

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА
УКРАЇНСЬКА СПІЛКА ГЕРМАНІСТІВ ВИЩОЇ ШКОЛИ
АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ГЕРМАНІСТІВ
УКРАЇНСЬКА АСОЦІАЦІЯ ВИКЛАДАЧІВ ПЕРЕКЛАДУ

*30-річчю факультету іноземних мов
присвячується*

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

Серія:
Філологічні науки
(мовознавство)

Випуск 117

Кіровоград – 2013

**ББК 81.2(3)
Н 34**

Наукові записки. – Випуск 117. – Серія: Філологічні науки (мовознавство) –
Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – 440 с.

ISBN 966-8089-24-3

До Наукових записок увійшли статті, присвячені дослідженню актуальних питань вивчення тексту у світлі сучасних лінгвістичних та літературознавчих методологій.

Збірник розрахований на наукових працівників, викладачів, студентів філологічних факультетів, а також учителів-словесників.

Друкується за ухвалою вченої ради Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(протокол № 7 від 28.01.2013 року).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. Олег Семенюк | – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор). |
| 2. Григорій Клочек | – доктор філологічних наук, професор. |
| 3. Болеслав Кучинський | – кандидат філологічних наук, професор. |
| 4. Василь Лучик | – доктор філологічних наук, професор. |
| 5. Володимир Манакін | – доктор філологічних наук, професор. |
| 6. Василь Марко | – доктор філологічних наук, професор. |
| 7. Володимир Панченко | – доктор філологічних наук, професор. |
| 8. Валентина Парашук | – кандидат філологічних наук, професор. |
| 9. Василь Ожоган | – доктор філологічних наук, професор. |
| 10. Олег Поляруш | – кандидат філологічних наук, професор. |
| 11. Олена Семенець | – доктор філологічних наук, професор. |
| 12. Олександр Білоус | – кандидат філологічних наук, професор
(відповідальний за випуск). |

ISBN 966-8089-24-3

Статті подано в авторській редакції.

**© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2013**

РІЗНОЧИТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

НА ПОШАНУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОРА АНАТОЛІЯ КИРИЛОВИЧА МОЙСІЄНКА



МОЙСІЄНКО *Анатолій Кирилович*

(народився 9 липня 1948 року в селі Бурівка на Чернігівщині) – український поет, мовознавець і перекладач. Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

БІБЛІОГРАФІЯ ОСНОВНИХ ПРАЦЬ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА (КНИЖКОВІ ВИДАННЯ)

Наукові праці

Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 200 с.

Традиції модерну і модерн традицій. – К.-Ужгород, 2001. – 80 с.

Вставні конструкції. – К.: КНУ, 2003. – 40 с.

Вставлені конструкції. – К.: КНУ, 2003. – 37 с.

Динамічний аспект номінації. – К.: Київський університет, 2004. – 100 с.

Структурно-семантична організація простого ускладненого речення. – К.: Київський університет, 2006. – 167 с.

Сучасна українська літературна мова: Синтаксис простого ускладненого речення. – К., 2006. – 236 с.

Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: Декодування Шевченкового вірша. – К., 2006. – 300 с.

Традиції модерну і модерн традицій: Книга друга. – Умань, 2007. – 86 с.

Мова як світ світів: Поетика текстових структур. – Умань: Софія, 2008. – 280 с.

Сучасна українська літературна мова: Синтаксис простого ускладненого речення. – К., 2009.

Навчальні посібники, підручники, програми (у співавторстві)

Історія української мови: Хрестоматія (навчальний посібник для студентів філологічних факультетів). – К.: Либідь, 1996. – 288 с.

Українська література: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1995.

Гроно нездоланих співців: Навчальний посібник для вчителів та учнів старших класів середньої школи. – К.: Український письменник, 1997. – 285 с.

Філологія як українознавство: навчальний посібник. – К., 2003. – 156 с.

Історія української літератури ХХ століття: Посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: КСУ, 2007. – 374 с.

Сучасна українська літературна мова: Лексикологія. Фонетика: Підручник. – К.: Знання, 2010. – 272 с.

Сучасна українська літературна мова: Морфологія. Синтаксис: Підручник. – К.: Знання, 2010. – 376 с.

Філологія як українознавство: методичні рекомендації до вивчення курсу. – К., 2003. – 100 с.

Мова як українознавство (алфавітний бібліографічний покажчик). – К., 2003. – 28 с.

Сучасна українська літературна мова: Програма для студентів спеціальності 2111 "Дефектологія". – К., 1988. – 12 с.

Українознавство: Навчальна програма для вищих закладів освіти. – К., 1977. – 106 с.

Сучасна українська літературна мова: Програма курсу для студентів спеціальності "Українська мова. Іноземна мова". – К., 2006. – 34 с.

Поетичні збірки

Присмлю. – К.: Рад. письменник, 1986. – 111 с.

Сонети і верлібри. – К.: Довіра, 1986. – 104 с. Друге вид. 1998.

Шахпоєзія. – Париж-Львів-Цвікау, 1997. – 52 с.

Сім струн. – К.: Горудень, 1998. – 7 с. Друге вид. 1999.

Віче мечів. – К.: За друга, 1999. – 102 с.

Нові поезії. – Париж-Львів-Цвікау, 2000. – 96 с.

Спалені камені. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 96 с.

Мене любов'ю засвітили скрипки. – К.: Правда Ярославичів, 2006. – 120 с.

Вибране. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.

З чернігівських садів: Нові сонети і верлібри. – Умань: Софія, 2008. – 130 с.

Хрестоматії, навчальні посібники, в яких подано поетичні твори А. Мойсієнка

Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – К., 2001. – Т. 4. – С. 404-411.

Кобзарик: Читанка для молодших школярів. \ Упоряд. І. Січовик. – К., 2001. – С. 281-282.

Українська література: Хрестоматія нововведених творів за програмою 2002 року: У трьох частинах. Ч. 3 (9-11 класи) \ Упоряд. Р. Мовчан. За наук. ред. акад. М. Жулинського. – К.: Генеза, 2003. – С. 552-553, 568-569.

Українська література: Хрестоматія для учнів 9 класу загальноосвітніх шкіл \ Упоряд. Н. Левчик, О. Камінчук. – К.: ЛДЛ, 2006. – С. 723-725.

Допитливому читачеві: Книжка для читання з української літератури у 7-му класі загальноосвітніх навчальних закладів \ Упоряд. Р. Мовчан. – К.: Генеза, 2007. – С. 20.

Українська література: Хрестоматія для учнів 9 класу загальноосвітніх шкіл \ Упоряд. О. Авраменко. – К.: Грамота, 2009. – С. 274.

Міщенко О. Українська література: Підручник для учнів 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К.: Генеза, 2009. – С. 283 – 284.

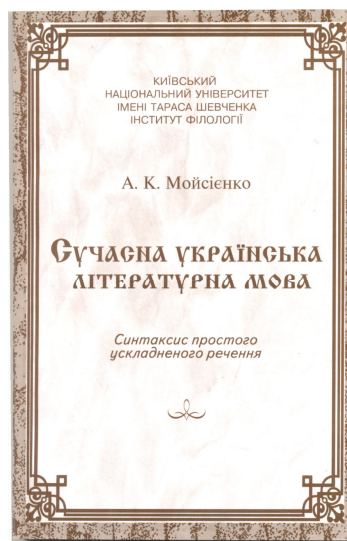
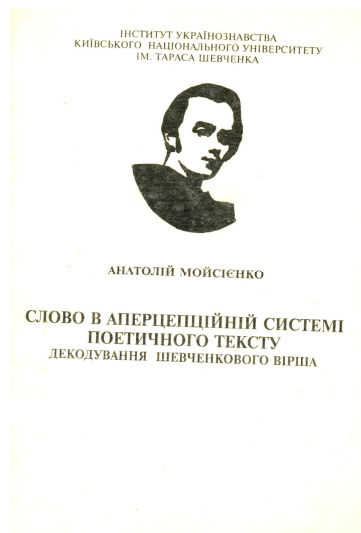
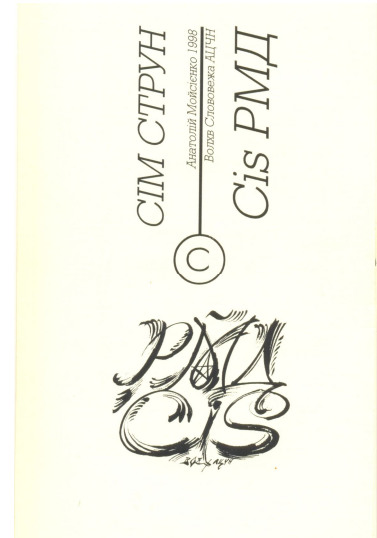
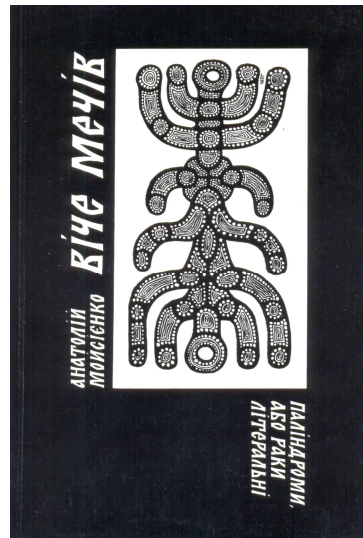
Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – С. 275 та ін.

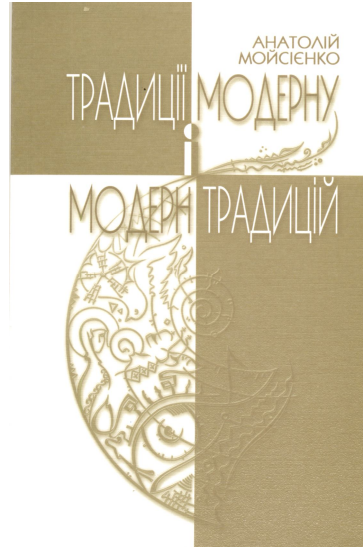
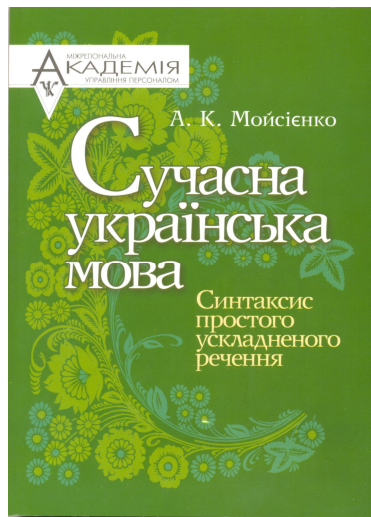
Мацько Л. І., Сидоренко О. М. Мацько О. М. Мацько. Стилїстика української мови. – К.: Вища школа, 2003. – С. 373-374.

Семенюк Г., Гуляк А., Бондарєва О. Версифікація: Теорія і практика віршування: Навчальний посібник. – К.: Київський ун-т, 2003. – С. 225-226.

Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навчальний посібник. – К.: Знання, 2008. – С. 140 та ін.

Беценко Т., Голуб Я. Стилїстика сучасної української мови. Фоніка. – Суми, 2009. – С. 43, 45 та ін.





ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО У СЛОВ'ЯНСЬКОМУ СВІТІ

Анатолій МОЙСІЄНКО (Київ, Україна)

Стаття присвячена проблемі інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка слов'янськими мовами.

Ключові слова: поетичний текст, переклад, образ, стиль.

The article is devoted to the problem of interpretation of poetic texts of Taras Shevchenko in Slavic languages

Key words: poetic text, translation, image, style

Перші переклади Шевченкових поезій у слов'янському світі з'явилися ще за життя поета. У 1856 – 60-х роках російськомовні інтерпретації окремих віршів Шевченка друкують журнали “Современник”, “Русское слово” “Библиотека для чтения”, “Народное чтение” та ін. В десятому числі “Современника” за 1858 р. О. Плещеев вміщує переклад поезії “Минають дні, минають ночі”, яка побачила світ в оригіналі лише 1861 р. Показово, що в оригінальній творчості О. Плещеева дослідники простежують мотиви, спільні з Шевченковими [4:1960]. 1860 р. чеський дослідник Й. Первольф знайомить читачів часопису “Obrazy života” з перекладом поеми “Іван Підкова”, публікує також статтю “Тарас Григорович Шевченко – поет малоросійський”, у якій, зокрема, подає уривки з “Перебенді”, “До Основ'яненка” та ін.

Того ж 1860 р. польське видання “Kurjer Wileński” публікує ліричні вірші “Чого ти ходиш на могилу?”, “Нащо мені женитися?”, “Ой по горі роман цвіте” у перекладі Л. Совінського. 1860 рік ознаменований і першим перекладним книжковим виданням Шевченкових творів. М. Гербель, який ще 1856 р. в журналі “Библиотека для чтения” опублікував переклад “Думки” (“Нащо мені чорні брови?”), тепер виступає упорядником і одним з перекладачів “Кобзаря”(разом з М. Михайловим, О. Плещеевим, М. Курочкіним, М. Бергом та ін.).

Поетичне слово Шевченка швидко шириться поза межами України. Газета “Московский вестник” від 1 квітня 1860 р. пише: “Тепер ви на кожному кроці зустрінете в нас людей, які приходять у захоплення від поезії Шевченка, вчать навіть по-малоросійському для того тільки, щоб прочитати його вірші”. Зрештою, окремі періодичні видання, як “Slovenski glasnik” (1860), “Dziennik Literacki” (1861) друкують поезії Шевченка в оригіналі латинкою.

На початку шістдесятих років твори Шевченка публікуються в польськомовних інтерпретаціях Л. Совінського, А. Хаємського, А. Гожалчинського, В. Сирокомлі. Л. Совінський видає окремою книгою поему “Гайдамаки” (1861). 1863 року окремих виданням виходить Шевченків “Кобзар” у перекладах В. Сирокомлі.

На сторінках чеської періодики з'являється ряд ліричних творів поета, а також уривки з поем. Зокрема, вступ до поеми “Єретик” у перекладі Й. В. Фріча друкує журнал

“Zvony”(1863), річник “Květy” (1865/66) публікує “Тополю” (у перекладі Е. Ваври), фрагменти з “Гайдамаків” (без зазначення імені перекладача)...

У 1863 р. виходить “Новобългарска сбирка” Р. Жинзіфова, в якій поряд з власними творами автор вміщує переклади болгарською мовою Шевченкових поезій “Тополя”, “Утоплена”, “Катерина”, трьох “Дум” (“Тече вода в синє море”, “Вітре буйний”, “Нащо мені чорні брови”), виокремивши їх у розділ під заголовком “Гусяр Тараса Шевченка”, спорядивши короткою біографічною довідкою про українського поета. 1 серпня 1864 р. датований Рукопис перекладу уривка з “Причинної” П. Славейкова, що побачив світ під заголовком “Сирота девойка” більш ніж через двадцять років.

У хорватському часописі “Naše gore list” (1863) А Шеноа під псевдонімом Велько Рабачевич друкує переклад “Розритої могили”. Наприкінці шістдесятих років Шевченкові поезії з’являються в белградських журналах “Віла” (“Заповіт”, “Хустина” в перекладах В. Николича), “Зора” (“Нащо мені чорні брови” в перекладі Дж. Янковича).

Незважаючи на реакцію, яка панувала в Польщі після поразки Січневого повстання 1863 року (що не обминуло і творчості Т. Шевченка), Шевченкове слово не сходить зі сторінок періодичних польських видань, а 1865 року з-під пера літературного критика, учасника визвольного повстання Гвідо Батаглія виходить перше монографічне дослідження польською мовою про життя і творчість українського поета.

В останні десятиріччя дев’ятнадцятого століття творчість Шевченка збагачується новими перекладами на всьому слов’янському просторі. 1872 р. польськомовний “Kobziarz” (переклад В. Сирокомлі) перевидано у Варшаві, а 1883 р. – у Львові. 1874 р. у Москві виходить російськомовний томик “Из Кобзаря”, що містить 15 поезій у перекладі М. Чмирьова. 1887 р. хорватський поет і дослідник А. Харамбашич друкує у своєму перекладі вісім Шевченкових творів (побачили світ окремим виданням “Pjesničke prigovijesti”, з розлогою статтею про життя і творчість поета); в подальшому продовжує роботу над новими поетичними перекладами. З’являються переклади словацькою, серболужицькою мовами.

У 1887 році І. Белоусов видає збірку “Из “Кобзаря” Т. Шевченко и украинские мотивы”, включивши до неї вісімнадцять своїх перекладів, започаткувавши таким чином власну шевченкіану, сторінки якої сповна розкриються вже в наступному столітті. Двічі перевидавався “Кобзарь” в перелогах русских писателей” (1900, 1906, 1911), упорядкований І.Белоусовим, де йому належить майже половина перекладів, зокрема, до третього видання вперше ввійшли такі твори, як «Кавказ», «Суботів», «Холодний яр», «Три літа», «Подражаніє Іезекілію», «Коли б ви знали, паничі». Двома виданнями побачив світ і злагоджений І. Белоусовим “Запретный Кобзарь”(1918, 1922), куди ввійшло 15 творів, заборонених раніше царською цензурою, більшість з яких – “Сон”, “Царі”, “Слава”, “Саул”, “Марія” та ін. – переклав упорядник. Загалом белоусівська бібліографія перекладних видань творів Шевченка нараховує більше десяти книжок, в тому числі таких, як “Кобзарь” 1914 р, лише з власними перекладами.

Таким чином, з кінця дев’ятнадцятого і в двадцятому столітті спостерігаємо поряд з виданнями творів Шевченка, підготованими колективами перекладачів, маємо ряд видань, одноосібне авторство перекладів у яких засвідчує перехід до якісно нового осмислення індивідуальної творчості, що сприяє адекватному збереженню стилістики оригіналу, певній стилістичній одності інтерпретованих текстів.

Так, у 1900 р. вибрані поезії Шевченка (“Výbor básní”) виходять у Празі з передмовою авторки перекладів Р. Єсенської.

Словенський поет і перекладач Йозе Абрам у 1907 і 1908 р. видає у своєму перекладі двотомний “Kobzar”, з поемою “Гайдамаки” у другому томі.

Польською мовою в перекладі С. Твердохліба з’являються «Wiersze wybrane» (1913), в перекладі Е. Виломовського “Trzy roematu” (1930). 1933 р. виходить російськомовний “Кобзарь” у перекладі Андрія Колтоновського, а через рік – у перекладі Ф. Сологуба, перевиданий 1935 р. і в скороченому вигляді – 1939 р.

Відомий болгарський поет Д. Методієв друкує у своєму перекладі “Избрани произведения” Т. Шевченка (спочатку в одномомнику – 1956 р., а 1960 р. – у двох томах), до 150-річного ювілею Шевченка (1964) здійснив повне видання “Кобзаря”.

Власними перекладними виданнями Шевченкової поезії заявили про себе Ю. Кокавець (словацькою мовою – “Dumy moje...”, 1959), С. Шалі (словенською мовою – “Zbirka: Lirika” 1976), Я. Кабічек (чеською мовою – “Bilé mraky, černá mráčna” (“Білі хмари, чорні тучі”, 1977)).

В останньому десятилітті ХХ ст. (1993 р.) у Вільнюсі виходить тринадцятивіршевий польськомовний “Kobziarz” (ксерокопійне видання перекладу Сирокомлі), з післямовою Н. Непорожньої, а вже в першому десятилітті нового століття (2008 р.) у Любліні з’являється повне видання в польськомовній інтерпретації П. Куприся, з передмовою М. Лесева.

Звичайно ж, осібноавторські видання перекладних Шевченкових книг жодною мірою не применшують колективної праці великої когорти видатних майстрів слова, які беручи активну участь у перекладацтві, докладали немало сил для організації видань, як це бачимо на прикладі Янки Купали і Якуба Коласа при підготовці повного “Кобзаря” білоруською мовою (1939) (нове повне видання в Білорусі побачило світ 1952 р.). Загалом над перекладами багатьох перекладних видань Шевченкових творів активно працювали такі відомі білоруські поети, як З. Бядуля і К. Крапіва, П. Глебка і А. Куляшов, П. Бровка і М. Танк, В. Зуйонак і А. Писін, Н.Гілевич і Р. Барадулін та ін.

Десятки разів виходили Шевченкові книги поезій у Росії (згадаймо хоч би п’ятитомні зібрання творів 1948-49, 1964-65 років), зокрема в інтерпретаціях чільних російських поетів – В. Брюсова, І. Сельвінського, М. Асєєва, М. Светлова, В. Гіппіуса, В. Інбер, В. Луговського, М. Тихонова, О. Твардовського та ін.

І ще немало знакових імен у слов’янських літературах, як, наприклад, болгари Л. Стоянов, К. Зиданов, А. Тодоров, Б. Райнов, Д. Методієв, чи поляки Я. Івашкевич, Ч. Ястшембець-Козловський, Б. Жиранік, К. Вежинський, В. Слободнік, вписали славу сторінку в історію перекладної шевченкіани.

Численні різномовні переклади творів Шевченка дають вдячний матеріал для осмислення значимості величезного перекладацького доробку, який маємо сьогодні у світі, зокрема на слов’янських теренах, дають змогу проаналізувати в кожному окремому випадку особливості відтворення індивідуально-мистецького почерку поета. Дослідники вже звертали увагу на окремі оригінальні звукописні моменти в поезиці Шевченка, які важко даються для іншомовних інтерпретацій. Ось одна з таких звукописних картин у поезії “Утоплена”:

*Вітер в гаї не гуляє –
Вночі спочиває,
Прокинеться – тихесенько
В осоки питає:
«Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?..
Хто се, хто се по тім боці*

*Рве на собі коси?..
Хто се, хто се?» – тихесенько
Спитає-повіє,
Та й задріма, поки неба
Край зачервоніє.*

Наведемо лише кілька останніх інтерпретацій цього фрагменту, власне, рядків, що передають антропоморфізовану мову вітру, в російському, білоруському, польському і болгарському перекладах:

*“Кто здесь, кто здесь ночью чешет
Косу под откосом?..
Кто там, кто там в страшной злобе
Рвет на себе косы?
Кто же, кто же?” – тихонечко*

Спрашивает-веет...

(Переклад М. Зенкевича)

“Хто ж то, хто на гэтым боку

Расчэсвае косу?

А хто рве на другім боку

На сабе валоссе?..

Хто ж то, хто ж то?” – ціхусенька

Спытае, павее...

(Переклад Якуба Коласа)

“На тоз бряг коя вѣв мрака

реши си косата?

А коя отвѣд си скубе

косита в гората?

Коя, коя?” – той тихичко

попита-повее,

(Переклад Д. Методієва)

“Kto to, kto to na tym brzegu

Czesze warkocz, kto to?..

Kto to, kto na tamtym brzegu

Rwie warkoczy sploty?

Kto to, kto to?” – cichusieńko

Zapyta, powieje

I zadrzemie? Póki nieba

Skraj nie szzerwienieje.

(Переклад П. Куприя)

Чи не найліпше з усіх відомих нам інтерпретацій цих рядків звукова стихію передана поросійському. Роль свистячих і шиплячих звуків, що відображають перешум вітру й осоки, як можна спостерегти, є домінантною і в перекладі. Хоч, звичайно, для підтримання відповідної звуколінії не обійшлося без деяких смислових привнесень. Правда, оте *под откосом*, чого не знаходимо в оригіналі, запозичене М. Зенкевичем у його попередників (пор. у перекладі В. Крестовського, відомому ще з “Кобзаря”, упорядкованого М. Гербелем: *“Кто здесь косу холит, чешет, Бродит по откосу?”*)

В унісон шелестінню-погойдуванню осоки в Шевченковому тексті і словесний повтор *кто се, кто се*, розділений цезурою в кількох рядках. Ритміко-інтонаційна парадигма цього повтору повністю витримана лише в польському перекладі. В попередній польськомовній версії В. Слободника (1955 р.) порушено синтаксичний паралелізм повторюваних компонентів (пор.: *“Kto to, kto to chesze warkocz Na tym brzegu strugi? Kto to na przeciwnym brzegu Szarpie warkoczy dlugi?”*), як і в розгляданих тут російському і білоруському текстах, де паралелістичний компонент зовсім зникає в другому рядку (маємо лише однокомпонентний повтор у третьому рядку білоруського перекладу), а в болгарській інтерпретації повторюваність у середині рядка бачимо тільки в прикінцевій частині.

Перекладач має враховувати як оригінальні пошуки автора, так і традицію культур, у якій витворився текст і в якій має постати інтерпретований твір. У цьому плані промовистим видається нам зіставлення такого фрагменту з “Причинної” – в оригіналі і в болгарському перекладі Д. Методієва:

Кого ж сиротина, кого запитає,

І хто їй розкаже, і хто те знає,

Де милий ночує: чи в темному гаю,

Чи в бистрім Дунаю коня напува...

Кого да попита клетницата жалка,

*та і кой ли знае каква е съдбата
на милия, де ли си сега в гората,
коня ли пои си във Дунава бял...*

Перекладач свідомо вдається до видозміни епітетної ознаки стосовно слова *Дунай*: *білий Дунай*. Безсумнівно, таку видозміну продиктовано народно-поетичною традицією – у болгарських фольклорних джерелах постійний епітет до слова *Дунай*, як правило, – *білий*. Пор. у болгарській пісні, яку наводить у одній із своїх праць акад. М. Державин:

*Тугава тръгнаа,
Ду бял Дунав стигнаа,
Там мустови правиха
Дету жа примини пехотата...*

[1: 189 – 192].

Бял Дунав знаходимо і в початкових рядках однойменної поезії І.Вазова: *Тих бял Дунав се вълнува, весело шуми*, якій також судилося стати популярною болгарською піснею (музика І. Караджова). Пор. також у поезії І. Вазова "Де е България?" (1876): *Питат ли ме де зората ме й огряла първи път, питат ли ме де й земята, що най-любя на светът. Тамо, аз ще отговоря, де се белий Дунав лей, де от изток Черно море се бунтува и светлей*. Пор. у іншого болгарського автора – Василя Поповича, поезія "Туга" якого, опублікована в журналі "Братски труд" ще 1860 р., виразно перегукується з Шевченковою "Думи мої, думи мої":

*Дайте крила, два орлове,
там да си зафръкне,
где бял Дунав, край брегове
кара песен – дреме!*

Зрештою, як показують спостереження над Шевченковими текстами, із дванадцяти епітетних словосполук з лексемою *Дунай* у поетичних творах вжито лише двічі *бистрий Дунай*, у решті випадків – *тихий Дунай*. У розгляданому ж вірші семантика слова *бистрий* відтворює атмосферу тривоги, переживання ліричної героїні (*Чи в бистрім Дунаю коня напува...*), що в перекладі Д. Методієва передано дещо іншими засобами, які видаються нам суголосними оригіналові – порівняймо відповідну синтагму рядка (*си във Дунава бял*), де лексема *Дунав* мовби огорнена з обох боків короткими односкладовими словами, які певною мірою передають ту тривогу й напруженість, що маємо в оригіналі.

Інколи, як зазначають дослідники, "надмірна точність" може негативно позначатися на загалом добрих перекладах. Так сталося і в тихонівській інтерпретації першої строфи Шевченкового "Заповіту":

*Как умру – похороните
Вы меня в могиле
На кургане, над простором
Украины милой...*

(Переклад М. Тихонова)

В Шевченковому творі бачимо "простори, які розширюються з кожним рядком вірша, переходячи в безмір небес над Україною. Перекладач мав би за всяку ціну насамперед уникнути поняття "гробу – могили", бо його нема в оригіналі. "Могила" в перекладі – зайве слово; вжите для рими, воно привносить похмурий настрій і відчуття вузькості, непригаманні "Заповіту"[3: 393]. Аналогічні аберації зі словом *могила*, на жаль, спостерігаємо і в перекладах Ф. Сологуба (*Как умру я, схороните Вы меня в могиле Посреди широкой степи На Украине милой...*), О. Твардовського (*Как умру, похороните На Украине милой, Посреди широкой степи Выройте могилу...*).

Натомість В. Колтоновський в авторському перекладному томі "Кобзаря" 1933 року (де лише два твори – "Княжна" і "О люди! люди небораки!" – подано в перекладах відповідно В. Гіппіуса та Є. Новської) цілком обходить без злощасної *могили*, пор.:

*Как умру я, схороните
Меня на кургане,–
Там, где степь Украины милой
Синеет в тумане.*

Відомо, що у змісті багатьох поезій Шевченка наявні конкретні біографічні деталі, які тільки на перший погляд видаються несуттєвими, але перекладач, дбаючи про збереження відповідної індивідуально-авторської концептосфери того чи того образу, не має права нехтувати такими деталями оригінального тексту. Треба віддати належне загалом майстерному перекладові чеською мовою початкових рядків поеми «Княжна» Я. Кабічеком, пор.:

*Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.*

*

*Hvězdo moje večernice,
Vyjdi, shlédni dolů,
pres vězeňské mříže šeptem
promluvíme spolu.*

(Переклад Я. Кабічека)

І все ж, не станемо перечити В. Житникові, який, коментуючи ці рядки, зауважував: «Під віршем зазначено: «1847. Орська кріпость», тобто він написаний у неволі, але ж не за в'язничними ґратами, куди перекладач садить автора» [2: 127].

Історичну маркованість мають слова-поняття *московський* і *руський*: у контексті Шевченкової творчості, зокрема поеми «Сон», це абсолютно відмінні величини, натомість перекладач вдається до немотивованої заміни, пор.:

*То город безкрайї,
Чи то турецький,
Чи то німецький,
А може, то й московський...*

*

*То город без края!
То ли турецкий?
То ли немецкий?
А быть может, даже и русский!*

(Переклад В. Державина)

Проте, незважаючи на окремі прорахунки і численні труднощі в перекладацькій справі, Шевченкове слово отримало загалом належну прописку у слов'янському світі – з достатньою мірою смислової і художньої адекватності. І якщо перші переклади були орієнтовані насамперед на донесення основного змісту творів, то з часом зростає роль естетичного чинника, перекладачі намагаються зберегти особливості авторського стилю Шевченка. І. Яцканін на прикладі трьох перекладів “Садка вишневого коло хати”, які з’явилися в чеській літературі відповідно на початку 20-х років (переклад Я. Виплела), в середині сорокових років (переклад Л. Фікара) і в другій половині сімдесятих років двадцятого століття (переклад Я. Кабічека), показав, наскільки адекватнішою у всіх – смислових і мистецьких – виявах є остання інтерпретація Шевченкового вірша [5: 6–9]. Скрупульозний зріз перекладацької майстерності, зроблений М. Лесевим на основі польськомовних інтерпретацій “Заповіту”, зокрема такими відомими літературними постатями, як З. Войнаровська, Б. Лепкий, Я. Івашкевич, К.А. Яворський, Є. Єнджеєвич, дозволив констатувати, що останній за часом переклад М. Куприся “у своїх нюансах найбільш адекватний” оригіналові [6: 20].

Звичайно, при оцінюванні перекладацької праці, як і будь-якої іншої мистецької праці, в кожному окремому випадку доводиться зважати на певні особистісні, суб’єктивні моменти. І все ж, історія перекладів поезії Шевченка слов'янськими мовами засвідчує: якщо перші переклади були орієнтовані насамперед на донесення основного змісту творів, то з часом зростає роль естетичного чинника, спрямованого на збереження в інтерпретованих текстах індивідуально-авторських особливостей Шевченкової мови, Шевченкової стилістики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Державин Н.С. Болгарские колонии в России // Сборник за народни умотворения и народопись. Кн. XXIX. – София, 1914. – С. 189-192.
2. Житник В. К. Деякі питання відтворення поезики Т. Г. Шевченка в чеських перекладах // Т. Г. Шевченко в інтернаціональних літературних зв'язках. – К.: Вища школа, 1981. – С. 121 – 130.
3. Павличко Д. Над глибинами : літ.-критич. статті і виступи. – К.: Рад. письменник, 1983. – 421с. – К., 1983. – С.393.
4. Павлюк М. Провідні ідейні тенденції в ранніх перекладах творів Шевченка на російську мову // Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції. – К.: Вид. АН УРСР, 1960. – С.199-219.
5. Яцканин І. Шевченкові вірші у перекладі чеською мовою // Яцканин І. Діалог літератур. – Пряшів, 2008. – С. 4 – 9.
6. Łesiów M. Poezja Tarasa Szewczenki w tłumaczeniu Piotra Kuprysia // Szewczenko T. Kobziarz. – Lublin, 2008. – S.7 – 22.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анатолій Мойсієнко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної української мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка, член Національної спілки письменників України.

Наукові інтереси: поезика, граматики, переклад.

“МАЄСТАТ... ДОБІРНОГО СЛОВА” ПОЕТА, МОВОЗНАВЦЯ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА

Микола СТЕПАНЕНКО (Полтава, Україна)

Статтю присвячено аналізу особливостей поетичної й лінгвістичної діяльності українського письменника, науковця-філолога Анатолія Мойсієнка, з'ясуванню специфіки його мовного стилю, характеристиці авторської філологічної концепції про мову як світ світів, мову-текст зі спеціальним набором лексичних, граматичних та інших маркерів.

Ключові слова: поезика, світ мови, мова-текст, філологічний аналіз текстових структур.

The article discusses the poetic and linguistic features of the Ukrainian writer, scholar and philologist Moisienco Anatoliy. The clarification of linguistic features of his linguistic style and characteristic of author's philological conception of the language as a world-wide universe, language-text with a special set of lexical, grammatical and other markers are considered.

Key words: poetry, the world of the language, language-text, philological analysis of text structures.

Любити мову – право чи заслуга?

Та ні, це труд наш цілого життя.

Василь Гей

Поезика – спільне поле мовознавців і літературознавців, де засіяне слово.

Анатолій Ткаченко

Заглиблюючись у художню царину Анатолія Мойсієнка, усвідомлюєш, що поезія подібна до Всесвіту: у ній немає кордонів, а здолані простори відкривають нові дороги в незвідані сфери складної й суперечливої світобудови, які крок за кроком – услід за митцем – підкорює кожен із нас, а всі ми вкупі фіксуємо і творимо миті історії, сприймаємо її виклики або протиставляємо себе їм і цим самим заявляємо про свою інтелектуальну спроможність, духовну потугу, громадянську непокору. Пересвідчуємося і в тому, що провісниками на звивистих шляхах минувшини, яку зазвичай не можемо читати без брому, а тільки подеколи гортаємо її сторінки спокійно і з приємністю, завжди були поети. Господь наділив їх особливим даром проникнення в загадковості природи й людського буття, тобто в усе те, що оточує зусбіч нас, і те, що знаходиться всередині нас, у нерозгаданості універсальної предметності, “у межах якої людина вирізняє себе з-поміж інших предметів” [13: 567–568]. Переконуємося й у тому, що справжні художники слова створюють (на цьому колись наголошував наш любомудр Григорій Сковорода) свій макро- і мікрокосм, пізнають в усіх тонкощах символічний світ, чітко й безпомилково розрізняють у ньому видиме й невидиме, буквальне та алегоричне. Потвердимо це рядками з двох оригінально заримованих, символічно насичених віршів Анатолія Мойсієнка з промовистими назвами “Чорнобиль. Три роки опісля”, “Не в квітні ми. Але не в квітні ми...”, що ввійшли до збірки “Вибране”, про страшну Чорнобильську катастрофу, поіменовану сучасниками “українською Хіросімою”, “найбільшою трагедією сучасного людства”, “злочиним віку”, “вершиною сатанинського зла”, “ненаситним молохом, що так методично, неблаганно вигублює наш народ”, “кошмаром планети” [11: 202]:

Межі нема. Ні згадки при дорозі.

На попелищі згірклому полин

*Й солодким щемом ризонуть не в змозі.
Жалобна безвість над жалобний плин...*

*Куди вести печаль свою бездомну,
Безмовну голосінь в надривному ключі?
Стезю жертовну і судьбу жертовну
Підважуєм на власному плечі.*

*Чи стачить сил? Ачей, у ситій дремі
Сумління, що й на бери не візьмеш...
Їдучий дим на зманкуртілім дрові –
Єдиний свідок згарищ і пожеж.
* * **

*Не в квітні ми.
Але не в квітні ми...
Не в квітні... де зимотно й без зими.
Зимотно і самотньо й без тюрми.
Але не в квітні ми,
але не в квітні ми.
Крильми не злине птаха
і крильми
Не злине пісня,
що знімили ми.
Але ж німі слова уже,
уже слова німі...
Але не в квітні ми,
але не в квітні ми.*

Не зайвим буде нагадати, що з пружних джерел поетичного космосу науковці добувають (і трапляється це нерідко) важливі відомості про все, що ми звемо матерією, й роблять відкриття, навіть геніальні.

Творчість Анатолія Мойсієнка впевнює ще й у тому, що письменник, коли він із Божою іскрою, ніколи не стане на путь епігонства, не репродукуватиме механічно чийсь ідеї та форми, у які вони втілені. Для нього понад усе – творча самобутність, яка частенько заважає йому жити, ба навіть манить у нікуди, загострює аж до пекучості взаємини з людьми, доводить до кипіння виношувані ідеї й виболювані почуття, змушує шукати й обов'язково знаходити себе в собі, себе в людях, людей у собі. Отож справжній поет, навіть якщо він один, – у полі воїн. Він діє розумно й передбачливо, ощадно і щедро. У нього – неозорне поле для засівання словом, щоби невзабарі зібрати жмутки віршів, у нього – безкраї можливості для самовияскравлення й самопредставлення. Важливо, проте, для такого митця не загубитися в неосяжному, ще ніким до кінця не пізаному довкружжі, не втратити подихів доби, не позбутися вміння всякчас задовольняти її найнеобхідніші запити, не залишитися самотником, хай навіть і найдосконалішим, не зазнати страшної гіркоти забуття і – не дай Боже – зневаги та осуду ближнього свого. А ще вельми значливо для вправного майстра слова бути оригінальним, схожим на самого себе й більше ні на кого, виплекати власний письменницький стиль, легко впізнаваний мистецький почерк. Аж ніяк не другорядною для нього є підтримка справедливих, об'єктивних та конструктивних критиків. Вони, наголошує Анатолій Мойсієнко, “здатні, як ніхто інший, проникнути в самий глибокий поетичний рядок, тонко відчувуючи найрізноманітніші нюанси слова в фразі” [7: 38]. Яскравий вірєць такого літературного діалогу – студії над Шевченковим віршем у трактаті “Із секретів поетичної творчості” Івана Франка, “де «натуральність і пластика», образний синкретизм поетичного слова досліджується зі всією скрупульозністю митця і вченого, з урахуванням надбань світової думки” [Там само]. Доконечно необхідним для поета, який сам собі господар, а не покірний слуга на літературній ниві, є його живий взаємний зв'язок із простими шанувальниками творчості, які з нетерпінням чекають оприявлення віршів, збірок,

закохують у них інших, отже, ширять “секрети поетичної творчості” свого улюбленого майстра, від чого він, сам того не заприймаючи, набирається впевненості, снаги, ущерть сповнюється ідей, тепла, ніжності, доброти. Про пійтових нащадків також не варт забувати, позаяк доля посилає випробу всім, хто офірував себе красному письменству. Спрогнозувати майбутнє важко, до того ж, шляхи його можуть стелитися від праслави до зневаги, а то й забуття чи навпаки – від осуду, хули до нової осанни. Відомо ж бо, що в кожній епохи своя шкала цінностей, свої герої, смаки й уподобання.

Якщо всі чесноти, про які йшлося, у поета є, його чекатиме успіх, талан і талант. Вони надихатимуть майстра на нові звершення, зобов’язуватимуть ще потужніше вкорінюватися в життя, у народну гущу й ще образніше та досконаліше вивідати вишколеними римованими строфами, а чи білими віршами побачене навласновіч, почуте від інших, досягнуте розумом, перепущене через найчутливіші і найвразливіші емоційні регістри, крізь душу й серце, які дають “поетові шифр для відкриття сейфу з таємницями” [12: 8].

Відомий український поет Анатолій Мойсієнко впевнено тримається ось уже не один десяток літ таких стоїчно праведних духовних приписів. Епітет відомий (а можна без щонайменших вагань та застережень і знаний) для нього не аванс, не борг, а заслужена оцінка багатолітньою працею, утіленою в монографіях, наукових посібниках, програмах, антологіях, навчальних посібниках, а з особливим блиском у збірках поезій: “Приємлю” (1986), “Сонети і верлібри” (1986), “Шахопоезія” (1997), “Сім струн” (1998), “Віче мечів” (1999), “Нові поезії” (2000), “Спалені камені” (2003), “Мене любов’ю засвітили скрипки” (2006), “Вибране” (2006), “З чернігівських садів” (2008). Автор запропонованої філологічної розвідки щирій у своїх судженнях, він не виспіває панегірика поетові Мойсієнку, твори якого перекладено німецькою, англійською, білоруською, російською, польською, грузинською, угорською, румунською мовами, а приєднується, маючи на це вагомі мовознавчо-літературознавчі аргументи, до думки визнаних у широких духовних колах письменників Євгена Гуцала, Петра Осадчука, Віктора Женченка, Леоніда Горлача, Марини Павленко, маститих дослідників-словесників Миколи Жулинського, Світлани Єрмоленко, Миколи Зимомря, Ярослава Голобородька, Ольги Муромцевої, Марії Плющ, Ніни Гуйванюк, Анатолія Погрібного, Юрія Коваліва, які в різний час в авторитетних виданнях сказали своє слово про вірші поета, його літературознавчі та лінгвістичні студії.

“Писати про людину, яку прагнеш мати за друга, означає не що інше, як мати спокусу щось згадувати”, – розмірковує в післямові до наукового збірника “Світ мови : поетика текстових структур” його головний редактор Микола Зимомря [9: 430]. Від себе доточимо ще й таке: беззастережно аналізувати набуток людини, яку добре знаєш, шануєш, непросто, бо ж падає в око тільки позитив, а недосконалість, недовершеність ховаються десь у плетиві тіней. Та радує інше: Анатолій Мойсієнко – із когорта тих, для кого “вся поезія... нещоденна”. “Звісно, – уточнює він сам, – йдеться про справжню поезію, яка нічого не має спільного з недолугим віршописанням” [6: 10], як ось це: “Голубіє за копрами Небо василькове”. Синьо-голуба художня колористика, пояснює Анатолій Кирилович з властивою йому невідомою інтелігентністю й природною шляхетністю, “«подається» читачеві... маслом по маслу. І маємо несмак” [7: 40]. Він поділяє письменницьку братію на обдарованих, чесних трудівників пера і менш здібних, а то й зовсім “нерадивих ремісників від літератури”. Поета й мовознавця Анатолія Мойсієнка дратує сірість, яка задля самореклами пнеться до екзотичної форми, спекулює ненормативними, нецензурними словами й виразами, штучно й бездарно зліпленими оказіоналізмами. Він не з тими, хто орієнтується лишень на класичний словник, хто воює з діалектними чи народнорозмовними елементами, бо усвідомлює, що це пряма путь до знесилення та знекровлення мови, до збайдужіння людської душі. Сміливі відступи від канонізованого взірця, намагається пересилити своїх опонентів поет Мойсієнко, не тільки можливі, а й бажані та корисні: “... Справжні митці, творчість яких ми по праву називаємо як зразок і щодо використання літературної мови, незаангажовані критики ніколи не фетишизували «чисто» літературного слова, добре розуміючи марність зусиль хірургічного втручання в саму природу мовної стихії, яка найкраще виявляється і по-справжньому оновлюється в творах провідних письменників... Справжні митці, не зраджуючи відчуттям смаку і міри, завжди ретельно

добирали до своєї мовної палітри і невідцвітні барви з народного говору, і щойно народжені добою, не зафіксовані словниками вирази і термінологічні сполучення, не нехтували словом запозиченим з будь-якої іншої мови, тобто чинили (і чинять!) так, як радив Шевченко: «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь» [7: 47]. Ці посили-імперативи автор адресує собі самому й усім побратимам по перу.

Повертаюся до думки Миколи Зимомрі про “спокусу щось згадувати”, коли торкаєшся творчості “людини, яку мимоволі прагнеш мати за друга”, а в пам’яті зринає багато цікавих епізодів. Горджуся тим, що ми з Анатолієм Кириловичем “одного дерева гілки” [1: 61], оскільки проходили, хоч і в різний час, але одну наукову школу Арнольда Грищенка, ім’я якого широковідоме давно й по праву вписане в історію українського мовознавства, знане у слов’янському лінгвістичному світі. Обоє ми з теплою згадуємо світлої пам’яті нашого незабутнього і премудрого Вчителя. Професор Мойсієнко присвятив йому чудову поезію, що спочатку ввійшла до біобібліографічного видання “Академік Арнольд Панасович Грищенко” (див.: [1: 74–75]), а згодом і до збірки “З чернігівських садів”:

*Згадаємо про Ніжин і Мутичів,
Де кличе Див у казку й потепер,
Де нам відкрились Рільке і да Вінчі,
Й не заступив Гомера Гулівер.*

*Згадаєм Графський сад, де юним ясенам
Вільготно так галузитись в світи...
Там Гоголь з нами розмовляв на “ти”,
Там Гуцало читав новели нам.*

*Але гойднись за даллю горизонт...
І Дон Кіхот, впольовуючи нас,
Уже і сам давно не Дон Кіхот –
В сусіднім барі розливає квас.*

*А ми все ті ж ідальго невворот,
Все той же ніжинський-мутичівський народ*.*

Постать Анатолія Мойсієнка, як наголошено в заголовку статті, уособлює три іпостасі: поет, мовознавець, літературознавець. Кожна з них – сродна праця цього чоловіка, окрема яскрава віха його життя. Вони мають свої прикмети, свій зміст і форму, а в гармонійній сув’язі репрезентують неординарну особистість, яка дихає рідним словом, з любов’ю творить і наполегливо літа за літами розкриває його сутність. І в цьому сенс земного буття письменника й філолога Мойсієнка.

Не помилюся, коли скажу, що поет Анатолій Мойсієко сповідує ті закони слова, які придумав і виконував упродовж усього свого творчого життя неперевершений майстер художнього слова Леонід Талалай: “Не працюючи на високу ідейність – працюємо на девальвацію слова, яке стає безособовим, заряджається негативною енергією проти людини, її совісті” [12: 9]. Ці обидва талановиті письменники, долі яких перетнулися в просторі й збіглися в часі, свої образи вибудовують “з найелементарніших і навіть звичайних слів, чутих-перечутих, вживаних-перевживаних”, що стають “якимось заповітним шифром, своєрідним сезамом, щоб читач відчув глибину над глибиною, щоб задихала, захвилювалася архаїка” [12: 8]. Допіру процитовані слова співзвучні розмислам Миколи Жулинського у вдалій інтродукції з філософською назвою “Дух, що єднається зі світом інших” над “пересіяною на ситі вимогливості” лірикою Анатолія Мойсієнка (див.: [4]), зосібна з тим, що цей поет володіє магією семантичного стимулювання слова, уміє переводити його зі сфери необразності, моносемантичності в зону образності, багатозначності, примушує його вигравати лексико-семантичними, словотвірними, морфологічними, синтаксичними й

* Анатолій Мойсієнко й Арнольд Грищенко родом із Чернігівщини, закінчили філологічний факультет Ніжинського державного педагогічного інституту імені М. В. Гоголя.

іншими барвами. Микола Григорович вихопив із обстежених ним віршів достоту найкращий приклад образного “танцю”, музику для якого створює повтор звука [т] ([т’]):

*Травнева тиша тоне, тане...
Танок тополь... Терновий тин...
Так тане Таня... Тонкостанно...
Там тільки ти, Танющик, ти.*

*Тремтіння тіней... туркотіння...
Тремке томління тет-а-тет...
Тремкі тенета тихомрійні
Тче тріолет, тче тріолет...*

*То тайна така тройзільна –
Тур тятиву тугу трима...
Та течія травневохвильна,
Терпкий трояндовий туман,
Той тепловійний тиховирій –
То Трахтемирів, Трахтемирів...*

Анатолій Мойсієнко піднісся до престижних поетичних вершин тому, що він не лише тонко відчуває якнайменший порух слова, володіє ним, ніби художник пензлем чи скульптор різцем, а й бездоганно знає його. За основним фахом він – лінгвіст, який має абсолютний науковий слух, не допускає анінайдрібнішої філологічної фальші. За плечима цього вченого найвищі наукові здобутки – кандидатська й докторська дисертації. У спектрі його дослідницьких зацікавлень – поетика слова, поетика тексту, словотвірні явища. “Якось, готуючи до друку книгу своїх вибраних поезій, – зізнається Анатолій Кирилович в інтерв’ю для польського українськомовного видання “Наше Слово”, – звернув увагу на те, що комп’ютер підкреслював стільки слів, що аж червоно на сторінках. Я ніколи не був байдужим до оказіонального слова. Як у власній поезії, так і в наукових студіях. Оказіональним утворенням присвячений один із розділів моєї першої дисертації” [6: 10]. Об’єкт її дослідження – іменники-деад’ективи сучасної української літературної мови в ономасіологічному аспекті. Молодий науковець узявся за таку складну проблему передовсім тому, що вона своїми концептуальними засадами міцно пов’язана з різними гранями поетики слова.

Друга дисертація не просто близька до улюбленої лінгвістичної галузі, а прямо занурена в неї: вона присвячена дослідженню слова в аперцепційній системі поетичного тексту як “комунікативно-естетичної єдності” [8: 8], його декодуванню на досвіді Шевченкових віршів. До кола філологів, які в поті чола трудилися й трудяться над Кобзаревою музою, приєднався і здобув незаперечний авторитет Анатолій Кирилович. Його численні наукові студії відразу ж стали помітними в огроми Шевченкіани, яку, слушно констатує Іван Дзюба, “можна порівняти хіба що з обсягом літератури про найбільших світових поетів і митців” [15: 5]. Мовознавець Мойсієнко запропонував свою лінгвістичну версію про мовно-образну й концептуальну картини світу, про поетичний ідіолект з його аперцепційним механізмом, яку підхопили й успішно розвивають нині наші дослідники. Він, своєрідний і вдумливий поетолог, зумів пробратися в доглибини, у найпотаємніші схрони Шевченкового слова, запропонував ключі розтаємнення його поезії. Майстерність професора, письменника Анатолія Мойсієнка ще й у тому, що він зняв багато загадковостей з образного слова самого Шевченка, а внутрішню форму свого вірша “закодував, що годі й підібрати до нього термінологічний ключик” [4: 7].

“Якщо поезія хоче летіти, – розмірковував якось Леонід Талалай, – то має мати два крила – красиве і корисне”. Коли ж цього не станеться – натомість жар-птиці матимемо лише її загублену “красиву пір’їну (навіть не крило!)” [12:9]. З поетичних рук Анатолія Мойсієнка полетіла між люди яскрава і сильна жар-птиця, потужно розмахуючи крилами, розсіюючи тьму. Одне крило її (“красиве”) – жагуча любов до материнської мови, духовно-поетичний світ автора з неповторними образами саду, дороги, води, дощу, рослин, небесної й земної

України, з аксіологічними координатами добра і зла, краси та потворства, соціального й національного, матеріального та духовного, зрештою, багатоманітне, як макрокосм зі всіма його стичностями й розбіжностями, слово в усіх своїх виявах: форма, зміст, функціонування. Воно чарівливе й водночас крицеве, бо запліднене розумом і народжене емоціями, воно не фальшиве, не замасковане, не штучне, а щире, як правда, що буває коли солодкою, а коли й гіркою, коли ніжною, а коли й терпкою. Не всувати “духовний меч... в залізні піхви буденщини” [12: 8], а також не терпіти словесних штампів, заклішованих образів, не культивувати затертих класичних рим поета навчили “несподіваний Микола Вінграновський і не менш несподівано-метафоричний Євген Гуцало, в школі яких ще зі студентських літ полюблив зігріватися” він [4: 8]. Друге крило Мойсієнкової жар-птиці (“корисне”) – його висока лінгвістична компетентність, яка не дає права грішити перед словом, накладає табу на послуговування примітивізованою лексикою, дешевою фразеологією, розладнаним синтаксисом. Невмотивованостей, мовних вільностей у нашого майстра немає, їх не виявити навіть під мікроскопом, усі одиниці мови – від звука до речення – “поставлені у відповідному порядку” [12: 8]. Це впадає в око всім, хто фахово аналізує доробок Анатолія Кириловича. Як письменник і філолог він, висновує Микола Зимомря, “прямує своєю дорогою й творить гармонійні структури, розкриваючи нові грані в шатах української мови. Вони добре віддзеркалюють поетичний світ Анатолія Мойсієнка, маєстат його добірного слова – гармонійного, досконалого змістом і формою” [9: 435]. Цього митця справедливо віднесено до тих небагатьох сучасних поетів, які обґрунтували відповідно до найвищих мистецьких вимог власні експериментальні спроби [2]. Його кредо – не повторювати чийсь стиль, не наслідувати якусь уже занадто за давню традицію, а створювати власну письменницьку робітню з “майже ювелірною увагою до поетичної деталі”, з “виповненим смислової доцільності, логічності, літературно-смиислового взаємозв’язку” [Там само], прагнути “встигнути б уберегти від занепаду те, що на відстані серця... близьке й нечувано солодке” [9: 432]. Анатолій Кирилович, як і його талановиті попередники та не менш обдаровані сучасники, своєю мовною практикою продемонстрував, що слово – особливий інструмент, а оволодіння ним (тут він взорує на Івана Франка) вимагає “труду... досить”, що віршування не обмежується простим притягуванням рими до рими, грою в закучерявлені слова, а має чітко означені змістові амплітуди, відмінні одні від одних “інтимні, пейзажні, екзистенційні блоки” [2]. Навіть вийшовши на експериментаторські горизонти, де всуціль розпростерлася безгрань для творчої діяльності, де лишень бовваніють, а буває, що й зовсім ховаються за виднокіл, контури літературної норми, де не чигає за митцем критик зі своїми надокучливими, пустопорожніми наказами, нудними дошкуляннями, поет Анатолій Мойсієнко не втрачає раз і назавжди обраних для себе поетичних заповідей, одна з яких – змістова й художня досконалість тексту. За допомогою узуальних та оказіональних утворень він його естетизує, по самі вінця наповнює емоційною наснагою, упевнено й сміливо йде з ним “до людей, щоб відбувся... емоційний діалог «очі в очі»” [4: 4]. Усі загальномовні й індивідуально-авторські виражальні засоби, на глибоке переконання професора Мойсієнка, покликані бути “організаційно, інтендно зумовленими на вертикальних і горизонтальних лініях, лініях перетину емоційно-смислових енергій, композиційної, образно-динамічної структури” [7: 12]. Подамо приклади інтелектуально-духовного лінгвопошуку поета, що ввійшли до збірок “З чернігівських садів”, “Вибране”:

*Жалобне плюскання Десни
У юну пам'ять, що ніколи
Не зосеніє в чорноколо,
Не скрижаніє в чорносніг.*

*Жалобне плюскання Десни...
А ми були безбожно юні!
Не відали про чорносніг,
Лиш білоснігу срібні луни...
* * **

Із глибин-праглибин нам оця сонцевіть –

Що й сказати годі (збірка “Вибране”).

Розкриття мовознавчої іпостасі Анатолія Мойсієнка вимагає студіювання його лінгвістичної концепції. Навряд чи можна їй придумати кращу назву від тієї, яку дав сам автор – “Мова як світ світів”. Цей термін, як і інші, – “світ мови”, “світ мови-тексту” – належить Анатолієві Кириловичу. Енциклопедичні видання, філософські, філологічні, культурологічні, лінгвопоетичні дослідження про світ “як означення суцього в цілому” [7: 5] його не фіксують. Світ мови, констатує професор Мойсієнко, – “це мова у її внутрішньому (онтогенному) і зовнішньо-пізнавальному, зовнішньо-функціональному сутті” [Там само]. Інтра- й екстралінгвальні чинники програмують один одного, діалектично пов’язані між собою, зрештою, не можуть осібно існувати. Мова “постає як своєрідний світ світів, де парадигматика кожного окремого може бути розглядана на іманентному [внутрішньомовному] рівні; на рівні мова – “зовнішній світ”; осібно – на рівні тексту. Кожен із таких світів парадигматично не замкнений, різновекторно переходить у інші, компонентно взаємодіючи, накладаючися на інші у функціональному просторі [7: 9]. Іманентність світу мови витлумачено як дію внутрішніх законів розвитку конкретної мови, її ієрархізоване об’єктивування у вигляді самостійних фонетичних, морфологічних, синтаксичних одиниць, “не залежних у своєму онтогенезі від жодних суспільних, соціальних умов” [7: 9–10]. Учений спростовує “вульгаризаторські постулати”, які міцно закріпилися в радянському мовознавстві, про мову як продукт лише суспільства, лише мовної практики і прямує у своїх поглядах за тими вченими, які не пов’язували “дифтонгізацію старих монофтонгів в історії німецької мови, випадання глухих приголосних чи оглушення кінцевих дзвінких приголосних в історії російської мови, перетворених давніх *a, e, o* в *a* в індоєвропейських мовах [10: 149], занепад зредукованих у староукраїнській мові з економічними, політичними або будь-якими іншими екстралінгвальними еволюційними процесами. Анатолій Кирилович, правда, трохи перебільшує, коли заявляє, що в радянській лінгвістиці сам термін “іманентні закони мови” вважався одіозним [7: 10]. Стосовно терміна, то це напевно так, а от щодо дії позамовних чинників, то і в ту застійну пору активно побутувала думка, що зміни фонетичні та граматичні, які переживає мова, не спричинені змінами в житті суспільства. “Навряд чи вдасться кому-небудь, не ставши смішним, – процитуємо одне з найважливіших положень марксистсько-ленінського вчення про мову, – пояснити економічно походження верхньонімецького пересування приголосних” (праця Фридриха Енгельса “Лист до Йосифа Блоха від 21–22 вересня 1890 р.” (цит. за: [5: 5])). Та перед нами вже інша сюжетна наукова лінія, яка безпосередньо не стосується розглядуваної проблеми. Отож повернімося до лінгвістичної концепції Анатолія Мойсієнка й вирізимо в ній ще один важливий аспект – світ мови-тексту з його спеціальним набором – численними семантичними, лексико-граматичними, поетичними фактами, які у своїй сукупності становлять власне апперцепційну систему, що репрезентує, по-перше, індивідуальний світ окремого автора, по-друге, світ окремого твору, по-третє, мовну практику певного історичного періоду, по-четверте, мовотворчість певної епохи. Ці складники світу мови-тексту, як бачимо, здатні функціонувати самостійно, а можуть об’єднуватися і взаємодіяти як одиничне/загальне, частина/ціле, система/підсистема, парадигма/субпарадигма тощо. Світ мови-тексту становить предмет дослідження нової, сформованої на перетині різних наук галузі мовознавства – поетики. Основне завдання її полягає в з’ясуванні ролі тих компонентів текстових структур, які експліцитно чи імпліцитно виконують у них мистецьку, естетизувальну, або власне поетичну, функцію “на загальнотекстуальному тлі, «освітлюючи», актуалізуючи інші компоненти, весь (цілісний) текст” [7: 23]. Ця сфера лінгвістики, переконує Анатолій Мойсієнко, має вивчати не тільки художній текст, не лише філософію, психологію творчості, техніку поетичної зодчості, а й інші текстові структури – публіцистичні, наукові тощо, для яких індиферентними є такі апперцепційні факти, як емоційність, образність.

Дослідники-філологи сьогодні зіткнулися з досить непростою проблемою: власне лінгвістичного аналізу недостатньо для повного, різноаспектного інтерпретування світу мови-тексту. Лінгвісти й літературознавці по-різному витлумачують те саме “мовно-естетичне освоєння екстралінгвального світу” [8: 258], віддають перевагу одним його сутностям і не помічають інших його релевантних ознак або й не воліють зважати на них.

Анатолій Мойсієнко дистанціюється від тих науковців, які прагнуть створити своє, вибудоване на літературознавчих засадах мовознавство, мотивуючи ці наміри тим, що їм “цікаве в мові те, чим зовсім не займаються лінгвісти, і далеко не завжди потрібне те, що вони так ретельно вивчають” [14: 6]. Він у супрязі з дослідниками, які, “не ігноруючи власне лінгвістичного чи літературознавчого підходів до аналізу текстових структур”, чітко усвідомлюють “можливість і потребу комплексного (філологічного) аналізу, який і покликана здійснювати поетика, де не повинно існувати проблеми домінантного – периферійного щодо лінгвістичного чи літературознавчого. Це залежатиме від специфіки досліджуваного тексту, від авторської й, зрештою, читацької інтенції” [7: 25]. Ця версія “чільного представника філологічної думки” [Там само] не просто задекларована, а надійно апробована власним науковим і письменницьким досвідом. Отже, Анатолій Кирилович особливий не лише як поет, а й як науковець, оскільки вміє єднати лінгвістичну й літературознавчу сфери, знаходити в цьому природному синтезі золоту середину, що вможливило об’єктивне, а не суб’єктивне оцінювання поетики текстових структур. Він з-поміж новітніх дослідників, для котрих зразками істинного філологічного аналізу є студії Олександра Потебні, Віктора Виноградова, Юрія Лотмана та інших.

Анатолій Мойсієнко згуртував сьогодні довкола себе однодумців з усієї України. Ось уже кілька років поспіль він скликає “на розмову нелукаву” мовознавців, літературознавців, перекладачів, щоб, як писав Віктор Баранов, прямо у вічі сказати, “наскільки ми здобули й наскільки втратили авторитет у широкого кола читачів”, де “шукати причину: в перекосах суспільного буття, новітніх спокусах і викликах часу чи й у нас самих, продуцентах” [3: 4], і дослідниках слова. Матеріали наукових форумів “Світ мови: поетика текстових структур” засвідчують, що коло “продуцентів” і дослідників слова як основної одиниці лексики й центральної структурно-семантичної одиниці мови загалом шириться, употужнюється молодими силами зі свіжими думками, з перспективними філологічними проектами.

Годилося б, звичайно, зупинитися ще на одній іпостасі Анатолія Мойсієнка – літературознавчій, схарактеризувати його фундаментальну працю “Традиції модерну і модерн традиції” про історію української зорової поезії, про шахопоезію, про існування українського верлібру, про мистецькі пасажі Миколи Мірошниченка, Емми Андіївської й про дещо інше. Однак це ще одна тема для наступної розмови, як і тема про іпостась тлумача. У теорії літератури, перекладацтві Анатолій Мойсієнко, як зазначав Микола Жулинський, “визнаний профі” [4: 7].

Завершимо свої роздуми про поета і філолога (однаковою мірою мовознавця й літературознавця!) словами письменника, критика, публіциста Євгена Барана: “Якби все на світі залежало тільки від літератури, себто, якби ми жили тільки духовним, то давно б уже співали Божі псалми в Едемському саду...” [2], з таким уточненням: коли б ми читали поезію Анатолія Мойсієнка, то духовно оздоровлювалися б, раділи б життю, яким ошечдрив нас Господь, навчилися б простої й такої вкрай необхідної речі – любити світ, у якому живемо, любити світ мови з його внутрішньою гармонією та зв’язками з усім зовнішнім стосовно нас і нашого рідного слова. Завжди з приємністю читаю теплий авторський напис-дарунок на збірці “З чернігівських садів”:

З чернігівських садів, з троєщинських околиць

Хай лине віри мій – славень –

До Славною Миколи,

До Славної Полтави –

і вслід за поетом повторюю:

Приємлю

спориш придорожній

і білу ромашку приємлю,

І сиву грозу,

що росте громокроною

в землю,

Приємлю, –

сподіваючись, що це “Приємлю” стоголосо відгукнеться в усій Україні, наснажить наш люд неймовірною духовною величчю. Дай Боже, аби так і було...

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Академік Арнольд Панасович Грищенко / автор вступ. ст. й упоряд. бібліограф. покажчика М. І. Степаненко. – Полтава : АСМІ, 2006. – 156 с.
2. Баран Є. “Печаль трави на відстані дощів”: поетичний сад Анатолія Мойсієнка / Євген Баран // Українська літературна газета. – 2011. – 11 бер. – С. 13.
3. Баранов В. Зійдімось на розмову нелукаву / Віктор Баранов // Літературна газета. – 2012. – 27 груд. – С. 4.
4. Жулинський Микола. Дух, що еднається зі світом інших / М. Жулинський // Мойсієнко А. Вибране / А. Мойсієнко. – К. : Фенікс, 2006. – С. 3–9.
5. Історична граматики української мови : підручник для студентів мовно-літературних факультетів педагогічних інститутів УРСР / О. П. Безпалько, М. К. Бойчук, М. А. Жовтобрюх та ін. – К. : Рад. школа, 1962. – 510 с.
6. Коженювська-Бігун А. Анатолій Мойсієнко: “Співавтором моїх віршів – рідна мова” : [Інтерв’ю] / розмовляла Анна Коженювська-Бігун // Наше Слово. – 2012. – 27 січ. – С. 10–11.
7. Мойсієнко Анатолій. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / Анатолій Мойсієнко. – Умань : УДПУ, 2008. – 280 с.
8. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша : монографія / А. К. Мойсієнко. – К. : Вид-во “Сталь”, 2006. – 304 с.
9. Світ мови: поетика текстових структур : наук. зб. на пошану проф. Анатолія Мойсієнка / за ред. проф. М. Зимомрі. – К. ; Дрогобич : Посвіт, 2009. – 444 с.
10. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление / Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1988. – 242 с.
11. Степаненко Микола. Світ в оцінці Олеся Гончара: аксіосфера щоденникового дискурсу письменника / Микола Степаненко. – Полтава : ПП Шевченко Р. В., 2012. – 284 с.
12. Талалай Леонід. Роздуми про поезію / Леонід Талалай // Літературна Україна. – 2012. – 15 лист. – С. 8–9.
13. Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
14. Чичерин А. В. Ритм образа: стилістическіе проблемы / А. В. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1973. – 396 с.
15. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. та комент. С. А. Гальченка; передм. І. М. Дзюби. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2012. – 960 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Микола Степаненко – доктор філологічних наук, професор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, член Національної спілки письменників України.

Наукові інтереси: граматики, історія української мови та літератури.

НЕОЛОГІЯ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА НА ТЛІ СЛОВОТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ПОЕТІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Галина ВОКАЛЬЧУК, Євген ВОКАЛЬЧУК (Рівне, Україна)

Проаналізовано словотворчу практику сучасного українського поета Анатолія Мойсієнка в руслі індивідуально-авторської номінації в поезії ХХ–ХХІ століть. Схарактеризовано частинимовні, структурно-семантичні особливості авторської неологічної лексики, доведено її тісний зв'язок із фольклором, аргументовано залежність неологічних експериментів автора від загальних тенденцій у творенні нових номінативних одиниць поетами досліджуваного періоду.

Ключові слова: авторський лексичний новотвір, індивідуально-авторська номінація, українська поезія ХХ–ХХІ ст., Анатолій Мойсієнко.

The modern Ukrainian poet Anatolii Moisiienko's word-formation practice has been analyzed within bounds individually-author nomination in the poetry of 20th–21st centuries. The part of speech, structural and semantic peculiarities of author neologisms has been characterized; their close connection with folklore has been proved; the dependence of author neological experiments on general tendencies of coinage by poets of investigating period has been argued.

Key words: author lexical new-formation, individually-author nomination, Ukrainian poetry of the 20th–21st century, Anatolii Moisiienko.

Характерною ознакою українського поетичного словника ХХ–ХХІ ст. є наявність у нім значного за обсягом корпусу індивідуально-авторських лексичних інновацій. Оригінальні за змістом і формою найменування позамовних фрагментів довкілля й ілюзорного (уявного) універсуму подибуємо у вокабулярах практично всіх авторів досліджуваного періоду. Справжній майстер художнього слова як представник певної національної спільноти виявляє власні творчі потенції в психолінгвальній діяльності, одним із аспектів якої є словотворчість. Останню витлумачуємо як процес свідомого конструювання креативною мовною особистістю номінативних одиниць – авторських лексичних новотворів (далі АЛН) – за узуальними чи оказіональними дериваційними моделями задля певної естетичної мети. Усебічному дослідженню АЛН, які перебувають на периферії мовної системи, однак за

сприятливих інтра- й екстралінгвальних умов здатні набувати статусу узуальних лексичних одиниць, останнім часом приділяють значну увагу науковці. У новотворах, які зазвичай мають специфічну форму й відзначаються багатоплановістю змісту, відбиваються, мов у краплі води, дух часу, упродовж якого творив митець, актуальні для соціуму на певному етапі його існування реалії й духовні цінності, особливості національного менталітету тощо.

Аналіз авторської неологічної лексики понад 400 українських поетів ХХ–ХХІ ст. [2] та подальшого уточнення отриманих результатів (над чим цілеспрямовано працюють із 2007 р. неографічні лабораторії Рівненщини – «Острозький неограф» Національного університету «Острозька академія» та «NEOLEX-Рівне» Рівненського державного гуманітарного університету), дав змогу встановити, що найбільшу кількість лексичних інновацій створили: В. Барка (понад 1300 АЛН [1]), В. Стус (понад 1130 АЛН [11]), П. Тичина (близько 1100 АЛН [5]), А. Малишко (850 АЛН), М. Семенко (825 АЛН) [4], Б. Нечерда (понад 510), І. Павлюк (понад 640). Уточнення потребують статистичні дані щодо неології Ліни Костенко [10], М.Вінграновського [10], Б. Олійника, І. Драча, Д. Павличка та інших авторів, які збагатили словник української поезії власними словесними знахідками [2].

Метою статті є аналіз словотворчої практики відомого поета сучасності Анатолія Мойсієнка, характеристика частиномовних, структурно-семантичних особливостей авторської неологічної лексики, виявлення основних тенденцій індивідуального словотворення на тлі індивідуально-авторської номінації в поезії ХХ–ХХІ століть.

Анатолій Мойсієнко належить до митців, які невтомно створюють нові мовно-виражальні засоби, збагачуючи український поетичний лексикон оригінальними, зазвичай високоекспресивними найменуваннями. У поетичному словнику автора нараховується понад 250 інновацій.

Для неології Анатолія Мойсієнка показовим є те, що значна частина АЛН сконструйована внаслідок творчого використання поширених у мові фольклору художніх образів. Поет, як і інші майстри художнього слова, насамперед шістдесятники, часто звертається до стрижневих слів-образів, що міцно вкоренилися в мовно-поетичну практику й стали традиційними. Відповідно ці слова-образи проєктуються й у площину індивідуально-авторської номінації. Трансформуючи традиційну форму фольклорних засобів, поет досягає естетичного ефекту, який употужнюється від уживання таких АЛН в умовах нового контексту. Із-поміж слів-образів, якими послуговується Анатолій Мойсієнко, особливе місце посідають АЛН із астронімічним компонентом, що значною мірою сприяє романтизації контексту. Так, у процесі створення АЛН на основі астроніма *сонце* поет активно конструює складні АЛН (із наявною в їхній семантичній структурі семою 'сонце'), що вживаються для позначення різних денотатів, зокрема: 1) елементів ландшафту: *сонцеберег*; 2) конкретних предметів: *Сім сонцеструн, синь-сопільчина...*; 3) просторових уявлень: *Душі нескошені квартали / сягали сонцевисоти*; пор.: *Дорога до братів – до сонцесвіту...* (М. Сингаївський); 4) часових відрізків: *Дай пару сонцеднів...*; пор.: *...сонце-літо живодайне...* (А. Гризун); 5) стану доквілля: *Ще сонцеберег нам не здалечів, / де сонцесміх до речі й не до речі...*; 6) рослини: *дуб-сонцелюб*; пор.: *В нас не тільки лист зелений, / А достиглий сонцелід!* (О. Ющенко); *...Прозора струна соломи, / Золота стеблинка відданості, / Якою стікає сонце – / Сонцегін, капіляр соломи...* (І. Драч); *...руді голівки свіжих сонценят* [грибів. – Г.В., Є.В.] (О. Педяш); *...І повернувся вайлувато / До УКРАЇНИ сонцеспраг* [соняшник. – Г.В., Є.В.] (Г. Кириченко) та ін.; 7) речовини: *...скипа смола, сік-сонцевир – салют!*

Компонент *сонце* наявний і в структурі юкстапозита-оніма: *Сонце-Око*.

Частотними в неологічному вокабулярі А. Мойсієнка виявилися зокрема й такі „базові” номінації лексико-семантичного поля „небо”: 1) *зоря*: *зорепил, зорянка-птаха, птах-зорянич, зоряно-криляно-клично, зоряно-пливкий, тисячозоро, зорянь*, пор.: *зореплинний, зоресійний* (І. Калинець), *зорехмарний* (М. Вінграновський), *зоря-карамелька* (І. Драч), *зоря-подарунок* (Д. Павличко), *зоремечно* (Ір. Калинець), *зореня, зореніти* (І. Павлюк), *зоренітися* (В. Барка) та ін.; 2) *хмара* – *чорнохмарно, вхмарений*; пор.: *хмаренятко, хмарина-мама* (М. Вінграновський), *хмар'я* (В. Коротич, Д. Павличко), *хмаров'я* (І. Драч), *хмарохід, сивохмарний* (В. Барка) та ін.; 3) *грім* – *грім-гомін, громов'я* (засвідчено також у І. Драча),

громокрона, громовиння, пор.: гриминь (М. Вінграновський), громобій (Д. Луценко), солодкогримний (В. Барка), громово (І. Світличний) та ін.

У процесі індивідуально-авторської номінації явищ природи та суміжних із ними понять Анатолій Мойсієнко, як і інші поети досліджуваного періоду, також активно послуговувався традиційним словником української поезії. АЛН різних частиномовних класів (переважно субстантивних) формують цілі ряди, об'єднані ключовими словами, характерними для мови усної народної творчості, напр.: 1) **вітер** – *вітер-норд* (засвідчено і в І. Павлюка), *вітер-стрічень*, *синьовітер*, *синьовітер-вихор*, пор.: *вітер-голодраниць* (Ліна Костенко), *вітер-тать* (І. Драч), *вітер-густовій*, *вітрограй* (І. Калинець), *вітер-холод*, *вітрохвиля*, *вітер-холод* (О. Ющенко), *вітер-лист* (М. Вінграновський), *вітер-весновій* (Д. Павличко), *вітер-пліткар* (С. Йовенко), *вітрець-курій* (О. Підсуха), *буй-вітер*, *гайдамака-вітер*, *сторож-вітер*, *правітер* (І. Павлюк) та ін.; 2) **сніг** – *снігостеповий*, *снігувати*, *білосніг*, *чорносніг*, *чорносніжний*, пор.: *сніго-птаха*, *сніженя* (М. Вінграновський), *сніговище* (О. Ющенко), *сніговиниця*, *сивосніжність* (В. Барка), *сніг-благодать* (І. Римарук), *сніженя*, *сніженятко*, *сніженятчко*, *сніжинка-велетен* (Д. Павличко); 3) **дощ** – *дощів'я*, *сріблodoщ*: пор.: *дощеньятко* (В. Слапчук), *дощинка* (В. Малишко), *дощисько* (О. Самара), та ін.; 4) **роса** – *буйноросся* (засвідчено і в Д. Луценка), *терен-роса*.

Із погляду естетики слова вартими уваги є новотвори, в основу яких покладено номінації й інших природних явищ (такі АЛН, на відміну від розглянутих вище, не формують словотвірних рядів): *тумани-вівці*, *столуна*, *зав'юга*, *хуги-лиховії*, *водь* (від *вода*).

Словотвірні експерименти базовими в традиційному словнику української поезії номінаціями не випадково приваблюють Анатолія Мойсієнка, як, утім, і інших сучасних поетів. Будучи невід'ємними одиницями фольклорного лексикону, такі слова-образи виражають поняття, що по-новому трактуються, переосмислюються й витлумачуються з позицій авторського світобачення та світосприйняття. Більшість АЛН, створених на основі традиційних лексем, служать, наприклад: а) засобом точнішої характеристики позначуваних об'єктів: *Мовчить заобрій, і мовчить зоря, / І я мовчу... Й нічого вже не вдію*; б) сприяє економії мовних ресурсів: *А ми були безбожно юні! / Не відали про чорносніг, / Лиш білоснігу срібні луни...;* в) увиразнює емоційно-експресивну характеристику денотата: *Рушник черлений осінь гаптувала / Сріблodoщем; Сніги лежать, неначе печеніги. / Ах, ці сніги, цей чорносніжний прах – / На помисли... на злети... на чепіги... / В снігах Чернігів, і душа в снігах;* г) замінює загальноживану номінацію синонімічною – з вищим ступенем експресивності: *дощів'я* (замість узуального слова *дощ*).

Значна частина АЛН утворена за традиційними для народнописенної творчості моделями, зокрема: а) редуплікацією основ: *болить-невідболить*, *віз-перевіз*, *довіку-віку-споконвіку*; пор. в інших поетів: *цвіт-вицвіт* (І. Драч), *час-перечас*, *припливти-пропливти-відпливти* (В. Затулівітер), *сонце-прасонце*, *дорога-дзвенидорога* (І. Калинець), *вітер-вітряга* (А. Таран), *джерел-джереління* (М. Корсюк) та ін.; б) поєднанням синонімічних слів (понять): *грім-гомін*, *пагінець-галузка*, *свататися-женихатися*, пор.: *борвій-буран*, *хрусті-кості*, *політати-поширяти*, *страх-жах* (І. Драч); в) поєднанням антонімічних слів (понять): *смуток-радість*; г) паронімічним (нерідко й семантичним) зближенням сегментів твірних слів: *глиця-ясниця*, *обпалений-ошпарений*, *сутана-сутінь*, пор.: *гіпопотамо-гіпотонічний* (Ліна Костенко), *течія-утеча* (М. Вінграновський), *царство-моцарство* (І. Драч), *чара-почвара*, *сніжинька-снізіронька*, *гетьманщина-незайманщина*, *кінь-скакінь*, *хміль-постіль* (І. Калинець), *бондарівна-бандура* (Ір. Калинець) та ін.

Щодо частиномовного розподілу новотворів Анатолія Мойсієнка, то варто відзначити особливо активно поповнення корпусу субстантивних АЛН, які входять до складу різноманітних тематичних груп, напр.: 1) назви осіб: *голодум*, *голопуп*, *мудрагель-пройдоха*, *дурепа-ерудитка*, *не-Бодлер*; 2) назви представників фауни: *зорянка-птаха*, *птаха-зорянич*, *чорноворон-птаха*, *бузько-бусел*; коник-срібнокрил, *дивак-павук*; 4) назви рослин та їх частин: *дуб-сонцелюб*, *глиця-ясниця*, *пагінець-галузка*, *пракорінь*; 5) назви дій, процесів та їх результатів: *безкличчя*, *безупин*, *тихоплин*, *часоплин*, *течін*, *хижозвук*, *чорнолет*; 6) назви часових відрізків та суміжних із ними понять: *мить-тремтинка*, *ніч-горездвиж*, *ніч-ящірка*, *диво-ніч*, *світанок-ладо*, *сонцедень*, *повесіння*, *сучасся*; 7) назви емоцій, інтелектуально-

психологічних станів денотата: *лютіння* (пор.: *лютіж* (І. Драч)), *сумовиннячко*, *сонцесміх*, *біль-хвиля*, *праспогад*; 8) назви абстрактних понять: *буйвайлуватість*, *праглибина*, *пишнорядь*, *жовтоблакить*, *доля-ластівка*; 9) назви елементів ландшафту: *праполе*, *широчінь-дорога*, *гай-космач*, *бір-дідуган*.

У словотворчій практиці сучасних поетів, у тім числі й Анатолія Мойсієнка, спостерігається тенденція активного конструювання АЛН різних частиномовних класів з використанням колірною компонента. При цьому найчастотнішими в поетичній палітрі автора виявилися такі кольоративи: 1) чорний: *чорноворон-птах*, *чорногруддя*, *чорноколо*, *чорносміх*, *чорнолет*, *чорносніг*, *чорнокрилля*, *чорнорінь*, *чорноплитий*, *чорносніжний*, *чорнохмарний*, *чорнохмарно*, *чорносливо*, *чорно-боляче*; пор. у інших поетів: *чорноміський*, *чорнофігурний*, *чорно-ятрянний* (Ліна Костенко), *морозночорний*, *чорномажорний*, *чорно-сонячний* (І. Драч), *чернечо-чорно-чорний*, *чорносилий* (М. Вінграновський), *чорносливний* (Б. Олійник), *чорноробний* (А. Таран), *чорнобоговий* (Г. Мовчанюк), *чорноводяний* (Ю. Гаврилюк), *чорногільний* (М. Сингаївський), *чорноглибий* (І. Світличний), *чорнохлібний* (В. Затулівітер), *чорно-солодкий* (Т. Севернюк) та ін.; 2) синій: *синьовир*, *синьозір*, *синьовітер*, *синьовітер-вихор*, *синьоїрій*, *синьоліт*, *синь-сопілчина*, *синьоперо*, *присиніти*; пор.: *синь-віконце*, *синь-вітровище*, *синь-доріжка*, *синьовіконний* (А. Малишко), *синьоблагальний*, *синьоголосний*, *синьоплинний* (М. Вінграновський), *синьоглумий* (І. Драч), *синьовиновий* (Б. Рубчак), *синьолист* (І. Калинець), *синьовода* (І. Жиленко), *синьогіркотний* (С. Йовенко) та ін.; 3) зелений – *зелен-кучерявий*, *зелено-вітно*, *зелен-розвій*, *зелен-пилюка*, *празелений* (окрім того, А. Мойсієнка використовує також фольклоризм *зелен-дуб*, модифікує узуальну номінацію: *зелено-молодо*); пор.: *зеленопружний* (О. Ющенко), *зеленобунтівничий*, *зеленодумий* (В. Мельник), *зеленоросий*, *зеленоступінчатий* (І. Драч), *зеленочубий* (Б. Олійник), *зеленошумний* (М. Сингаївський) та ін.

Показово, що аналізовані кольоративи є високочастотними в традиційному поетичному словнику, відтак неологічні експерименти Анатолія Мойсієнка в розгляданій царині індивідуально-авторської номінації перебувають у руслі загальної тенденції оказіонального словотворення в поезії відповідного хронологічного зрізу й засвідчують факт творчого розвитку поетом фольклорних традицій у кольоропозначенні фрагментів позамавного доквілля.

Не репрезентативними в поетичному вокабулярі Анатолія Мойсієнка виявилися АЛН із іншими колірними компонентами (що, своєю чергою, відбиває особливості авторського світосприйняття): *прабілий-білий*, *білодзвін-бетон*, *білосніг*, *червонолоно*, *багряно-сумний*, *жовтоблакить*, *блакитनावий*, *сизогриво*, *місячно-карий*.

Загалом успішними є словесні експерименти Анатолія Мойсієнка щодо створення переважно складних за структурою АЛН із партитивним (нерідко соматичним) компонентом. При цьому частотними є номінації, об'єднані голонімами: **птах** – *чорнокрилля*, *зорянокриляно-клично*, *крилити*, *буйнокрилий*, *важкокрилий*, *диво-перо*, *синьоперо*; **рослина (дерево)** – *гілкавий*, *заквітнювати*, *чорносливо* (див. також розглянуті вище субстантивні АЛН).

Оригінальними й частотними є АЛН різних частиномовних класів, утворені від назв: 1) птахів: *снігурувати*, *відзозулити*, *доля-ластівка*; 2) часових відрізків: *зосеніти*, *відосеніти*, *знезмлений*, *зимотно*, *травневохвильний*, *довіку-віку-споконвіку*, *віковно* (див. також розглянуті вище субстантивні АЛН темпоральної семантики).

У поетичному словнику Анатолія Мойсієнка виокремлюється група складних АЛН із нумеративним компонентом, які належать до різних частиномовних класів, причому компоненти *семи-*, *сто-*, *тисячо-* використовуються зазвичай для вираження інтенсивності ознаки, названої твірним словом: **першо-** – *першоспів*, *першодерево*; **три-** (**трой-**) – *тривічний*, *тройзільний*, *стриножено* (присл.), *нестриножений*; **семи-** – *Семярило*, пор.: *Семигин*, *Семизаздрець*, *Семилакімець*, *Семилінько*, *Семиперекинчик*, *Семипокіренко*, *Семизаздрець*, *Семисловоблуд* (І. Калинець); **сто-** – *столуна*, *гойдатися-стодзвонити*, *стовічний*, *стомовчати*, пор.: *стоголос*, *стоголосіння* (І. Драч), *стожилля* (І. Світличний), *стобіль*, *стогнів* (В. Стус); **тисячо-** – *тисячозоро*, *тисячолунний*, пор.: *тисячорукий* (А. Таран) та ін.

Незначною кількістю в лексиконі Анатолія Мойсієнка представлені АЛН оригінальної форми, а саме: 1) багаточленні АЛН на зразок *зоряно-криляно-клично, довіку-віку-споконвіку*, пор.: *Вітчизна-сльоза-мрія-сон* (М. Вінграновський); 2) АЛН із здвоєними префіксами, що виконують функцію інтенсифікаторів експресивності при одночасній частковій нейтралізації значення, вираженого твірною основою, напр.: *Час – про жовті квіти попередумати*; пор.: *розперетричі* (Ліна Костенко).

Оказіональний прикметниковий словотвір Анатолія Мойсієнка відзначається тим, що в ньому наявні складні за структурою номінації, завдяки яким автор поглиблює семантику одиниць на позначення статичних ознак денотатів: *тихомрійний, травневохвильний, хльостко-сміхотливий, чорноплитий, місячно-карий, щедротно-ніжний, густо-джмелиний, огудинно-натинний, стрімкогрудий*

Корпус дієслівних новотворів Анатолія Мойсієнка поповнює за рахунок відіменних okazіональних дериватів на зразок *зглибати, здалечити, волосожарувати, новошкодити*, тощо. Зрідка експериментує поет із дієслівними формами – дієприкметником (*знезмлений, вхмарений, вицуртований*), дієприслівником (*сколінчившись*).

У галузі прислівникової індивідуально-авторської номінації поет активно конструює АЛН найрізноманітнішої семантики, первинно мотивовані іменниками (у дериваційному плані – прикметниками, нерідко okazіональними): *віковно, галопно, чорносливо, тисячозоро, сизогриво, безжально-кинджально, сейсмично-свічно* тощо.

Отже, у неології Анатолія Мойсієнка спостерігаються деякі загальні тенденції, притаманні українським авторам ХХ–ХХІ ст. – незалежно від їхніх естетичних смаків, манери письма. У центрі уваги поетів постійно перебувають фольклорні традиції творення нових художніх образів, тропів, через що поетичний лексикон поповнився значною кількістю АЛН, сконструйованих унаслідок творчого використання традиційних для мови усної народної творчості лексичних одиниць (ключових слів) у ролі базових для авторських інновацій. Привабливою перспективою подальших досліджень словотворчості Анатолія Мойсієнка є всебічне вивчення його оригінальних номінативних одиниць і – згодом – укладання повного реєстру його новотворів як складника зведеного словника АЛН в українській поезії ХХ–ХХІ ст. (перша спроба в цьому напрямі вже здійснена [2]).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адах Н. А. Авторські лексичні новотвори Василя Барки (семантико-дериваційний та лексикографічний аспекти) / Н. А. Адах; за ред. Г. М. Вокальчук. – Рівне : Видавництво Олега Зеня, 2007. – 136 с.
2. Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / за ред. А. П. Грищенка : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Науково-видавничий центр „Перспектива”, 2004. – 524 с.
3. Вокальчук Г. М. Словотворчість українських поетів ХХ століття : [монографія] / Г. М. Вокальчук; відп. ред. С. Я. Єрмоленко. – Острого : НаУ „Острозька академія”, 2008. – 536 с.
4. Вокальчук Г. М. „Я – безразковості поет” (словотворчість Михайла Семенка) : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – 201 с.
5. Кирилук О. Словник авторських лексичних новотворів Павла Тичини / За ред. С. Я. Єрмоленко, Г. М. Вокальчук // Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття [зб. наук. праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого, 2011. – С. 181 – 263. (Лексикографічна серія «Українська індивідуально-авторська неографія»; вип. 5).
6. Мойсієнко А. К. Вибране : Поезії і переклади. – К. : Фенікс, 2006. – 528 с.
7. Мойсієнко А. К. З чернігівських садів : Нові сонети і верлібри. – Умань : Софія, 2008. – 130 с.
8. Мойсієнко А. К. Мене любов'ю засвітили скрипки. – К. : Правда Ярославичів, 2006. – 160 с.
9. Мойсієнко А. К. Спалені камені : Поезії. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 96 с.
10. Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський [зб. наук. праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого : НаУ „Острозька академія”, 2010. – 178 с. (Лексикографічна серія «Українська індивідуально-авторська неографія»; вип. 3).
11. Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай [зб. наук. праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого : Вид-во НаУОА, 2010. – 492 с. (Лексикографічна серія «Українська індивідуально-авторська неографія»; вип. 4).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Галина Вокальчук – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри української мови Рівненського державного гуманітарного університету.

Наукові інтереси: лексична неологія сучасної української поезії.

Сьвен Вокальчук – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики викладання і культури української мови Рівненського державного гуманітарного університету

Наукові інтереси: словотворча практика сучасної української поезії, поетичний лексикон.

ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ МЕТАФОРИ

Лариса КРАВЕЦЬ (Київ, Україна)

У статті розглянута проблема інтелектуалізації метафори в мові поезії Анатолія Мойсієнка. Визначено й проаналізовано способи інтелектуалізації метафори. Доведено, що інтелектуалізована метафора є характерною ознакою мовотворчості митця.

Ключові слова: традиційна метафора, поетична метафора, інтелектуалізація метафори, мова поезії, асоціативне ускладнення.

The article touches upon the issue of metaphor intellectualization in the poetic diction of Anatoliy Moisienko. Methods of metaphor intellectualization have been determined and analyzed. The intellectualized metaphor is proved to be a typical feature of master's language work.

Key words: traditional metaphor, poetic metaphor, metaphor intellectualization, poetic diction, associative complication.

Цивілізаційна динаміка людства, розвиток мислення і зміни в мові – процеси взаємно детерміновані. Впродовж ХХ ст. вони відбувалися неперервно й стрімко, про що свідчать й індивідуальна мовотворчість українських письменників, і тексти нехудожніх стилів аналізованого періоду. Однією із помітніших тенденцій мовних змін минулого століття була інтелектуалізація, тобто «конструктивно модельований пошук критеріїв, репрезентативних форм, характеристик і закономірностей вербального представлення свідомості, що еволюціонує» [6: 124]. Інтелектуалізація літературної мови виявляється у змінах лексичного складу, зокрема зростанні кількості абстрактної лексики, ускладненні семантичних зв'язків між словами, актуалізації складних синтаксичних конструкцій тощо.

Мета цієї статті обґрунтувати інтелектуалізацію української поетичної метафори в мові поезій Анатолія Мойсієнка.

Лінгвістична традиція аналізу еволюції мови започаткована В. фон Гумбольдтом і його послідовниками, що вивчали духовно-енергетичну сутність мови. У сучасному мовознавстві цю проблему в різних аспектах досліджують зарубіжні (М. Блек, А. Вежбицька, Д. Девідсон, М. Джонсон, У. Еко, Е. Кассієр, Д. Лакофф, А. Річардс, Ф. Вілрайт та ін.) і вітчизняні (С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, О. О. Тараненко, В. С. Калашник, Т. І. Панько, М. П. Кочерган, А. К. Мойсієнко, Л. О. Ставицька, Л. І. Шевченко, Л. В. Струганець, О. О. Маленко, Г. М. Сюта та ін.) вчені. Важливим напрямом цих наукових пошуків є вивчення інтелектуалізації мови поезії.

За словами Л. О. Ставицької, поезія – «це апперцепція самопізнання: *світ є лиш приводом* для думок і почуттів, що становлять зміст духовної діяльності ліричного суб'єкта, особистості поета» [5: 11]. Інтелектуалізація поезії виявляється в переведенні емоцій на абстрактний рівень. Цей процес зумовлений загальним розвитком суспільства та науково-технічними досягненнями людства, які змінюють уявлення про структуру світу, про природу фізичних явищ, про космос, що в свою чергу спричиняє зміни психоемоційної структури особистості. Початок інтелектуалізації мови поезії у світовій літературі пов'язують із творчістю П. Валері та Т. С. Еліота, яких при всій віддаленості (мовній, територіальній, концептуальній) об'єднувало прагнення до абстрагування від емоцій.

У мові української поезії процеси інтелектуалізації простежуються з початку ХХ ст. Твори Т. Шевченка, П. Куліша, а згодом І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки та інших українських митців змінили розуміння значення, місця і ролі української мови в житті суспільства, яке існувало раніше. С. Я. Єрмоленко зазначає: «Естетизація ключових абстрактних понять зумовила явище інтелектуалізації мови І. Франка, перехід її від предметно-побутової картини світу до духовних сфер, що визначають рівень національної культури у позачасовому вимірі» [1: 13]. Мовотворчість письменників рубежу віків (XIX – ХХ ст.) піднесла інтелектуальний рівень української літературної мови загалом, збагатила її новими лексичними й синтаксичними засобами, продемонструвала можливості українського слова точно виражати всю складність і взаємозв'язок думок. Нова якість мови, започаткована цими митцями, стала базою для наступних поколінь.

Українські поети-модерністи початку ХХ ст. були налаштовані на переосмислення як концепції, так і стратегій поетичного слова, тексту. Загальне посилення екзистенційності поетичного мислення в цей період визначило пошук семантично місткого та багатофункціонального художнього слова. Поява в українському письменстві першого

двадцятиліття ХХ ст. поряд з народницько-позитивістськими таких форм і структур європейського творчого досвіду, як інтелектуалізована індивідуальна й культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму й символізму, елементи психоаналізу, сприяла активізації метафоротворення та його інтелектуалізації. З'явилися численні асоціативно ускладнені метафори, широко застосовувалася персоніфікація абстрактних понять, зокрема тих, що стосувалися психічного стану людини, та синестезія, яка виявлялася в поєднанні зорових і слухових вражень, модифікувалися метафори міфологічного походження. Утверджена на початку ХХ ст. інтелектуалізація стала в наступні десятиліття основною тенденцією розвитку мови української поезії загалом і метафори зокрема.

Поглиблена і розширена образність, апеляція до знань, актуалізація складних асоціативних зв'язків, спонукання до філософських роздумів характеризують мову творів багатьох українських поетів ХХ ст. Різні вияви цих ознак фіксуємо, наприклад, у текстах неокласиків, поетів Празької школи, шістдесятників та ін. Наявні вони і в мові поезій авторів, творчість яких має синкретичний характер або перебуває поза межами програм певних шкіл, угруповань. Серед сучасних українських митців показовою в аспекті інтелектуалізації є мовотворчість Анатолія Мойсієнка, яка, за словами В. С. Калашника, «становить безумовний набуток української модерної поезії, тієї її частини, що не відділяється самоцільно від традиції, а природно випливає з утверджених віками естетичних кодів у пошуках відповідної часові образності» [2: 66].

Інтелектуалізація мови поезій Анатолія Мойсієнка простежується в доборі і вживанні лексичних засобів, побудові синтаксичних конструкцій, звуковому інструментуванні тексту, словотворі тощо. Виявляється вона і в зміні семантико-граматичної структури метафори, яку розуміємо як ментально-мовне явище, за допомогою якого людина пізнає, оцінює й перетворює дійсність.

Поетична метафора – це індивідуально-авторська образна інтерпретація співвідношень об'єктів, спрямована на розкриття глибинної сутності позначуваного, висвітлення нових граней уже відомого або представлення невідомого через відоме. Вона постає в результаті взаємодії індивідуального й загальнонародного, емоційного й раціонального чинників у свідомості письменника. Вихоплюючи і синтезуючи за асоціаціями певні ознаки, поетична метафора переводить світ предметів з усталеної таксономії на вищий щабель пізнання – у світ смислів [3: 330].

Метафори Анатолія Мойсієнка вражають несподіваністю асоціацій, глибиною думки, свіжістю образів. Вони експресивно насажені, образно абстраговані, іноді парадоксальні й часто лаконічні: *Тече сонет неквапно під рукою, // Немов не помишляючи про лет; Покотилася доля Чумацьким Шляхом; Цунамі духу... Де на острівцях // Малі надії затерпають лячно; Тут падають ранети прямо в вірші, // Орбіти строф згойднувши вкруж чола.*

Реципієнтними зонами метафор митця є традиційно опоетизовувані концепти *душа, серце, простір, час, доля, життя, небо, вогонь, річка, дощ, сонце, місяць, зорі, вітер, хмари, ранок, день, вечір, ніч, осінь, зима, весна, дорога, слово, кохання, щастя* тощо. Проте в авторській інтерпретації їх наявні лінгвоспецифічні конфігурації ідей. Наприклад, індивідуально-авторська метафора *серце морозом пала* – це результат зміни традиційної моделі *серце горить (палає)* через уведення компонента *морозом* як своєрідної опозиції до *вогню*. Якщо *вогонь* пов'язують із сильним почуттям, то *холод*, а отже, і *мороз* – із його ослабленням (порівн.: *серце охолело*), зникненням або негативним почуттям. Дієслово *палати*, що репрезентує концептосферу *вогонь*, у традиційній моделі вказує на високий ступінь вияву почуття, а в індивідуально-авторській метафорі інтенсифікує вираження байдужості. Варто зауважити, що поетична метафора багатозначна, вона допускає кілька пояснень, водночас правильного розуміння її не існує – можливе лише більш-менш адекватне тлумачення. Багатозначність поетичної метафори зацікавлює читача, активізує його мисленнєву діяльність і робить співтворцем тексту.

Інтелектуалізація метафори виявляється, зокрема, в її асоціативному ускладненні, що відбувається шляхом опускання асоціативних ланок, зближенні досить віддалених концептів, залученні нових донорських зон, а також контамінації двох або кількох метафор.

Асоціативно ускладнені контаміновані метафори показові для мови поезій Анатолія Мойсієнка. Наприклад, у метафорі *Синій вітер у моїм полоні // Чи у вітру у полоні я... // Синьовітер – вихор з Оболоні // Враз під себе хмари підім'яв. // Кружельнув над лісом і над містом, // Сизогриво даль підперезав...* синтезовано уявлення про вітер як про стихію, птаха, коня. Зміст цієї розгорнутої метафори поглиблено символікою синього кольору, який пов'язує із внутрішнім світом людини, її духовністю і підсвідомим. Розгорнутою й асоціативно ускладненою є й така метафора: *Трьома вітрами хмара підперезана, // Неждано так здалеку присиніла. // ...Вже й крилонька стомила аж до щему, // Ще й грім побив її крилонька синющо. // І пада пір'ячко синесеньким дощем, // Із синьої звільнившись шкаралуці.* У цих рядках поет поєднав і традиційне міфопоетичне осмислення хмари як птаха, й індивідуально-авторське сприйняття її.

Характеризує мову поезій Анатолія Мойсієнка контамінація різних типів метафори та інших тропів. Наприклад, у рядках *Жовтень жовті жолуді // На базар несе, // Пише осінь охрою // Золоте есе. // Листопадом, бабиним літом // Набиває вітер // золотий кисет, // Злотом люльку креше, // Золоті пожежі // попасом пасе. // Сонце – обережне – // Золотими клешнями – // В золоту Родоц. // Золотим пожежником // Походжає дощ взаємодія метафори, метонімії, симфори і метаморфози творить картину золотої осені. Семантичне навантаження кожного складника та всього створеного образу зростає завдяки алітераціям *ж і с*, а також високій активності суб'єктивного начала та «тісноті віршового ряду».*

Показове для мовотворчості митця поєднання кількох тематично пов'язаних метафор, кожна з яких образно репрезентує певний фрагмент дійсності: *Пора дощів // це диха в спину, // І чвякіт груддям // це не став, // Та вже морозцю перший спінінг // Хтось розкрутив поверх отав. // Зблисне // холодною блешнею // Ще вчора лагідний ставок... // Ось-ось... і клоне на гачок // Зима // хурделиці клешнею.* Інтегративні компоненти багатоступеневої структури передають індивідуально-авторське сприйняття природи, що виявляється в аналогізації наближення зими з рибальством. Семантична місткість цієї розгорнутої метафори посилює виразність та інформативність усього поетичного тексту.

М. Я. Плющ, аналізуючи мовотворчість Анатолія Мойсієнка, зазначає: «Розвиток думки митця слова в напрямку структурування метафори за образною схемою зумовлений українською ментальністю (особливостями осмислення асоціативних зв'язків і відношень між поняттями реального світу) та власним досвідом виявлення метафоричних відношень між значеннями багатозначних слів, що відображають концептуальні метафори в мові» [4: 291]. Національно-специфічні ознаки проступають, на наш погляд, насамперед у метафоричному зображенні картин природи рідного краю: *Гей, на синьому небі, на блакитному // небі – // Вишиванкою // зоряний степ; // Ще й місяця золочена дуга // Гойдається-стодзвонить на льоту... // Кажан над садом голубим шуга. // І білять хату яблуні в саду; // Де око мальви не здрімне й вночі, // Де ніч – з козацьким сонцем на плечі та ін. Вишиванка, степ, місяць, яблуні, біла хата, мальва – це мовно-естетичні знаки української культури. У наведених індивідуально-авторських метафорах вони є не засобом опису предметно-побутової картини світу, а способом актуалізації культурного досвіду людини й орієнтовані на інтелектуально-емоційну зрілість читача. Ускладнені міфологічними, культурно-історичними, духовно-ціннісними і побутовими асоціаціями, мовні значення цих слів під впливом контексту частково трансформуються й беруть участь у творенні нової органічної єдності.*

Вертикальний часовий вимір метафори дає змогу виявити й інші зв'язки з національною культурою та простежити зміни, які відбуваються в процесі розвитку українського поетичного мовомислення. Наприклад, метафора Анатолія Мойсієнка *навстіж розчинені двері // впадають в ріку космосу, // де всі Магеллани // мрії пасуть // обабіч Чумацького Шляху* подібна до метафори Миколи Вороного *твій дух сягає понад хмари, // туди, в незміряний простір, // до ясних зір, до чистих зір, // і там пасе він мрій отари* має, але відрізняється від неї глибшим змістом, ускладненістю семантичної структури та актуалізацією концептів *космос, Магеллан, Чумацький Шлях*.

Лаконічна метафора *родиться грім*, зафіксована у творах Андрія Малишка, детально розгорнута в тексті Анатолія Мойсієнка й образно вітворює цілісну картину грози: *і грім ураз*

високий над лозою // і над стежками, що біжать за гать, // на цілий світ розродиться грозою, // якої вже ні з чим не зримувань.

Показником інтелектуалізації поетичної метафори Анатолія Мойсієнка є наявні в її структурі мовні знаки реалій сучасності: *На моніторі ночі – // Тутри // Чумацького Шляху, // Великої Ведмедиці; Два крани // З екрана пам'яті // Перевантажують спогади* та ін. Знання про ці реалії виконують роль нових донорських зон для осмислення традиційних реципієнтних зон *ніч, пам'ять*.

Індивідуально-авторські метафори митця також часто увиразнені новотворами, що мають абстрактне значення та є специфічними експонентами індивідуальної мовотворчості: *сиву грозу, // що росте громокроною // в землю, // Приємлю; Душі нескошені квартали // Сягали сонцевисоти; Сонет // Сейсмічно-свічно, сумно-стумно стигне*. Ці неолексеми у структурі метафор орієнтовані на максимально точне вираження відчуттів автора, розкриття нюансів його думки.

Отже, інтелектуалізована метафора є характерною ознакою мовотворчості Анатолія Мойсієнка. За її допомогою митець переводить емоції на рівень смислів, виражає їх у більш складній і експресивно насаженій формі. Метафори поета закорінені в мові і культурі українського народу і водночас вони виразно індивідуальні, демонструють оригінальність таланту митця, його ерудицію й глибину мовомислення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури / С. Я. Єрмоленко. – К. : Ін-т укр. мови НАН України, 2009. – 352 с.
2. Калашник В. С. Мовна особистість митця в індивідуально-авторській поетичній картині світу (спостереження над лірикою А. Мойсієнка) / В. С. Калашник // Світ мови : поетика текстових структур. – Київ – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 65 – 69.
3. Мацько Л. І. Стилістика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища шк., 2003. – 462 с.
4. Площ М. Я. Своєрідність мистецького почерку (поезія Анатолія Мойсієнка) / М. Я. Площ // Світ мови : поетика текстових структур. – Київ – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 289 – 295.
5. Ставицька Л. О. Естетика слова в українській поезії 10 – 30 рр. XX ст. / Л. О. Ставицька. – К. : Правда Ярославичів, 2000. – 156 с.
6. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови : теорія аналізу : [монографія] / Л. І. Шевченко. – К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2001. – 478 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лариса Кравець – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри стилістики української мови Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Наукові інтереси: стилістика української мови, когнітивна поетика, текстознавство, лінгвокультурологія, культура мови, риторика.

ШАХОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Віктор КАПУСТА (Київ, Україна)

У статті вперше зроблено спробу систематизувати шахові образи в світовій поезії.

Ключові слова: шаховий образ, шахи, шахопоезія, зоропоезія, образ-мініатюра, образ-шахівниця, суцільна шахова метафора.

The article presents the first attempt to systematize chess-related images in world poetry.

Key words: chess-related image, chess, chess poetry, visual poetry, image-miniature, image-chessboard, all-embracing chess metaphor.

У 1997 році в бібліотеці альманаху українців Європи «Зерна» вийшла невеличка збірка Анатолія Мойсієнка «Шахопоезія» [12], яка відкрила нову сторінку в розвитку зоровішування і показала принципово нові можливості творення шахового образу в поетичному контексті. Один з найсильніших шахістів планети міжнародний гросмейстер з Швейцарії В. Корчної так відгукнувся на цю подію: «Рідкісна книжка, такої, певне, більше в світі нема» [9: обкладинка]. А літературознавець М. Жулинський дав цілісну наукову оцінку цьому літературно-мистецькому факту: «Поетові заманулося оживити шахові фігури, хід кожної з яких народжує асоціацію, щось нове, незвичне зринає в уяві... У поетичний текст «вживлюються» шахові ходи – ці своєрідні коди, завдяки яким фігури оживають і починають діяти» [4: 6].

Зрозуміло, нове явище народилося не на порожньому місці. Шахи опинилися в полі уваги красного письменства фактично від часу своєї появи. Вони згадуються в індійській літературі уже в VII столітті, в арабських та перських манускриптах – у X—XI ст. Перший європейський твір про цю стародавню гру – латинська поема «Versus de shachis» – відома з X ст. [3: 75]. Тобто, шахові образи зустрічаються в світовій поезії понад тисячу років. Якщо б скласти усю багатомовну поетичну шахіану, то вона не вмістилася б у найгрубішому томі. У якихось творах шаховий ореол зблискує маленькою перлиною, в інших – посідає центральне місце, в решті – пронизує всю поетичну тканину від першого до останнього рядка, даруючи читачеві пригорщу перлів, видобутих з глибин людської мудрості. Цікавий поворот відбувається, коли образність, спричинена стародавньою грою, розвертає нас від шахових, здавалось би, неемоційних абстракцій до осмислення конкретних життєвих явищ і колізій, наповнених глибокими почуттями. Власне, в останні десятиліття саме до цього найбільше прагнуть автори. Спробуємо привести в певну систему пошуки прихильників шахово-поетичної музи, бо до цієї роботи історики шахів долучалися швидше з колекціонерським чи публіцистичним азартом (задовольняючись накопиченням нових фактів і не особливо заглиблюючись у їхню мистецьку структуру, як, наприклад, автор чудової книги «Z szachami przez wieki i kraje» («З шахами через віки й країни») поляк Єжі Гіжицький, який, до речі, народився в українському Мелітополі). Зі свого боку, літературознавці лише нещодавно почали фрагментарно вивчати шаховий аспект у поетичній творчості.

1. Шаховий образ-мініатюра (епізод) як складник поетичної тканини

Це найбільша й найпродуктивніша частина шахової метафорики. І хоч вона розвивається більше десятих сторіч, аніскільки не втрачає актуальності. Мабуть, ця тенденція спостерігатиметься, поки людство зберігатиме шанобливе ставлення до старовинної гри. Одного-двох чи кількох шахових слів цілком достатньо, щоб митець слова міг витворити рельєфний зліпок, часом у вигляді афоризму. Кілька прикладів з українського поля. У циклі Галини Турелик «Стихія води»: *Гросмейстер Час застеріга: «Гарде» (тобто: захищайся!)* [13: 107]. У мініатюрі А. Мойсієнка «Про доцільність прийняття жертви»: *I. Майже гамлетівське питання: / Бути / Чи / Бити. / II. I король загинув ув обіймах жертви* [9: 192-193]. Ліна Костенко недавній вірш «У наших лісах блукають вже інші люди» завершує рядком: *А сосни шумлять. Життя – великий цейтнот* [8: 25]. До речі, і в її прозових «Записках українського самашедшого» знайшлося місце шаховим екзерсисам. Якщо митець вдало застосовує мінімальні засоби шахової образотворчості, вони запам'ятовуються надовго, коли навіть йдеться про невеликий епізод з шаховою символікою.

2. Суцільна шахова метафора

Часто-густо поети з успіхом використовують шахову атрибутику, яка є метафоричною основою всього вірша. У «Грі в шахи» Раїси Харитонові лірична героїня через уявну шахову партію з Бонапартом свого серця виплескує біль: *Геть! Геть з землі моєї, / із чорних клатів поля, / із серця, із життя, із долі! / Тобі я не жона, не Єва! / Стоїть неначе кам'яна. / Вдова? Чи королева?* [14: 161]. Ще одна збентежена жіноча душа на шахівниці буття – у вірші Г. Турелик «Відсуваєш мене у закінченій партії...»: *Ситуація патова. / Королево-служниці, погамуй свою гордість і лють. / Ти програла. Вірніше тобою програли / небезпечну цю гру, що зветься – остання любов* [13: 19]. А ось сонет «Шахи» А. Мойсієнка: *Гросмайстре, щонайперше дай ти раду / не пішакам – помазаникам власного двора. / Ржуть ситі коні. Замкнена тура. / Офіцерня лиш помишля про зраду. / Гуляє королева по світах... I неминучий фінал: I суне татарва, і пруть свої моголи... A що король? Король, братове, голій* [10:15]. У поетовій інтерпретації шахи вже – зовсім не шахи. У вірші «Сицилійський захист» Іван Драч підтримує шаховість заявленої в заголовку метафори лише кількома штрихами. У зоряну ніч, коли ліричний герой тривожно переживає закоханість, *Йдуть пішаки на штурм, ферзь мліє від атак. Але ці шахові асоціації наразі перебивають «лапи» ночі – «нервовий їхній джаз». Потім знову – повернення до заявленого образу: Король мій у біді. I вже з елементами самоіронії – наближення до передчуваної розв'язки: I в захисті твоїм намітився пролом. / Так сплює себе ця ніч на ці маневри. / Так сплюєм себе метеликами тут, / I тріскотять, як хмиз, мої зятяті нерви, / I мій король сплещить в благословенний кут* [1: 116].

Коли у Драча суцільна шахова метафора – *сицилійський захист* – розкодовується не без певних труднощів, то в постмодерному просторі до логічного кореня можна взагалі не дістатись. Однак, можливо, часом і не потрібні прямі відповіді, як це бачимо в журнальному циклі поезій Олеса Коржа, названому нотацією ходу пішака: *e2 – e4* [7]. Залишається більше простору для читацької фантазії.

Моделюючи на свій кшталт суцільну метафору, кожен автор використовує шахи скоріше як привід поговорити про найінтимніше чи простежити (а то й відкрити!) з допомогою «шахового мікроскопа» найтонші зв'язки між життєвими явищами або в окулярі «шахового телескопа» раптом краще відчуті космічне безмежжя. Гра уяви людини, залюбленої в шахи, спроможна створити нетривіальну образність у поезії.

3. Образ-шахівниця

Шахи в поезії нерідко виступають центральним узагальненим персонажем (переважно в епічних поемах, рідше у ліриці). У таких творах обов'язково з'являється шахівниця, на якій оживають розставлені фігури і розгортається незвичайна вистава. Власне, шахова дошка тут служить незмінним магічно-поетичним підмурівком, на якому автор виводить нові й нові тропи. Образ-шахівниця і суцільна шахова метафора, по суті, створюють індуктивно-дедуктивну антитезу в мистецтві слова. За рахунок епічної широти цього образу його художня канва ніби розріджується, вельми часто гублячись у великому обсязі тексту. Для нього головне зовнішніми засобами підкреслити якомога виразніше унікальність самої старовинної гри, як правило, не прокладаючи при цьому асоціативні зв'язки з глибинними поривами людської особистості. За допомогою образу-шахівниці викладаються у віршованій формі правила шахової гри, міфи, легенди, бувальщини про її винахід. Сюжетною пружиною цих творів часто є якась особлива шахова партія або її фрагмент, що демонструє військовий талант головних персонажів чи вирішує долю певних людей (непримиренних ворогів у житті, неймовірних багатирів, а то й казково красивої пари закоханих). За допомогою шахів герої доводять свою правоту. Мистецтво гри на шахівниці показано як особливу чесноту, завдяки якій досягають успіху в житті, правда перемагає неправду, чесність бере гору над хитрістю і підступністю.

Чи не першим поетичним явищем у цьому ряду є поема класика персидської літератури Фірдоусі «Шахнаме» (X ст.), де одне з центральних місць посідає частина, у якій індійський царевич Гав з допомогою розіграної на 64-х полях шахової партії доводить матері, що не вбивав свого брата. Образи-шахівниці наснажують й інші твори східних авторів: поеми «Хосров і Ширін», «Іскандер-наме» Нізамі Гянджеві (XII—XIII ст.), алегоричну поему «Мова птахів» Алішера Навої (1499 р.). Серед європейських поетів розлогі твори пишуть італієць Марк Віда (поема латинською «Гра в шахи», вперше видана в 1525 р., всього витримала тільки в XVI ст. 32 видання), англієць Вільям Джонс (поема «Каїсса» (1763 р.), центральним персонажем якої є вигадана автором богиня-покровителька шахів Каїсса) та чимало інших. Сюди ж можемо долучити низку білін київського й новгородського циклів, у яких образ-шахівниця набуває фольклорного забарвлення [15: 488-490].

У ліричних жанрах часу й місця для опису суто шахових перипетій не лишається. Але й тут окремі автори, як, наприклад, російський американець Володимир Набоков у сонетному триптиху про шахи, прихитряються ущільнити образ-шахівницю до межі. Подаємо фрагмент у цікавому перекладі А. Мойсієнка: *Зореподібні витівки ферзя. / Мережана узорами стезя / вчаровує тебе й лишає стаком... / І знов на шахівниці фея та / з'являється, виблискуючи лаком, / і на пуантах в небовись зліта* [9: 481]. В інших випадках автори встигають швидко спрямувати образ-шахівницю від описовості в розмислово-філософичне русло. Хорхе Луїс Борхес в сонетному диптиху «Шахи» (подається в інтерпретації з іспанської В. Капусти та М. Лябаха) ділиться спостереженнями: *Магічністю захоплені достоту, / Шахісти не виходять із цейтноту. / До миру ритуал не повернути. / Роз'ятрилась на Сході битва ця. / Амфітеатр її тепер повсюди. / Триває гра, як завше, без кінця. Або фінал другого сонета: Бог рухає гравців у цій виставі? / Чи двоє інтригують ради слави? Чи курява агону поготів?* [16: 56-57].

Обидва сонети зайвий раз свідчать, що для справжнього митця шахова, як і будь-яка інша тема, – лише відправна точка подорожі в країну поезії.

Ми підійшли до того моменту, коли поетичне слово про шахи і сама шахова гра мають неминуче зустрітися на одному кону, як рівне з рівним. Тобто, до моменту, коли вони стають складниками *зоропоезії*. До цієї мети поезія і шахи невинно просувалися не одне століття. І хоч ними накопичено не так і мало артефактів, Рубікон було перейдено наприкінці минулого століття з появою згаданої збірки *«Шахопоезія»* А. Мойсієнка. У ній продемонстровано найважливішу річ – рівноправність обох чинників. Шаховий твір (задача, етюд, рідше – зіграна партія) не є додатком до поезії, а поетичне слово не є додатком до шахів. Як підкреслив згодом сам автор, «шахопоезія – це вид творчості, що *синтезує* в собі власне поетичне і шахове начала» [11: 42]. З подачі А. Мойсієнка новий термін «шахопоезія» утвердився в літературознавстві, увійшов до літературознавчих і шахових довідників.

Продовжимо нашу систематизацію.

4. Бездіаграмні шахопоетичні центони

Інтуїтивний рух до шахопоезії час від часу супроводжувався вставленням авторами в текст творів на шахову тему безпосередньо шахових позицій. Але їх було представлено не на діаграмах, а описово, словами й знаками. Так, польський поет Ян Кохановський у поемі «Шахи» (1564 р.) подав під личиною фіналу партії відому в середньовіччі шахову триходівку (ця композиція поетові не належала) [15: 180]. Дещо інший прийом застосував Яків Ейхенбаум, автор поеми «Гакраб (Битва)» (1840 р.), яку було вперше видано давньоєврейською з паралельним перекладом в Одесі. Тут партія між героями твору Хабером і Корою детально описується хід за ходом. А в фіналі її наразі виникає етюд, відомий з книги шахового композитора сирійського походження Ф. Стамми. Відсутність шахової нотації полегшує читання власне поетичного твору, зате ускладнює відновлення реальних подій на шахівниці. Відчуваючи цей гандж, Ейхенбаум на додачу до «Гакрабу» надрукував поетичну партію нотацією в петербурзькому журналі «Шахматный листок» та німецькому підручнику з шахів [3: 84].

Сучасні автори творять образну систему в цьому напрямі більш лаконічними засобами. Вибирається промовистий шаховий фрагмент, що не потребує ні довгого описування, ні діаграми, бо цілком зрозумілий навіть любителю-початківцю, і робиться пружиною шахопоетичного образу. Наприклад, кожному добре відомо, що в початковій позиції азартний вступний хід білим пішаком від королівського коня на два поля може привести до мату на другому ході чорних. І ось блиц-реакція на це поета А. Мойсієнка: *1.g2—g4?! / I все сказано про маестро. / ... Якби не загроза наступного ходу – / Лишитись поетом* [9: 195].

До найбільш витончених образів бездіаграмної шахопоезії (коли пряме шахове цитування лишається за «кадром») можна віднести програмний вірш В. Набокова, який *не писав законного сонета / до розсвіту під солов'їний спів, – / торкаючись то тур, то пішаків, / придумував задачу в миті лету*. І замість нового вірша на світанку перед ліричним героєм постає інший твір, звернений до шанувальників шахової композиції, які, *гадаю, сприймуть цих ходів ажурі / її побачать: світло місяця, планет; / моє кохання чисте, без зажури; / на шахівниці складений сонет*. (Подаємо в інтерпретації українською В. Капусти) [6: 14].

5. Шахопоетичний образ в координатах книжкового простору

Помітно вищий ступінь синтезу образів фіксуємо на цьому шаблі нашої систематизації. По-своєму революційний крок зробив В. Набоков у збірці «Poems and Problems» («Поезії та шахові задачі»), що побачила світ 1970 року в Америці [18]. Тут слідом за кількома десятками віршів російською й англійською мовами (без прямого обігрування шахових тем) було окремо вміщено його 18 шахових задач. Автор дуже тішився з самого факту публікації під однією обкладинкою поезій і шахокомпозицій. Проте він, на відміну від деяких критиків, відчував і певну художню спорідненість двох образних систем. Щоправда, їхній синтез у Набокова тільки намічався.

Через багато років дещо поглибив цей просторовий підхід аргентинець Горацио Аміл Мейлан. Обкладинку збірки поезій на шахову тему «64... Repetida cifra» («64... Повторення чисел») він оздобив віночком своїх шахових композицій, наче простягнувши невидимі ниточки між кожним віршем і задачею [17].

6. Шахопоетичне плетиво

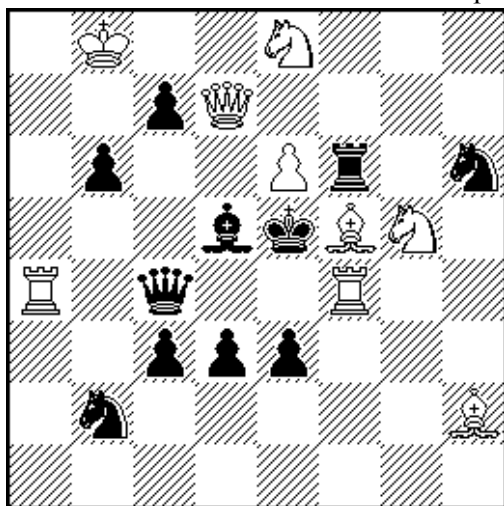
Ця образна система будується на підставі текстово-задачного (етюдного) поєднання, у вербальну частину якого, котра передує діаграмі, безпосередньо вплітається розв'язок шахової композиції. Ступаючи цим шляхом образотворення, А. Мойсієнко підкреслював, що «полегшує читачеві <...> роботу, бо вплітає знаки шахової нотації у власне текст, цим самим вибудовуючи асоціативні ряди на основі локалізованих словесно-шахових образів» [11: 46]. Таке плетиво локальних образів по суті перетворюється в суцільний образ. Ось характерний приклад з творчості поета [9: 170]:

Легкого не вибираємо...
1.Ch3? Ch7?
Коли вибір
Виболено
 до малого камінця в оці,
Виболено
 до останнього нерва,
Вибілено
 до ризику –
На шляху,
Що малих путівців стремена
Порвав-пожбурляв довкола
І сам
Стоїть
Упівнеба розіп'ятий
Ними
Безжально-кинджально...
Легкого не вибираємо.
1.Ce4!

«Звичайно, не йдеться про абсолютне накладання, абсолютний паралелізм словесних і шахових асоціацій, – коментує автор. – Рядок «Легкого не вибираємо», що вжитий на початку і наприкінці <...>, знаходить образно-сміслову диференціацію на рівні кодової (шахової) означеності в цілісній структурі твору» [11: 46].

Використовуючи візуальні можливості плетива, у його тканину можна закосичувати нотацію подвійного змісту. Як відомо, шахова рокіровка позначається на письмі нулями: 0—0 або 0—0—0. А коли перед цим, як у шахосонеті В. Капусти «0-вальс», сказано: *У вені Буття лейкемії докори / Червоні тільця заокруглять у 0*, – читач розуміє, що в нотації рокіровки йдеться не тільки про шаховий хід [6: 8].

Плетиво в шахопоезії – така ж нерозв'язувана проблема, як вічна дилема між куркою і



яйцем. За ким пріоритет – за вербальним чи за шаховим образом? Один без одного в даному мистецькому контексті не існують, бо злютовуються в моноліт.

7. «Вольтова дуга» шахопоезії

Можливо, найпродуктивніша група образів у шахопоезії. Тут образ, за визначенням А. Мойсієнка, «працює» на асоціаціях, що вловлюються читачем у полі «вольтової дуги» між віршовим текстом і шаховим «текстом» [11: 46]. «Віршовий текст являє собою певну образну (конкретно-абстрактну даність) і відбиває відповідні ідейно-тематичні колізії розв'язку шахової композиції; тут же подаються діаграма і

нотація цього розв'язку – як невід'ємні атрибути своєрідного опертя для асоціативного виокремлення поетичної ідеї і адекватного сприйняття цілісного твору» [11: 42].

Шахопоетичні асоціації, на наш погляд, тримаються переважно на трьох китах образотворення:

7.1. «Вольтова дуга» як об'єднувач ідейно-тематичних колізій

Прямий збіг тем бачимо у А.Мойсієнка у вірші «Біг...» [9: 150-151]. Енергетику руху задають перші рядки: *Біг... / Біг... / Біг... / Навмання / І навздогін...* Раптом енергетика слова передається важким шаховим фігурам білих на діаграмі, і вони вирушають в гонитву одна за одною, точно повторюючи пройдений шлях. Полювання розпочалося, а з ним – просування читача-шахіста до візуально-мистецьких асоціацій.

7.2. «Вольтова дуга» як розрядження логіко-сислової стихії

Ця образна система впливає з попередньої. Різниця – у більш насиченому, мистецьки довершеному результаті.

І троянському коневі / В зуби не дивляться... / Бо лише згодом / Дізнаються, / Що він – / Троянський. До цієї мініатюрної перлинки долучається двоходова задача А. Мойсієнка, що розв'язується ходом коня. Коментуючи її, дослідниця Наталія Дунь пише: «Гомерів «троянський кінь» і зафіксований свого часу М. Номисом «дарований кінь» органічно злилися в подвоєний фразеологізм. А завдяки шаховому коневі, пожертвованому на вступному ході, утретє вирельєфнений образ помчав у бік... Гоголевої птиці-трійки» [2: 58]. Так щастить авторам нечасто.

7.3. «Вольтова дуга» як наслідок жанрового і форматворчого пошуку

Плідним у цій царині є *жанрове зближення поезії і шахової композиції*. У статті «Хід конем» (1999 р.) російський письменник-фантаст та шаховий композитор Олександр Казанцев пояснював, як прийшов до свого єдиного шахосонета, присвяченого пам'яті гросмейстера Е. Погосянца. Гросмейстер був у шаховому етюді прихильником мініатюри (7-фігурної композиції). Тому Казанцев вирішив з'єднати етюд-присвяту з класичною формою сонета. 14 сонетних рядків – «подвійна шахова мініатюра!» [5]. Інша «жанрова математика» продемонстрована в книзі шахосонетів В. Капусти «Картатий материк», у передмові до якої сказано: «Словесна енергія терцетів і катренів, мабуть, найбільше синхронізується з трьох- і чотирьохходовими шаховими сюжетами» [6: 4]. Складніші жанрово-образні асоціації виникають у шаховінку сонетів «Хрестоматія пейджера» і панторимному шаховінку сонетів «Коротка рокировка...» цього ж автора. У першому випадку у вінок з допомогою аналогічної гри об'єднані три задачі, які разом з трьома сонетами і складають шаховінок. У другому випадку маємо повноцінний сонетний вінок з заключним сонетом-магістралом. А в нього ще й вмонтовано шахову задачу, яка засобами суміжного мистецтва відтворює логіку поетичного вінка: ключові ходи різних варіантів розв'язку повторені в одному підсумковому варіанті-магістралі.

Ускладнені синтетичні образи виникають, коли спостерігається *візуалізація обох складових шахопоезії*. Ось маленький приклад з фіналу «Метаморфоз теми Баха» [6: 36]:

*І, ноти раб у баритоні,
Доганить лад альти нагод.
Вів цнот акорд одр – ока тон цвів.
Токат гротеск – се торг. Так от.*

Прочитання паліндрому в обох напрямках продовжено смичковими рухами туди-сюди білого ферзя в задачі, яка теж є невід'ємною частиною шахопаліндромного сонета.

На внутрішній єдності складових тримається *образ-ідіома*. Текст шахосонета «Комп'ютерний Шумер», фрагмент якого наводимо, всуціль зітканий з ідіоматичних висловів: *Адамове ребро гра першу скрипку, / Встругнувши штуку, обдере як липку. / «Болюча струно! Варта гра свічок?» / – «Чи піддавати жару у вогонь? / Пани мої дрібнесенькі, боронь / Вас Боже, попадатись на гачок...»* Іронія тексту передається розв'язкові задачі, де рефлексія ходів (очевидних і неочевидних) утворює шахові ідіоми і замикає образне коло. [6: 22-23].

Звичайно, розглянуті шахові образи не вичерпують багатючих можливостей художньої творчості. Особливо це стосується шахопоезії. «Той факт, що наші пошуки в царині

шахопоезії не залишилися непоміченими як у літературних, так і шахових колах, – зазначав А. Мойсієнко, – дозволяє сподіватися на ширший розвій цього виду творчості, на подальшу перспективу» [11: 47].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Драч І. Ф. Поезія // Ткаченко А. О. Іван Драч – поет, кінодраматург, політик. – К.: Бібліотека українця, 2000. – С. 42–199.
2. Дунь Н. В. Мовний експеримент у зоровіршуванні (переважно в шахопоезії та паліндромії). // Слово і час. – 2010. – № 1. – С. 57–66.
3. Эйхенбаум Я. М. Гакраб (Битва): Поэма о шахматной игре. / Пер. с древнеевр. О. А. Рабиновича. / Б.м.: Salamandra P. V. V., 2011. – 97 с.
4. Жулинський М. Г. Дух, що єднається зі світом інших // Мойсієнко А. К. Вибране: Поезії і переклади / Передмова акад. Жулинського М. Г. – К.: Фенікс, 2006. – С. 3–9.
5. Казанцев А. П. Ход конем. / А. П. Казанцев. – М. – Режим доступу: <http://www.akazantsev.ru> (01.12.2012).
6. Капуста В. Л. Картатий материк: Веб-сайтова історія. Сонетний гамбіт/ В. Л. Капуста.— К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2003. – 72 с.
7. Корж О. Е2 – Е4 // Київська Русь. – 2008 (7516). – Кн. 7.— С. 21–58.
8. Костенко Л. В. Мадонна перехресть. / Л. В. Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 112 с.
9. Мойсієнко А. К. Вибране: Поезії і переклади / Передмова акад. Жулинського М. Г. / А. К. Мойсієнко – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
10. Мойсієнко А. К. З чернігівських садів: Нові сонети і верлібри. / А. К. Мойсієнко. – Умань: Софія, 130 с.
11. Мойсієнко А. К. Традиції модерну і модерн традицій / Редактор-упорядник проф. Ю.Ковалів. / А. К. Мойсієнко. – Ужгород: Патент, 2001. – 80 с.
12. Мойсієнко А. К. Шахопоезія. / А. К. Мойсієнко. – Париж-Львів-Цвікау: Зерна, 1997. – 52 с.
13. Турелик Г. З. Здвиження: Поезії. / Г. З. Турелик. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009 – 184 с.
14. Харитонов Р. П. Ще все можливо. / Р. П. Харитонов. – К.: Щек, 2011. – 208 с.
15. Шахматы: Энциклопедический словарь / Гл. ред. А.Е. Карпов. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 621 с.
16. Шахопоезія. Хорхе Луїс Борхес. – Ораціо Аміл Мейлан / З іспанської переклала В. Капуста і М. Лябах // Всесвіт. – 2009. – № 7–8. – С. 56–61.
17. Meilan H. A. 64... Repetida cifra/ H. A. Meilan. – Buenos Aires, 2006. – 92 p.
18. Nabokov V. Poems and Problems. / V. Nabokov – New York; Toronto: McGraw-Hill, 1970.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віктор Капуста – гросмейстер України з шахової композиції, віце-чемпіон світу.

Наукові інтереси: проблеми шахопоезії, перекладу шахових текстів, шахова лексика і термінологія в Україні, історія шахів.

ЗВУКОСИМВОЛІЗМ У ПОЕЗІЇ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА

Віра БЕРКОВЕЦЬ (БОНДАРЕНКО) (Київ, Україна)

У статті розглядаються звуко-символічні особливості поетичного тексту Анатоля Мойсієнка в контексті вивчення явища звуко-символізму як підсистеми фоносемантичної системи мови. Наводиться коротка історія вивчення звуко-символічних уявлень, освітлюється питання щодо індивідуальності чи універсальності звуко-символічних явищ, аналізується зв'язок звучання зі значенням на матеріалі поезій А.Мойсієнка.

Ключові слова: фоносемантика, звуковий символізм, звуко-символічна універсалія, синестезія, алітерація, асонанс.

The article presents an overview of the peculiarities of sound symbolism of Anatolij Moysiienko's poetic text within the study of sound symbolism phenomena as a subsystem of a phonosemantic language system. The study gives a brief history of the study of sound symbolism ideas, analyzes the individual and universal sound symbolism phenomena, relationships of the sound matter of a poetic text with the semantic one (based on the poetry by A. Moysiienko).

Key words: phonosemantics, sound symbolism, sound symbolism universals, synesthesia, alliteration, assonance.

Для лінгвістики останніх десятиліть надзвичайно продуктивним вектором розвитку є поява крос-дисциплінарних галузей, які виникають на стику кількох наук. Саме так виникла фоносемантика – наука, яка об'єднує дані лінгвістики, психології, фізіології, текстології, культурології тощо в дослідженнях таких фонетичних явищ, як *звуконаслідування* (*ономатопея*) і *звуко-символізм*.

І хоча фоносемантика як наука почала ґрунтовно вивчатися у ХХ ст., інтерес до внутрішнього зв'язку звука зі смислом виявляли ще мислителі стародавнього світу. Так, у давньоіндійських «Ведах» ім'я речі уявляли як її сутність, а відомий з доби античності діалог Платона «Кратил» відкрив епоху тривалої боротьби між прихильниками теорії «фюсей», які сповідували ізоморфізм звучання слова й речі «за природою», і прихильниками теорії «тесей», які розглядали слово стосовно речі як приписане «за установленням». Зв'язок звука

зі значенням цікавив багатьох учених у різні періоди розвитку науки. До цієї проблеми звертались Ж.-Ж.Руссо, М.В.Ломоносов, Г.В.Лейбніц, І.Г.Гердер, В. фон Гумбольдт, Г.Штейнталь, В.Вундт, Ф. де Соссюр, Ш.Баллі, Ч.Пірс, С.В.Воронін, А.П.Журавльов, В.В.Левицький, Е.Сепір, І.Тейлор та багато інших. Зокрема, М.Ломоносов у своїй праці «Краткое руководство к красноречию», описуючи зображальні можливості деяких звуків, зазначав, що **а** може сприяти показу пишноти, великого простору, глибини й висоти; **е, і, ю** придатні для зображення ніжності, лагідності, сумовитих або малих речей. Через **о, у** можна показати «страшні і сильні речі: гнів, заздрість, страх і печаль». Натомість приголосні **с, ф, х, ц, ч, ш, р** мають вимову «дзвінку й стрімку» і можуть допомогти зобразити речі сильні, великі, гучні, страшні й величні. М'які **ж, з** і плавні **в, л, м, н** мають вимову ніжну й придатні до зображення ніжних і м'яких речей [8: 241].

Явище *звукового символізму* (певний зв'язок між звучанням і значенням слова, спроможність звуків викликати не лише слухові, а й зорові, дотикові, смакові, запахові уявлення (т.зв. синестезію), пробуджувати складні емоції) привертало увагу не лише багатьох дослідників, а й митців слова, а особливо – поетів.

За словами К.Бальмонта [3], голосні – це жінки, приголосні – чоловіки; голосні – першоджерело і першооснова, приголосні – організуюча сила. **А** – найперший і найясніший голосний, вологий і прозорий, основний звук розкритого людського рота, як **М** – закритого, **М** – звук стриманої муки. **А** – «не червоний рубін, а в місячному чарі опал», а вдень – рясний діамант, уся гама фарб. Друга основна слов'янська голосна, за К.Бальмонтом – **О**: це горло, звук захвату, торжества, простору, всього величезного, в тому числі й темного; **О** велике, грізне, суворе, бездонне, це «зірка око ворога вовка і око сліпе бездомної опівнічної пори». **У** – грубе, грізне, грузне, це скрик жаху; **І** – тонка лінія, пронизливо витягнута тонка бадилинка, крик, свист, вереск, звук здивування й ляку, занепокоєння. **Е** – непевна голосна: то світла, то зловісна. **В** – таємниче і невловиме; **Л** – щось вологе, улюблене, ласкаве, світле; **Р** – швидке, візерунчасте, загрозове, спірне, вибухове: це гарчання тигра і туркотіння горлиці, рокіт вод і гуркіт грому. **З, С, Ш** – шелест листя, шипіння змії, посвист вітру тощо. Прикметно, що звукосимволічні особливості **А, Л, Р** є, на думку К.Бальмонта, інтернаціональними: напр., рос. *Грім* перегукується з нім. *Donner*, англ. *Thunder*, фр. *Tonnerre*, сканд. *Thor* (бог грому), д.-слов'янс. *Перун* та ін.

Інший російський письменник, Є.Замятін, писав: «Усякий звук людського голосу, всяка буква сама собою викликає в людині певні уявлення, створює звукообрази. Я далекий від того, щоб приписувати кожному звукові строго визначене смислове або кольорове значення. Але – **Р** – ясно говорить мені про щось гучне, яскраве, червоне, гаряче, швидке. **Л** – про щось біде, голубе, холодне, плавке, легке. Звук **Н** – про щось ніжне-ніжне, про сніг, небо, ніч... Звуки **Д** і **Т** – про щось душе, тяжке, про туман, п'ятому, про затхле. Звук **М** – про миле, м'яке, про матір, про море. З **А** – пов'язується широта, даль, океан, марево, розмах. Із **О** – високе, глибоке, море, лоно. З **І** – близьке, низьке, стискаюче» тощо [6: 56].

Відомий футурист Давид Бурлюк [5] вважав, що «Звуки на **А** є широкі й просторі, Звуки на **І** є високі й моторні, Звуки на **У** – як порожня труба, Звуки на **О** – як округлість горба» (переклад наш. – В.Б.) тощо.

Тривалий час спірним було питання щодо універсального або вузьконаціонального характеру звукосимволізму. Оцінки й образне сприйняття звуків мовлення справді можуть різнитися у представників різних мовних груп. Так, у відомому сонеті «Голосівки» Артюра Рембо звукам французької мови приписано такі кольори: **А** – чорний, **Е** – білий, **І** – червоний, **У** – зелений, **О** – синій [10]. Зовсім інші кольорові асоціації виникають у носіїв російської мови: за даними А.П.Журавльова, для більшості учасників проведеного ним експерименту **А** було червоним; **І** – синім; **О** – світло-жовтим або білим; **Е** – зеленим; **У** – темно-синім, синьо-зеленим, бузковим; **И** (рос. **Ы** – В.Б.) – темно-коричневим або чорним [6]. Експериментальні дані А.П.Журавльова багато в чому збігаються з баченням голосних російським поетом А.Белим [4], у якого **І** також асоціюється із «синню, висотою, загостреністю»; **Е** – «жовто-зелене» (зелене в А.П.Журавльова); **О** – червоно-оранжеве (світло-жовте в А.П.Журавльова, тобто так само належить до спектру теплих кольорів); **У** – вузькість, глибинність, темрява, «пожежі пурпуровості» (темно-сине, бузкове в

А.П.Журавльова), і лише голосний **А** в А.Белого – «білий, летючий», а не червоний, як в А.П.Журавльова.

Проте в дослідженні 4-х різних мов (української, англійської, молдавської, російської), проведеному В.Левицьким, було виявлено деякі звуко-символічні універсалиї, правила асоціювання певних артикуляцій із певними поняттями. Так, [e] та [i], а також початкові приголосні [п], [с], [м], [н] асоціюються в усіх досліджених ним мовах із поняттям «маленький»; [o] та [y], початкові [б], [д], [р] – із поняттям «великий»; [б] і [ш] – із поняттям «неприємний». Передня позиція і верхнє підняття язика символізують поняття «маленький», задні голосні – поняття «великий» [7: 22-32]. Такі дані кореспондують із результатами інших дослідників, зокрема – з результатами М.С.Майрона щодо англійської і японської мов, де передні звуки (голосні та приголосні) також символізують «слабке» й «приємне», а задні – «сильне» й «неприємне» [12]. При цьому пошуки універсального звуко-символізму, за В.Левицьким, мають вестися не на фонемному рівні, а на рівні акустичних та артикуляційних ознак. Таким чином, інтернаціональний, універсальний характер звуко-символізму знаходить підтвердження у працях різних авторів на матеріалі різних мов.

За даними наукових досліджень у галузі звуко-символізму, високі звуки у більшості мовців викликають відчуття світлого, а низькі – темного, причому голосні – різнокольорові, а приголосні розташовані в чорно-білому діапазоні: від світлих зубних [з], [ц], [с] до темних губних [б], [п], [м] тощо [9]. Свідоме прагнення до скупчення певних звуків, що часто зустрічається в поетичному мовленні, призводить до відчуття світла й радості (перевага високих звуків) або темноти і важкості (переважання низьких звуків).

У цьому зв'язку цікаво простежити особливості художнього стилю сучасного українського поета Анатолія Мойсієнка, у чийй творчій палітрі засоби звуко-символізму представлені особливо щедро.

«Маленьке, приємне, зелене» **Е** в рядках поезії «Знезмлена душа у вензелях весни» [14: 31] у сусідстві з частотними передньоязиковими **З, Н, Л** справді створює світле й приємне враження і разом із вербальними засобами допомагає створити картину весняної радості, оновлення природи.

«Страшні й сильні речі», асоційовані з використанням **О** та **У**, майстерно передано низкою асонансів, а також звукоповторів складу «ку» в ономапопях відкукукала **ку-ку** та словах **куля, вінку, сповитку, святкує, ріку**, які творять своєрідну внутрішню риму: «Відкукукала з[о']зуля, Відз[о']зулила ку-ку... Те ку-ку – неначе куля у терновому вінку. Те ку-ку – неначе куля, Котру [у]били [у] сповитку. Хай святкує потороча, Звеселяє божий гай. А з[о']зуленька не хоче – Хоч благай, хоч не благай. Відгуляла нічка гулі, Зірка падає [у] ріку... Відкукукала з[о']зуля, Відз[о']зулила ку-ку...» [14: 33]. Смуток і печаль «низьких, темних» задньоязикових [o], [y] («У зойку пташинім, Мо[у] у горошині, Виокруглено Печаль Бездомну, Безрідну» [14: 67]) доповнює звуко-символізм «таємничих» шиплячих [ч], [ш]: «На могилках й помислити незмога Про пусто[шч']і й весело[шч']і земні... Чорніє сніг, немо[у] пересторога. На чорних плитах – чорно-білий сніг» [14: 39]. Більш оптимістичне враження створює поезія «Гілка обліпихи, Обліплена вщерть жовтими ягодами. Жовторота пташка З самого ранку Цимбалить Собі на втіху, Пробує ноту за нотою» [14: 79], де відчуття «округлості» й «жовтогарячості» забезпечується як добором слів, що мають сему 'округлості' (ягоди, жовторота, ноти) і 'жовтизни', так і суто артикуляційним враженням від вимови частотного у вірші лабіалізованого (огубленого) [o], що асоціюється у більшості мовців з відтінками жовтого кольору.

Асонанси «ніжних, тонких, синіх» **І** творять відповідне асоціативне тло, вони ніби пульсують у поезії й доповнюють картину природи відчуттям висоти (очевидно, артикуляторно зумовленим) і кольору: «Ізнідів сирістю снігів Озимий клин... І на безсніжжі Промерзлі ніжки лепехи Вітрисько знахабнілий ніжить. Між очеретів і рокит несе ріка тумани-вівці; І синій лід, мов синій кит, У січні їй лише насниться» [13: 42]; «Маленькі білі острівці снігу посеред березня. Цікаво, якої барви їхня надія?» [13: 371]

«Простір, широта й відкритість» повторюваних **А** у поєднанні з плавністю сонорних **Н, В, Л, М**, словесними повторами та прикінцевими римами показує динаміку долання путі:

«Не чвалом, Не чвалом Ми мчали. Чвалали Помалу, Долали Помалу Шлях. Нас переганяли Поважні експреси, Меткі авта... Раптом Скінчивсь асфальт» [13: 162].

Світлу ніжність, відчуття тендітності описуваного навіюють зумисні алітерації передньоязикових «високих» Т, Н, враження від яких посилюється переривчастою інтонацією умовчань: «Травнева тиша *тоне, тоне...* Танок *тополь...* Терновий *тин...* Там *тане Таня...* Тонкостанно... Там *тільки ти, Танющик, ти. Тремтіння тіней... туркотіння... Тремке томління тет-а-тет... Тремкі тенета тихомрійні Тче тріолет, тче тріолет...*» [13: 290].

Таємничий смуток і ліричну зажуру іншого твору підсилюють алітерації шиплячих, які А.Мойсієнко майстерно вплітає в канву своєї поезії, мережану внутрішніми римами й анадиплосисами, що утворюють своєрідне кільце: «Печаль *трави на відстані до[шч']ів, На відстані хру[шч']ів травневий вечір. Травневий вечір стрілить зір картечцю, Хру[шч']ів картечцю сипле між ку[шч']ів. До[шч]ам рясним пролитись безпечально На трави, [шч]о рясна [шч]е їх печаль... Плечем плеча торкнутись і мовчать, На відстані плеча, на відстані мовчання» [14: 18].*

Нуртування виру і мурашника, передане алітераціями розкотистого дрижачого [р], заглушується і гасне в плавності сонорних [м], [л] і темного глибокого [у] в акровірші «Викине *вир гривеники в Кошару мурашок, У мул глуму...*» [13: 234].

Але чи не найулюбленишим звуковим повтором А.Мойсієнка є алітерація [с], за допомогою якої автор творить анафори, малює різні картини світу, грається різними віршовими формами у збірці «Сім струн». Так, у газелі «Сліпучо-срібна *стрічка снігу... Сороки стрекіт стрішить стріху. Село селянські слуха сні. Сніг сіється-снується стиха... Спросоння скрикне сива сойка. Старезний стовбур – скрушно сміхом... Сахнеться серце... стрепенеться Сказанням старовинним скіфа» [13: 200] за допомогою частотного вживання передньоязикового [с] створюється враження світла і висоти як загальне тло поезії, яке потім розфарбовується звуконаслідуваннями і сорочого скрекоту («Сороки *стрекіт стрішить стріху*»), і тихого шурхоту падаючого снігу («Сніг *сіє[ц̣]':я-снє[ц̣]':я стиха*»), і скрипу старих дерев («*Старезний стовбур – скрушно сміхом*»).*

Таким чином, звуковий символізм, який здавна використовується в поетичному художньому мовленні, широко представлений у творчості сучасного поета Анатолія Мойсієнка, звукова палітра якого надзвичайно багата й різноманітна і потребує окремого дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – 244 с.
2. Воронин С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 200 с.
3. Бальмонт, Константин. Поэзия как волшебство. – М., 1922. – Режим доступу: <http://balmont.lit-info.ru/balmont/proza/articles/article-12.htm>
4. Бельй Андрей. Глоссология. Поэма о звуке. – Берлин, 1922. – Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/texts/bely-gloss/bely-gloss.htm>
5. Бурлюк Давид. Стихи. – Режим доступу: http://www.silverage.ru/poets/burluk_poet.html#st11
6. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.
7. Левицкий В.В. Семантика и фоносемантика. – Черновцы, 1973.
8. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Полн. собр. соч.: В 11 т. – М., 1952. – Т. 7. – С. 91-378.
9. Лукьянова Г.Н. Звуковой символизм // Энциклопедический словарь филолога. – Режим доступа: <http://slovarfilologa.ru/60/>
10. Рембо, Артюр. Голосівки. (Перекладач: Г. Кочур) // Антологія зарубіжної поезії другої половини XIX – XX сторіччя (укладач Д.С.Наливайко). – К., 2002. – Режим доступу: <http://lib.meta.ua/book/25374/>
11. Селіванова Олена. Звукосимволізм // Селіванова Олена. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006. – С.163.
12. M.S. Miron. A cross-linguistic investigation of phon. symb./J. abnorm, soc. Psychol., 62,1961.

ДЖЕРЕЛА ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

13. Мойсієнко А.К. Вибране: Поезії і переклади / Передмова акад. Жулинського М.Г. – К., 2006. – 528 с.
14. Мойсієнко А.К. З чернігівських садів: Нові сонети і верлібри. – Умань, 2008. – 130 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віра Берковець (Бондаренко) – кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: фонетика, стилістика сучасної української мови (фоностилістика), фоносемантика, акцентологія, ритмологія, орфоенія.

ЧАС ЯК МИНУЩЕ Й ВІЧНЕ В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ А. МОЙСІЄНКА

Вікторія КОЛОМИЙЦЕВА (Київ, Україна)

У статті розглянуто, якої інтерпретації набуває комплексна категорія часу в поетичному світі А. Мойсієнка. Проаналізовано, як у поезіях збірки «Вибране» застосовано граматичний і синтаксичний час. Розрізняючи види теперішнього часу, автор наголошує на особливій стилістичній вазі теперішнього розширеного (афористичного). Встановлено ядро темпоральної лексики.

Ключові слова: граматичний час, синтаксичний час, теперішній розширений (афористичний) час, темпоральна лексика.

The article is devoted to the interpretation of the category of time in the Anatoli Moisienko poetic world. The specific application of grammatical and syntactical time in the poetry collections "Favorites" is analyzed. Distinguishing various types of present time, the poet emphasizes on the special stylistic value of the extended (aphoristic) present time. Core temporal vocabulary established.

Key words: grammatic time, syntactic time, the current extended (aphoristic) time, temporal vocabulary.

*Не говори,
Що твоє сонце уже На заході,
Що день твоїй Уже позаду.
Бо немає
Жодного дня попереду
Ні в кого, ні в кого.
І позаду немає Жодного дня
І жодного сонця.
День, що позаду,
Належить минулому;
День, що попереду, – Майбутньому.
І лише цей день –
Тобі сьогоднішньому.
Будь гідним його.
Аби дню, що позаду,
І дню, що попереду,
Не забракло Твоєї гідності* («Не говори»).

Цей чудесний верлібр із назвою «Не говори», що увійшов до поетичної збірки «Вибране» Анатолія Мойсієнка, можна назвати й естетичним маніфестом, і життєвим кредо автора, і глибоким філософським контрапунктом. Усім нам, які працюємо під орудою Анатолія Кириловича Мойсієнка на кафедрі сучасної української мови, дуже поталанило виробляти себе професійно у світлі його любові, доброзичливості, високої поезії, непідробного естетизму. Як свідчать давні ведичні джерела, у духовному світі, на відміну від матеріального, кожне слово є піснею, кожен крок є танцем. Вочевидь, духовне небо подекуди опускається на грішну землю, бо саме з таким світовідчуттям живе поет і під впливом його магнетизму вчать так жити всі довкола нього. *Поетичний синтаксис, поетичне засідання кафедри, поетична рецензія, поетичні шахи...*, життя між трьох муз – України, дружини й доньки, і загалом хода в житті теж *поетична* – вільна, метафізична, світла, яка не зіб'ється «на манівці слейні». Отож далі випадає говорити про якісь особливі виміри, про високості, до яких чи не найскладніше підноситися думкою, – про часові виміри в поезії А. Мойсієнка. Час називають невпинним, всепоглинаючим, безжалісним, невідворотним, люди його бояться, а свій вік приховують. А що про це скаже поет? Але спочатку кілька теоретичних підводок.

Час – це одна з фундаментальних категорій філософії, яка, з одного боку, є формою самого існування субстанції в матеріальному світі (поряд із простором), а з іншого, є засобом осмислення й стратифікації соціальних явищ у хронологічному й ціннісному вимірах. У лінгвістиці час постає насамперед як категорія граматична, тобто регулярно відтворювана на синтаксичному рівні: щоразу осмислюючи якусь ситуацію реальної дійсності (у тому числі й концептуальної), ми здійснюємо її темпоральну верифікацію. У граматичному значенні час виражає стосунок позначуваного вербально моменту дійсності до моменту мовлення. Разом

із модальністю час формує комплексну надкатегорію предикативності, що втілюється в певних формах дієслова-присудка і є визначальною для речення як найменшої комунікативної одиниці. Окрім своєї основоположної граматичної сторони, у мовленні час розмаїто постає на лексичному рівні, виявляючи себе як глибинна семантична й когнітивна категорія. Час – це послідовна зміна подій, тривалість самих подій та їх змін, ритм. «Вибране» А. Мойсієнка або, за словами М. Жулинського, «обране, пересіяне на ситі самовимогливості» [8: 3] являє нам різні за римо-ритмічною організацією форми: строги сонети, удавано вільні верлібри, поезії для дітей, паліндроми, шахопоезії, переклади – усі, як час, неухильно підпорядковані внутрішній енергії пульсації, руху, плину.

Фізичному часу властиві односпрямованість і незворотність, тобто невпинний рух **від минулого в майбутнє**. Проте філософська категорія **соціального часу** не позначена пласкістю чи клішованістю. Для різних осіб, різних стратумів суспільства, різних суспільств властива **гетеротемпоральність** (часова багатовимірність). Зрештою, для кожної особи згідно з її концептуальними підходами, ідеологічними уподобаннями, світоглядним статусом у соціальному часі набуває особливої значущості **Сучасне, Майбутнє** або **Минуле** [10: 710]. Розподіл пріоритетів у ставленні особистості до цих трьох «іпостасей» часу вже може становити цікавий матеріал для роздумів. Час у поетичному світі – це особлива субстанція. Стало майже академічним означувати хронотопні рамки художнього твору, як і цілої творчості митця. **Хронотоп**, або часопростір, (грец. *χρόνος* – час, і *τοπος* – місце) становить собою єдність часових і просторових координат із перевагою часових. У природничих науках цей термін впроваджено й обґрунтовано на основі теорії відносності А. Ейнштейна (взаємопов'язаність часово-просторових характеристик Всесвіту та наявних у ньому тіл із їхніми полями). Тим часом для дослідників мови художніх текстів він постає як важлива формально-змістова категорія, що зрештою визначає в літературі образ людини [2: 121-122] і надзвичайно рельєфно характеризує самого митця.

Насамперед ми вдалися до фронтального аналізу граматичного часу дієслів-присудків у поезіях названої збірки і виявили, що теперішнім часом означено ліричний простір у понад 40 відсотках поезій. Ще стільки ж (42 %) – це поезії, у яких домінуючий теперішній частково спирається на дієвість у минулому, витікає з неї згідно з законом причиново-наслідкової залежності. У близько 10 % поезій зафіксовано всі три граматичні часи. Ретроспекції, ностальгійне споминання, повернення в «солодке» минуле не властиві А. Мойсієнку, тож у чистому вигляді, не актуалізовані сьогочасним буттям, вони постають менше ніж у 8 % поезій. По два відсотки – це поезії лише з майбутнім і минуло-майбутнім. Пріоритет теперішнього очевидний, що не лише відповідає буттєвій і стилістичній універсальності теперішнього часу, а й корелює з духовним потенціалом суб'єкта мислення. Згідно з положеннями соціальної психології, людина, що переважно «живе в минулому» – у спогадах, відтворенні картин колишнього, полоні минулих стереотипних ситуацій – перебуває під домінуючим впливом темноти, незнання. Переважання мрій, марень картинами майбутнього виявляють сповнену пристрасті, непомірних бажань, емоційно неврівноважену натуру. Домінанту ж теперішнього, що її поет утілює у рядках *«І лише цей день – Тобі сьогоднішньому. Будь гідним його»* мають люди сповнені добросердя, благості – їхнє слово здатне вчити. Навіть якщо в окремих поезіях А. Мойсієнка дії всуціль відбувалися в минулому часі, що лише відповідає життєвій правді, поет вводить до тексту семантичні маркери теперішнього, як, наприклад, лексеми *тепер, сьогодні*, і транспонує чинність у сьогодення: *«Сьогодні Сонце, Що вже торкнулося вечірнього пругу, Нагадало мені Твою прохолодну посмішку, Яка ще вчора, Здавалося, Могла спопелити»* [8: 376]. Услід за поетом відкриваєш якусь особливу музику у слові *«сьогодні»*, що стає поетонімом, яким названо окремих цикл поезій названої збірки.

Повернімося до часу теперішнього. Він не є однорідним, таким, що лише банально відбиває ситуацію, яка збігається з моментом мовлення:

*Не можна спіткнутися на неправді,
Коли вся дорога нею вимощена.
Важко спіткнутися на правді,
Ідучи дорогою неправди* [8: 383].

Це **теперішній гномічний**, або **афористичний**. Його ще називають **розширеним**, узагальненим часом, за допомогою якого проголошують істини, що не минають у часі. Розрізняючи теперішній узуальний, теперішній актуальний і **теперішній узагальнений**, маємо наголосити на помітній перевазі третього, що характеризує поезію високого рівня: «Спалені камені *Не лише Пам'ятають Гірку правду про світ*» [8: 382], «*На тонкій стеблині Вранішнього путівця, Що впирається в мій танок, Земля повертається Обличчям до сонця*» [8: 123]. Малі поетичні форми, схожі на японські хоку (подекуди автор і сам так іменує свої поезії), дуже вдаються А. Мойсієнку. У них мить обернулася на вічність.

Добре відомо, що категорія часу в синтаксисі не зводиться до парадигматичного протиставлення морфологічних форм дієслова [6: 171], а є незрівнянно ширшою за морфологічні параметри часу, що зумовлене багатоманітністю саме **синтаксичних часових значень**, що можуть виражатися в конструктивно-синтаксичний спосіб у бездієслівних, у традиційно неповних реченнях [9: 243-247], у конструкціях, де предикатом виступає форма інфінітива, наприклад:

*І тіль свою
Уміти так нести,
Щоб і краєчком тині
Не потьмити
Чисісь посмішки
І думи весняної* («Антидиптих»).

Такий теперішній афористичний увиразнює позачасове [1: 254], непроминальне значення якоїсь чинності, підносить її до рівня паремій. А ось поезія, у якій три дієслівні форми – морфологічний теперішній, минулий та інфінітив – осмислено як **синтаксичний теперішній**:

*Ні хвильки на воді...
На хвилю задумаєшся про вічність –
І мерцій Переходити вбрід ріку,
Допоки і ця мить Не стала
Для когось Вічністю* [8: 130].

Думку, що виражає **ментальний рух** мовця, традиційно маркують ірреальним способом, а значить і позачасовістю. Цей, як слушно вважає В. Бріцин, спрощено матеріалістичний підхід ґрунтується на протиставленні «дійсного», такого, що є засобом прямого відбиття дійсності, та «ірреального», що називає складніші когнітивні операції (бажання, спонукання, волевияв) [3: 157].

*Тож помолімося і ми.
Поки не зчахло іще світило
Поки не всі ще згнили тини,
На які вчарований ранок
Щораз кладе свої буйні кучері
І вдягає золоті шоломи
На зчорніле від часу кілля...
Помолімося до сонця* («Три поезії з Лемківського циклу»).

Ментальна сила бажання, висловлюваного мовцем, що збігається з моментом мовлення («я» *зараз* висловлюю бажання-прохання-спонукання), хоча й не означена граматичним часом, навряд чи позбавлена **загальносинтаксичного часу** – **теперішнього узагальненого**. Когнітивне витлумачення категорії модальності, безпосередньо пов'язаної з темпоральністю, полягає в розумінні її як категорії, що описує не лише чуттєві, а й **ментальні та метафізичні** ракурси відбиття мовцем світу або впливу на нього. Модальність, як і темпоральність, формується не тільки в межах речення, вона часто базується на ширших текстових масивах, цілому поетичному тексті [3: 160]. Крім того, якщо сенсом теперішнього, майбутнього і минулого є значення, відповідно, одночасності, наступності й попередності щодо точки відліку, то сама **точка відліку** – це поняття вельми рухливе [6: 172]. Якщо точкою відліку в поетичному мисленні стає сама **вічність** (а саме поетичний текст на це і спроможеться), то

можна констатувати лише **теперішній розширений час**. Послухаймо музику вічності з прекрасної поезії «Силуети століть»:

*Силуети століть...
Скільки спалено сонць...
...Із глибин-праглибин нам оця сонцевіть –
І пекуча яса, і ясна сонцезлоть, –
І блакиттю струмить, і втіша, і болить,
Обпікає нам душу і плоть.
Силуети століть...
Скільки спалено сонць... [8: 217].*

Як тут не згадати один із найвеличніших філософських і релігійних діалогів, відомих людству, що становить зміст книги «Бхагавад-гіта»: «Через численні й численні народження пройшли ми з тобою. Я пам'ятаю їх усі, ти ж не можеш їх пам'ятати, о підкорювачу ворогів [4: 213]. Вражає філософською глибиною поема А. Мойсієнка «Чорне дерево на білім піску», у якій порушено складні питання вічності, смерті, переродження, пам'яті: «Чорне дерево на білім піску Уже не пам'ятає Свого зеленого листя, Своєї зеленої кори...». Невичерпний час, незмінний і безмежний, це знаряддя Абсолютної істини, засіб, за допомогою якого Абсолют проявляє себе в матеріальному світі: «Я – вічний час» [4: 497].

Ніхто не знає, де починається Час і де Він закінчується. Він є таємничою **віссю**, довкола якої невтомно, **циклічно** обертається світобудова:

*На городі нашім пишно
Зацвіли **весною** вишні.
А **улітку** пишно так
Зацвіте червоний мак [8: 395].*

Однаково гарно звучить і як для дитячої поезії («І вишні, й мак»), і як для філософського одкровення.

Іноді в короткій поезії завдяки темпоральній антитетичний компаративемі, як-от «ніч-горездвиг – диво-ночі», «ніч – світаннячко черлене», «день – ніч», поету вдається створити цілу етико-філософську притчу:

*До людської ненависті
В гості
Нічка темна
Йде,
До людської лагоди –
Світанок-ладо («До людської ненависті»).*

Таку глибинну епістемогічну природу художнього слова О. Забужко влучно означила: «література як «випереджальна філософія», – художнє мовомислення здатне схоплювати ціле попереду частин в єдиний недиференційований образ, воно наділене більшим евристичним потенціалом, ніж логічна думка, яка рухається винятково «слідом» за своїм предметом [5: 70-71]. Так, стає гідною цілого філософського трактату одна поетова строфа:

*Віковно зчовганий возами,
Чумацький Шлях удаль летить.
І ми летім! Щоб і в летінні
Земного не зрєктись тяжіння («Трави нескошені квартали»).*

Лексико-поетичний хронотоп А.Мойсієнка рясний і розмаїтий. **Ядро темпоральної лексики** становлять **фазові назви доби** (на світанку, в ніч, даль полуднева, ранок, надвечір'я яблунове, на досвітку, черлене світання, синє лоно вечірньої казки, з туманцем раннім, в літеплі вечірньої зорі, до ночі, до півночі, в ранки голубі, опівденно, в рань, на зорі, до ранку, на світанку, світанок-ладо, уранці, на світанні, натомлений день, срібна ніч), **пір року** (в літо, в ранню осінь, гаряче літо, нестримливий поїзд весни, навесні, ця зима, в тихоплинні осінньому, по весні, в осінь, осіннім днем, в цій зимі, ув осінь, до літа, ранньої осені), **назви днини, місяця** (не завтра, вчора, повчора, сьогодні, в п'ятницю, у березні, в липні, не в квітні, ще квітень, посеред березня). По-особливому, «з-під небес любові», озивається в душі

поета **вічність** (*віки, на віки, на тисячі літ, повік, віковно, на цілу вічність, допоки світ, скільки світ стоїть, на тисячу століть, довіку-віку-споконвіку*):

Чи в вічності я заблукав і півсловом

Боюсь сколихнути цю світобудову («Сонати Чурльоніса»).

Як зауважує один із дослідників творчості поета О. Червченко, темпоральні номінації, входячи до різних образних структур й реалізуючи денотативне, конотативне, асоціативне значення, надзвичайно рельєфно репрезентують внутрішні рефлексії, душевний світ поета [11: 132]:

...Це зима, щоб осінні громи

З весняними в душі поєднати,

Щоб навчилась душа проростати

Тим громовям і серед зими;

Щоби ми у палінь-холодину

(Коли й серце морозом пала)

І малесенький подих тепла

Цінувати навчилися, людино («Це зима, щоб вітри крутойдучі»).

Основною ознакою людини порівняно з рештою природного світу є, з одного боку, здатність виокремлювати себе із просторово-часового континууму, а з другого – долати просторове й часове обмеження, долати увірваність, кінченість. Ознакою й, водночас, найпомітнішим результатом такого додання виступає історія людськості. Історія – це і є власне людська форма часовості [12: 26]. Історичні обрії України – це для поета і забута слава, і біль, і прозоріння, і передчуття неминучого світла:

Віки – крізь млу на світовій обочі,

Де лише тіні-поторочі рискали...

Світали світові *вкраїнські* ночі

В передчуванні днини української [8: 312].

Універсальними показниками як усієї світобудови, так і конкретної ситуації дійсності, відтворюваної в людському мисленні за допомогою мови, є субстанція, її ознака, **час** (**зараз / колись**), простір (тут / не тут), модус (є “таким” / може бути “таким”). Але саме час і простір становлять первинні загальнолюдські інтуїції, за допомогою яких сприймається та емпірично осмислюється навколишній життєвий світ [10: 529]. Людині властивий часово-історичний характер життєдіяльності (інтервал між народженням і смертю матеріального тіла), проте завдяки наявності духовної реальності (свідомості), відмінної від власне фізичної, вона може змінювати часопростір, долати страх, опановувати свою **вічну природу**. Секрет простий і складний (як на кого) водночас – любов:

Політик, що не торгує політикою,

Військовий, що не брязкає зброєю над колискою немовляти,

Учений, що не хизується ученістю,

Тітка Мотря, що скільки світ стоїть

Пече свої пироги і щедро обдаровує сусідську дітвору, –

Господи, як усе це нормально,

Що й сказати годі [8: 121].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 576 с.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
3. Брицин В.М. Категорії модальності в працях О.С. Мельничука / Академік Олександр Савич Мельничук і сучасне мовознавство (Збірник наукових праць до 90-річчя з дня народження). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 280 с.
4. Бхактиведанта Свами Прабхупада, А.Ч. Бхагавад-гіта как она есть. Пер. с англ. – Изд. 3-е. – М.: The Bhaktivedanta Book Trust, 2007. – 816 с.
5. Забужко О. Література як «випереджальна філософія»: рефлексія над антиісторизмом в українській культурі першої половини сторіччя / Філософська думка. – 2011. – № 1. – С.70-82.
6. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. Изд. 2-е, испр. – М.: КомКнига, 2005. – 352 с.
7. Мірченко М.В. Структура синтаксичних категорій. – Луцьк: Ред.-вид. відділ „Вежа” Волинського держ. університету ім. Лесі Українки, 2001. – 340 с.
8. Мойсієнко А.К. Вибране: Поезії і переклади / Передмова акад. Жулинського М.Г. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
9. Сучасна українська літературна мова: Морфологія. Синтаксис : підручник / А.К.Мойсієнко, І.М.Арібжанова, В.В.Коломийцева та ін. – К.: Знання, 2010. – 374 с.

10. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
11. Червченко О.М. Оригінальний світ поета (спостереження над поетичним ідіостилем Анатолія Мойсієнка) // Українська мова. – 2008. – № 2. – С. 128-133.
12. Ярошовець В., Бичко І. Саморефлексії філософського дискурсу // Філософська думка. – 2003. – №2. – С. 21-34.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Коломийцева – кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми семантичного та функціонального синтаксису, практичної стилістики, прагмалінгвістики, питання мовної майстерності.

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРІВНЯНЬ У ПОЕЗІЯХ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА

Оксана МАЦЬКО (Київ, Україна)

У статті розглядаються семантико-стилістичні особливості порівнянь у поезіях Анатолія Мойсієнка, визначається їх особлива роль у поетичній творчості автора.

Ключові слова: порівняння, ідіостиль, поетичний текст.

The article deals with the semantic and stylistic features of comparisons in poetry Anatolia Moisienko determined by their specific role in the poetic works of the author.

Key words: comparison, idiostyle, poetic text.

Художньо-творчий потенціал мовної палітри поетичного тексту А.Мойсієнка надзвичайно потужний. Він визначається широким спектром художніх засобів, що дозволяють вільно і невимушено творити поезію найвищого гатунку. Порівняння є одним із тих мовностилістичних прийомів, що найяскравіше виражають мовотворчі здібності автора, текстотворця, особливо у поезії. І.М.Кочан, окреслюючи основні засади лінгвістичного аналізу тексту, наголошує на порівнянні як на засобі посилення емоційності мови [2:109]. Як мовно-художній засіб, порівняння ґрунтується на зіставленні понять, паралелізмі уявлень, асоціативних зв'язках. Реалізується цей художній засіб за допомогою різних граматичних структур, що не завжди вкладаються в схему граматичної класифікації порівнянь. З іншого боку, не всі порівняння як граматичні явища містять у собі те емоційно-змістове навантаження, без якого немислиме порівняння як стилістичний прийом [2:109].

На різних аспектах семантики і граматики порівняння свого часу зупинялися античні філософи і ритори, літературознавці і лінгвостилісти. Особливість цього мовного явища сприяла можливості різнопланових досліджень компаративних структур у класичній і сучасній лінгвістиці. Зокрема предметом дослідження у новітній лінгвостилістиці були питання специфіки морфологічного вираження та стилістичного оформлення порівнянь (І.К.Кучеренко, Н.О.Широкова); аналізу особливостей формування і функціонування стійких порівняльних конструкцій (А.Г.Назарян, В.М.Огольцев); вивчення особливостей лексико-семантичної структури порівнянь (Д.У.Ащурова, І.В.Шанько); з'ясування сутності порівнянь в ономасіологічному лексиконі (В.І.Д'яконов, В.В.Образцова); визначення стилістичного потенціалу порівнянь (В.П.Вомперський, Л.В.Голух, О.А.Некрасова, Л.І.М'яснянкін, З.І.Хованська); дослідження порівняння засобами комп'ютерної лінгвістики (Ю.А.Маковецька-Гудзь) та інш. Порівняння вивчають на різних рівнях: 1) граматичному (виявляють і класифікують морфологічні, словотвірні, синтаксичні грами і властивості порівняння); 2) фразеологічному (описують порівняння як сталі сполучення слів); 3) ономасіологічному (розглядають компаративні конструкції в аспекті зв'язків їхніх компонентів з позамовними об'єктами); 4) семасіологічному (вивчають семну структуру компонентів порівняння, взаємодію їхньої семантики); 5) функціонально-стилістичному (описують стильові і стилістичні функції порівнянь у різних стилях мови і мовлення). Попри досить ґрунтовне вивчення теоретичних засад поняття, науковий інтерес до порівняння в мовознавстві, безперечно, є актуальним, оскільки воно є явищем синкретичним, таким, що перебуває на межі між тропеїчними і нетропеїчними стилістичними прийомами і сприяє виконанню основних стилістичних функцій – перцептивній (сприймання), емотивній (співпереживання), когнітивній (пізнання) та прагматичній (вплив).

Особливого значення набуває порівняння, коли йдеться про поетичний текст, бо саме в поетичній мові відображаються авторські рефлексії, як у творчій лабораторії. Незалежно від того, чи сприяє порівняння створенню яскравішого образу персонажа (частіше – сприяє!), чи підкреслює або виділяє ту чи іншу думку, воно – не тільки основний засіб розкриття сутності названого явища, а й засіб репрезентації ставлення до нього автора тексту і бажаного впливу на слухача/читача. Вибір порівняння завжди пов'язаний з характером авторської оцінки того, що зображається. «Порівняння має модальність, воно не є нейтральним: у ньому передається авторське ставлення до того, що зображається. Водночас асоціації, які виникають при сприйнятті порівнянь, говорять значно більше, ніж простий, логічно розчленований опис» [13: 60].

Говорячи про природу порівняння, О.Веселовський зазначав, що чим більше людина пізнавала себе, тим більше в мові означувалася грань між навколишнім світом і нею. Ідею рівності заступала ідея особистості, а древній синкретизм відступав перед розщеплювальною силою знань: тотожність «блискавка-птаха», «людина-дерево» змінилася порівнянням: «блискавка, як птаха», «людина, як дерево» [1: 132]. О.Потебня доводив, що «висхідною точкою думки є сприйняття явища, котре безпосередньо діє на чуття; але у власне порівнянні це явище аперцептується чи пояснюється двічі: спочатку безпосередньо, у тій половині порівняння, яке виражає символ, потім опосередковано, разом із цією – в другій половині, зміст якої стає більш близьким для суб'єкта думки і менш доступним для безпосереднього сприйняття» [11:188]. Порівняння базується на зіставленні двох предметів або явищ для пояснення одного з них за допомогою іншого і свідчить про індивідуальну природу світосприйняття, світовідчуття, нормативної системи цінностей та формування індивідуального концептуального світу.

Дослідники ідіостилію А.К.Мойсієнка не раз відзначали високо естетизований мовотворчий рівень автора. У своїй передмові до книги Антатоля Кириловича Мойсієнка «Вибране: Поезії і переклади» академік М.Г.Жулинський відзначає вміння автора «працювати зі словом і грайливо, і парадоксально, і органічно...» [5:8]. Органічність і природність його текстів є чи не найпоказовішою рисою поезій, і досягається вона сукупністю різнопланових художніх засобів, одним із яких є порівняння: *Чого ти плачеш опівночі? Сльзьми, як росами криниць?* [5:441]; *І ніби ластівки, струмки шугали під ногами* [5:400]; *Голубі в метро вагони – Мов хмарини-вітрогони* [5:399]; *І берег їм бринить, немов струна* [5:362].

Хоча порівняльні засоби можуть виражатися і як синтаксичні побудови з орудним відмінком, і як утворення на основі тотожності чи протиставлення прикладкових зворотів, різних паралелістичних виразів, у пропонованій статті зупинимося на семантико-стилістичних особливостях порівнянь, виражених сполучниковими конструкціями, які найточніше окреслюють семантико-пізнавальну суть явища та найвиразніше передають аксіологічні властивості предмету порівнянь через лексико-стилістичні засоби створення образності.

У структурі порівняльної конструкції виокремлюється суб'єкт порівняння (те, що порівнюють), об'єкт порівняння (те, з чим порівнюють) і ознаку, за якою один предмет (суб'єкт) порівнюється з іншим (об'єктом). Ознака може визначатися за кольором, формою, розміром, запахом, відчуттям, якістю, властивістю, рухом, процесом, дією тощо [12:469].

За допомогою порівнянь автор конкретизує зовнішні ознаки, зіставляючи й увиразнюючи їх за зовнішньою схожістю чи подібністю (*Вечірні ліхтарі – Мовби осінні птахи...* [5:132]; *Мої сльози, як скло* [5:99]) формою (*І сонце полудневе – як гора...* [5:100]); звукоподібністю (*І тріскають сучки, немов горіхи* [5:104]), функцією (*Цей вересневий сад – немов причал.* [5:39]), відчуттям (*Ці сосни Києва нам пам'ятати разом, де вечорами хвоя, як вино...* [5:56]). У прикладі *І молоді, немов вино, громи Не бризнуть соком у гаряче літо.* [5:81] виникає асоціативне зіставлення так званого «другого плану», оскільки поняття «вино» найчастіше символізує давність, «витриманість». Тут автор використовує алюзійне порівняння пов'язане з поняттям «молодого вина» як символу молодості та нестриманості. Порівняймо із традиційним використанням лексеми «вино»: *Ще буде мить блакитних дисертацій і спогадів п'янощих, як вино...* [5:289].

Через порівняння будується персоніфікований метафоричний образ: *Лиш грози в шатах срібних і спижевих Стоять, мов болотяні королеви.* [5:102]; *Перевдягли берізки білі плаття – Рожевіють, мов двійко юних краль.* [5:103]. Внутрішнє, метафоричне бачення реалії розкривається через несподівані порівняння з лексемами глибокої, іноді парадоксальної семантики: *Лежать покоси, мов покірні леви...* [5:100]; *І синій лід, мов синій кит, У січні їй лише насниться* [5:42]. *Ще квітень І ще не скоро Золота кульбаба Срібною стане Мов вітер* [5:307] – протиставлення епітетів *золотий/срібний* підкреслюється несподіваністю порівняння. Поняття набувають символічного значення на поетичному тлі: *І пересохле річки гирло – Мов горло пересохле всмерть* [5:129]; *І ніби хвиля, що весла Ніяк не зважиться покинуть, Припав до зір Чумацький Шлях, Впівнеба розпроставши спину* [5:26]; *Ген синій птах, грудьми розсікши воду, шубовснув глухо в вир морського лона, мов вихор хвилю заломив солону.* [5:35]; *В досяглоті тій (мов заворожено), ані хизування найменшого (так риба сілпо пірнає в вершу)* [5:38].

Трапляються традиційні, сталі порівняльні конструкції *Як із вогнем – не гратися зі словом* [5:110]; *То мов левиця в злості роз'ярила, То хльостко-сміхотлива, як батіг* [5:111]; *І плачу лише перлами, мов неприкаяна...* [5:99]; *Гойдався, мов на хвилях* [5:321]. Цікавим прикладом є порівняльна конструкція: *А ліс стояв – немов і не вві сні* [5:111], адже усталена метафора *Ліс стоїть наче у сні* у цитованій поезії виражена заперечною формою.

Виразні й народнорозмовні порівняння, об'єктом яких є знакові для української культури назви: *Мене гукали з далей, мов лелеки...* [5:91]. У прикладі *І Чернігів деревен, наче нічка...* [5:65] ми бачимо, як традиційне народнорозмовне порівняння посилює епітет, виражений короткою формою прикметника *дервен*, архаїчність форми якого підкреслює старовинну ауру міста.

Для увиразнення поетичної мови у порівняннях використовується й застаріла лексика: *...полохливий, ніби тать...* [5:100]; *Тяжкий-бо труд – в думках, як тать...* [5:83]; *Стоїть доля в степу з голосними, як тронка очима* [5:17] *Мов правчораиній день у кунтуші, здригнеться крик ув обімлілім тілі – Мов на пательні, у пеклі білім...* [5:82]; *Супроти місяця ліхтар, немов жовнір* [5:98]; *Шпилять ніч, як бранку* [5:98].

Темою для окремого дослідження можуть бути індивідуально-авторські новотворні порівняння, які також посилюють образність компаративних конструкцій: *Вже й світ – немов правічна путь – Тим зорепилом окропило* [5:26]; *На вітах вітру – юна вітровінь, Немов пагіння молодого саду* [5:81]; *І юна вітровінь, як юна птиця, Нам буде ніжно цілувать уста* [5:81]; *Холодну і цілющу, як світань* [5:88]; *І гойднеться спомин, наче музика, В літеплі вечірньої зорі* [5:53]; *Тільки слава над степом віковним стоїть – золота, як вісонь* [5:323]; *І слово, нами мовлене колись, мов ожило і знов забрунькувало, І жодної пелюстки на поталу, Мов звікувала горда небовись* [5:80].

Цікавими є порівняльні сполучникові конструкції, у яких суб'єкт порівняння не називається, наприклад: *Тичини томик і дівчина... Немов нектар співа з рядків* [5:31].

Значною мірою увиразнюється порівняння фоностилістичними засобами: *І бджілку золоту таку, мов у пелюшці, в пелюстку Гойда тонюсінька галузка* [5:58]; *О, так осонно соняхи цвітуть, І так багато світла, мов на свято* [5:32]; *Озвались буркітливо, ніби в вірш Спроквола й довго добирають риму* [5:89].

Особливо посилюється компаративна конструкція за рахунок формування ампліфікованої послідовності: *Голубих вітрів, золотих вітрів Я боявся, мов див, ой, мов дивних див* [5:63].

Порівняльні конструкції є одним із засобів формування аксіологічного значення. Всі ціннісні судження базуються на співвіднесеності та порівнянні із певним стандартом. Аксіологічна лексика, уживаючись у певному індивідуально авторському контексті, виконує порівняльну функцію, що сприяє розширенню семантико-асоціативних меж контексту, і описувана реалія сприймається крізь призму оцінно-чуттєвої індивідуальності мовця. Підтвердженням цього є процес продуктивної реалізації аксіологічного компонента семантики лексем у порівняльних семантичних конструкціях, які забезпечують відображення позитивного чи негативного ставлення мовця до повідомлюваного, надають оцінності всьому висловлюванню та оцінюють суб'єкт порівняння за допомогою об'єкта порівняння, що

характеризується аналогічною позитивною чи негативною рисою. Метою зіставлення у порівняннях є лаконічне пояснення суті одного предмета шляхом його порівняння з іншим або показ «наскільки добрим/поганим є предмет, що порівнюється, стосовно об'єкта, який більшість мовців оцінює як позитивний чи негативний» [8:6]. Аксиологічна оцінка негативного забарвлення може формуватися через зіставлення з предметом чи поняттям загальних негативних асоціацій: *Тільки тьмища, як меч...* [5:99]; *Та безвихідь, мов звір...* [5:99], або виражатись через індивідуально-авторське, контекстуальне і, часом, парадоксальне, сприйняття *І оберіг, як прах, несем невдячно.* [5:74] (оберіг – прах). Авторський підхід, несподіване «бачення» суб'єкта для асоціацій зіставлення формують новий стилістичний і семантичний потенціал лексики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Веселовский А.Н. Психологический паралелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 125-199.
2. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. – К., 2008. – 423 с.
3. Маковецька-Гудзь Ю.А. Лінгвістична база даних українських художніх порівнянь // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки, №2, 2008 – С. 238-242.
4. Мацько Л.І. та ін. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О.М. Сидоренко, О. М. Мацько; за ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
5. Мойсієнко А.К. Вибране: Поезії і переклади / Передмова акад. Жулинського М.Г. – К., 2006. – 528 с.
6. Мойсієнко А.К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур. – Умань, 2008. – 208 с.
7. Мойсієнко А.К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша: Монографія. – К., 2006. – 304 с.
8. М'яснянкін Л.І. Порівняння в ідіостилі М.О. Шолохова: функціонально-семантичний і прагматичний аспекти: Дис... канд. філол. наук. – Харків, 2002.
9. М'яснянкін Л.І. Порівняння в системі образних засобів мови. // Вісник Львівського університету [Текст]: [зб. наук. ст.]. Серія Журналістика Вип. 23 / М-во освіти і науки України; Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Л.: Видавництво ЛНУ, 2003. – С. 80-85.
10. Поворознюк С.І. Семантико-стилістичні особливості порівнянь у поезії Івана Малковича //Лінгвістичні дослідження. Збірник наукових праць ХНПУ імені Г. Сковороди. Випуск 33. – Харків – С. 94-98.
11. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989. – С. 17-200.
12. Українська мова. Енциклопедія. – К., 2004. – 824 с.
13. Федоров А. Образная речь. – Новосибирск, 1985. – 118 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Мацько – кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: стилїстика, риторика, лексикологія та фразеологія сучасної української мови; формування лексико-фразеологічної стилїстичної майстерності у студентів-філологів.

ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИЙ АДРЕСАТ ТА ФОРМИ ЙОГО ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ А.МОЙСІЄНКА

Віталій НАЗАРЕЦЬ (Рівне, Україна)

У статті розглянуті теоретичні аспекти визначення статусу внутрішньотекстового адресата поетичних текстів. Проблема досліджується на матеріалі адресованої лірики А.Мойсієнка. Виокремлені типи внутрішньотекстового адресата за ознакою його формально-предметного вираження та за ознакою його персоналізованості.

Ключові слова: адресація, адресована лірика, внутрішньотекстовий адресат, комунікативна організація твору, формально-предметне вираження адресата, персоналізований адресат, узагальнений адресат, умовний адресат.

The theoretical aspects of the addressee of the poetical works inside the text status is considered in the article. The problem is investigated on the material of the A.Moisiienko's addressed lyrics. The types of the inside text addressee are selected in accordance with the sign of its formal subject expression and the sign of its personalisation.

Key words: addressing, addressed lyrics, inside text addressee, work's communicative organization, addressee's formal subject expression, personalized addressee, generalized addressee, nominal addressee.

Постановка наукової проблеми. Проблеми адресації, специфіка та теоретичні принципи її художньої реалізації, образ адресата та типологічні різновиди моделей його введення в поетичний текст – це питання, які достатньо активно вивчаються дослідниками лірики (Л. Гінзбург, Г. Степанов, І. Ковтунова, Є. Дмітрієв, С. Артьомова та ін.). Водночас,

чимало аспектів поушеної проблеми залишаються недостатньо висвітленими, потребують додаткової уваги, зокрема, у ракурсі співвідношення теоретично декларованих моделей художньої адресації та їх практичного впровадження в творчості того або іншого поета.

Мета представленої розвідки полягає у тому, щоб дослідити специфіку художнього вияву образу внутрішньотекстового адресата в адресованій ліриці А. Мойсієнка. Об'єктом аналізу є тридцять чотири поетичні тексти А. Мойсієнка, що належать до адресованої лірики.

Виклад основного матеріалу. Сучасні дослідження генологічної природи лірики (праці С. Бройтмана, Н. Лейдермана, Р. Співак, Л. Чернець, О. Зирянова, А. Боровської, М. Ткачука, Ю. Клим'юка та ін.) поряд із традиційним жанровим (канонічні та неканонічні жанри), тематичним (предметно визначені естетичні домінанти) або жанрово-тематичним (у різних теоретичних модифікаціях) поділом поезії пропонують достатньо перспективний і переконливий підхід до класифікації типів ліричних творів, в основу якого покладена їх диференціація за ознакою належності до певного метажанрового утворення (музично-пісенного, новелістичного, баладного тощо). Метажанр, таким чином, можна визначити як таке синтетичне художнє утворення, яке об'єднує низку окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками. До числа подібних метажанрових утворень ми й зараховуємо адресовану лірику як специфічний художній комплекс, до складу якого входять три жанри – послання, присвята й віршований лист. Відмінні від інших, як окремих поетичних жанрів (ода, елегія тощо), так і аналогічних метажанрових утворень (наприклад, музично-пісенна або баладна лірика), ці жанри в межах окресленої групи виявляють ознаки певної структурно-семантичної спорідненості, зокрема, підкресленої настанови на адресацію та діалогізацію поетичного тексту. Покладений в основу такого метажанрового утворення принцип акцентованої адресації дозволяє також схарактеризувати адресовану лірику й як таку, у якій предметом зображення є комунікація з внутрішньотекстовим адресатом.

Узагальнюючи класифікацію типів комунікативної організації ліричного твору, можна зробити висновок про подвійну семантичну природу реалізації принципу адресованості в поетичному тексті. З одного боку, кожен художній текст (прозовий, драматургічний чи поетичний) є принципово адресованим, оскільки створюється автором з розрахунку на потенційне читацьке сприйняття. Більш того, у такому теоретичному контексті дослідники говорять про специфічний образ читача, який у процесі творчості виникає в уяві автора як певна, бажана для нього світоглядно-естетична перспектива, через призму якої потенційно сприймається його твір. Цей читацький образ існує не тільки у вигляді своєрідного уявного співрозмовника автора, він також може знаходити своє втілення і в тексті самого твору, в епізодичних, адресованих до нього авторських зверненнях або у формі змалювання образів персонажів, світосприймання яких певною мірою моделює прийнятний для автора погляд. Комунікативна організація такого твору набуває ознак специфічної ідейно-естетичної програми авторського впливу на адресата-читача. Але в цілому ми маємо модель комунікації, у якій адресованість спрямована зовні, поза межі твору: «В ліриці комунікативна модель тексту виглядає наступним чином. Автор створює ліричний твір з характерними рисами поезики, адресуючи його певному ідеальному в його уяві читачу – абстрагованому читачу. Автор, ліричний твір і абстрагований читач утворюють авторсько-читацьку комунікацію» [4: 6]. Даний тип комунікативної організації твору ще називають зовнішнім або зовнішньотекстовим, оскільки фактор адресації тут хоча й присутній, але не може служити предметом специфічної авторської рефлексії, точніше предметом художнього зображення, а поодинокі його образні вияви (у формі реалізованих у тексті окличних або запитальних словесно-синтаксичних конструкцій) використовуються як риторичні прийоми, пов'язані із потребою актуалізації додаткової уваги читача до тих або тих висловлюваних автором думок, ідейних аргументів, емоційно-ціннісних переживань. З іншого погляду, поряд із цим, зовнішньотекстовим (авторсько-читацьким) типом комунікації, у поетичних текстах може бути представлений принципово інший за своєю семантикою тип, так би мовити – внутрішньотекстовий, у якому адресація є не риторичним прийомом, а специфічним предметом, певною комунікативно-семантичною стратегією, що підпорядковує усі структурні елементи художньої організації твору: «безумовно, сам по собі прийом звернення в поезії використовується достатньо широко, однак у поєднанні з певним комплексом інших

ознак звернення може набувати особливої функції в тому випадку, коли воно зумовлене наявністю конкретного адресата. Наявність реального кореспондента або співрозмовника передбачає не тільки форму початкового звернення у посланні, але й особливе «ти» його змісту, особливу роль авторського «я» в художній структурі тексту, інтонаційно-стильову манеру вірша. Звернення до конкретного адресата з метою спілкування з ним є основним смисловим структуроутворювальним принципом «листа у віршах» [1: 17].

У представленому типі комунікативна структура твору суттєво ускладнюється і набуває ознак свого роду подвійної адресації, оскільки крім зовнішньотекстового адресата (читача) тут з'являється ще й внутрішньотекстовий адресат (особа, до якої безпосередньо звертається автор, адресуючи їй зміст свого послання): «Розрізняють адресат висловлювання, на якого спрямоване повідомлення в цілому, і адресата, який входить у внутрішню структуру повідомлення. Їх можна назвати зовнішнім і внутрішнім адресатом. Читач – це зовнішній адресат, на якого розраховано висловлювання автора – поетичний твір, текст. Внутрішні адресати – ті, до кого звертається поет. Це може бути товариш, кохана, природна стихія, речі – усе, що існує в цьому світі. Це може бути і один із зовнішніх адресатів, наприклад читач у ролі узагальненого або невизначеного адресата. У цих випадках зовнішній адресат уведений у структуру повідомлення і стає внутрішнім адресатом» [2: 20].

Наявність внутрішньотекстового адресата, особи, якій спрямовує зміст свого звернення автор, – це головна умова текстів адресованої лірики. Адресат виступає надзвичайно важливим семантичним компонентом комунікативної організації адресованого ліричного тексту, оскільки саме він, його морально-психологічні особливості, його суспільний, професійний статус, характер стосунків із автором зрештою й зумовлюють той або інший зміст та тип спрямованості адресації.

У сучасному літературознавстві, зокрема в дослідженнях, присвячених адресованій ліриці, найчастіше використовують два типи класифікацій внутрішньотекстового адресата: 1) за ознакою його формально-предметного вираження; 2) за ознакою його персоналізованості.

1. Формально-предметна вираженість адресата. У цьому типі класифікації можливі три модифікації:

1) Адресат формально виражений, але не конкретизований. Формальна вираженість адресата означатиме, що в поетичному тексті він виявлений граматично, у формі прямого («ти», «ви») або опосередкованого («він», «вони», різноманітні типи лексичних та метафоричних номінацій) звернення, але при цьому автор не конкретизує його образ, не надає йому рис образно-предметної деталізації (А. Мойсієнко «Так мені потрібна Ваша посмішка»):

Так мені потрібна Ваша посмішка...

В душу мовби лезо хто ввігнав.

Й день без Вас – немов прожитий

поспіхом:

Втратив щось, чогось не наздогнав...

[3: 57].

2) Адресат формально виражений і конкретизований. Крім наявних у тексті граматичних або лексичних форм звернення, автор ще й додатково конкретизує образ свого адресата. Подібна конкретизація може стосуватися певних морально-етичних, психологічних рис адресата, його світоглядних настанов, біографічних обставин життя, його портретної зовнішності, інтер'єрного оточення і т.п. (А. Мойсієнко «На смерть Миколи Платоновича Бажана»):

Ще вчора газета –

На всю Україну,

І Ви на знамку тому,

Що посмішкою

Кожне обличчя

(півдюжини семінаристів ірпінських),

Вашою посмішкою осонене.

/.../

Це ж недавно, здається,
 недавно, недавно –
 Як сьогодні, бачу:
 Вам на плечі пальто
 Подає Іван Драч
 після вечора
 літературного...

[З: 340].

3) Адресат виражений позатекстово. Тут можливі дві модифікації. У першій адресат названий тільки позатекстово, тобто – в рамкових, зовнішньотекстових семантичних елементах структурної організації твору (заголовок, присвята, епіграф), тоді як у тексті самого твору він може і не бути згаданим («В зелених переспівах зоряно-криляно-клично...» – адресовано Євгенові Гуцалу, «І древній скіф недаремно так прорік...» – інтертекстуально твір співвіднесений з поезією Б. Мозолевського, «Відколи ми – пекельне це ускелля...» – з присвятою «Юносові, моєму другу, кримськотатарському поетові», «Отави вато Варто трав...» – з присвятою Павлові Поповичу, «І обрисами тіла і крила...» – з інтертекстуальним співвіднесенням з поезією І. Сельвінського, «Згадаємо про Ніжин і Мутичів...» – з адресацією А.П. Грищенку, «Не сила полишать Носівку...» – з адресацією С.Я. Єрмоленко, «Віків Троянових вали...» – з адресацією В. Г. Скляренкові, «Буйвалуватість дум і хмар буйвалуватість...» – з адресацією: «Василеві Васильовичу Німчукові в дні Помаранчевої революції», «І знов чернігівська дорога...» – з присвятою «Пам'яті Сашка Самійленка»). У другій модифікації, яка трапляється частіше, адресат зазначений і позатекстово (як правило у заголовку), і в самому тексті, де його образ отримує ознаки як формального, так і предметного вираження (більшість поетичних текстів адресованої лірики А. Мойсієнка).

Вираження адресата за ознакою його персоналізованості. За ознакою персоналізованості виділяють три типи адресатів: 1) персоналізований; 2) узагальнений; 3) умовний. Кожен з цих трьох виділених типів адресатів має свої різновиди.

1. **Персоналізований адресат.** Персоналізований адресат – це реальна, біографічна особа, якій присвячений адресований поетичний текст. У проаналізованому нами поетичному масиві адресованих текстів А. Мойсієнка було виявлено такі різновиди персоналізованого адресата:

Члени родини: мати: «Натомились, мамо, натомились мамо...»; дружина: «Спасибі дощу і тобі спасибі...»;

Знайомий / знайома: «Так мені потрібна Ваша посмішка...», «Присядемо на березі Десни...», «Коли повертаю з чергового відрядження», «На знімку тім, де сад в обрамі літа...», «Харків спить. Не сплять лиш семафори...», «Згадаємо про Ніжин і Мутичів...» (адресовано А. П. Грищенку), «Не сила полишать Носівку...» (адресовано С. Я. Єрмоленко), «Віків Троянових вали...» (адресовано В. Г. Скляренкові), «Буйвалуватість дум і хмар байвалуватість...» (присвята: «В. В. Німчукові в дні Помаранчевої революції»), «І знов чернігівська дорога...» (з присвятою: «Пам'яті Сашка Самійленка»), «О тави вато Варто трав... (П. Поповичу);

Представник певної професії / виду діяльності: «Шахи», «Тим словам, що на душу лягли...» (з присвятою: «Світлій пам'яті мого вчителя, професора української філології І. К. Чаплі»);

Поет: «Коні» (Іванові Драчу), «Сонет» (Дмитрові Павличку), «О, так сонно соняхи цвітуть...» (О. П. Довженку), «В зелених переспівах зоряно-криляно-клично...» (Євгенові Гуцалу), «Відколи ми – пекельне це ускелля...» (з присвятою: «Юносові, моєму другу, кримськотатарському поетові»), «На смерть Миколи Платоновича Бажана», «За тінню – тінь, за білою – багряна...» (з присвятою: «Азербайджанському поетові Аббасу Абдулі»), «І обрисами тіла і крила...» (з інтертекстуальним співвіднесенням з поезією І. Сельвінського).

2. **Узагальнений адресат.** Узагальнений адресат – це індивідуально неконкретизований адресат, який представлений певною масовою аудиторією. У поезії А. Мойсієнка – це переважно якнайширше коло адресатів (людство): «І древній скіф недаремно так прорік...», «Нарікає на комп'ютер, що той розгубив пам'ять...», «Тож помолімося і ми...»; або

спільнота громадсько-політичних діячів радянської епохи: «Вино із вишень молоде бродило...» (з присвятою: «Славним лицарям тих далеких буремних років»).

3. Умовний адресат. Умовний адресат – це адресат, який співвідноситься не з людською постаттю (в її конкретно-індивідуальній чи узагальненій іпостасі), а з певними образами людської уяви, яким надається більш або менш персоніфікована форма. В адресованих текстах А. Мойсієнка наявні такі різновиди умовного адресата: природні об'єкти (степ: «Гей, на синьому небі, на блакитному...», річка: «Павло Грабовський»), пори року (серпень: «А літо сліпо спішило в осінь...»), рукотворні об'єкти (місто: «Столице козацька, це ж де твої стяги...»), частина міста: «Андріївський узвозе, круто спадаєш ти до Дніпра...», дорога: «Дорога мене піднімала, мов ранішню віть свою беззахисну...»).

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, значну частину поетичного доробку А. Мойсієнка становить адресована лірика, тобто поетичні тексти, предметом зображення в яких є комунікація із внутрішньотекстовим адресатом. Внутрішньотекстовий адресат поетичних текстів А. Мойсієнка може бути диференційований: 1) за ознакою його формально-предметного вираження; 2) за ознакою його персоналізованості. Кожен з цих двох виділених типів адресатів має в адресованій ліриці А. Мойсієнка свої різновиди. Перспективами подальшого дослідження поезії А. Мойсієнка стане дослідження специфіки художнього вияву образу автора та жанрової організації його адресованих текстів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кихней Л. Г. Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века : дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Кихней Любовь Геннадьевна ; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1985. – 175 с.
2. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М. : Наука, 1986 – 208 с.
3. Мойсієнко А. К. Вибране: Поезії і переклади / А. К. Мойсієнко; передмова акад. Жулинського М.Г. – К. : Фенікс, 2006. – 528 с.
4. Романова И. В. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Романова Ирина Викторовна ; ГОУ ВПО «Смоленский государственный университет». – Смоленск, 2007. – 44 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вігалій Назарець – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'ячука.

Наукові інтереси: лірика, жанрові теорії лірики, міський текст української лірики, адресована лірика.

ПЕЙЗАЖНА ЛІРИКА А. МОЙСІЄНКА: ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ

Вероніка АСКАРОВА (Рівне, Україна)

У статті досліджується тематика та поетика пейзажної лірики А. Мойсієнка. Аналізується морально-етичний, екзистенційний, естетичний аспект філософії природи А. Мойсієнка. Розглядаються моделі поетизації картин природи, структурно-семантичної побудови поетичних текстів А. Мойсієнка, його домінантно пейзажної топіки.

Ключові слова: пейзажна лірика, екзистенція, поетизація, персоніфікація, метафора, символіка, міфопоетика, топіка.

The article examines the themes and poetics of pastoral poetry by A. Moisienko. The moral and ethical, existential, aesthetic aspect of A. Moisienko's natural philosophy is analyzed. The models of nature poetizing, structural and semantic structure of poetic texts by A. Moisienko, its dominant pastoral topic are considered.

Key words: pastoral poetry, existence, poetization, personification, metaphor, symbolism, mythopoetics, topeka.

Постановка наукової проблеми. У когорті письменників, які представляють сучасну українську поезію, постать Анатолія Мойсієнка посідає особливе місце. Ерудований філолог, літературознавець та лінгвіст і, водночас, талановитий та вишуканий поет, у творчості якого гармонійно поєднуються традиції літературної класики і дух модерністського експериментаторства. Поетична творчість А. Мойсієнка неодноразово була об'єктом дослідження літературознавців та літературних критиків (Є. Гуцало, М. Жулинський, В. Єшкілев, С. Єрмоленко, П. Осадчук, Ю. Ковалів, А. Погрібний, М. Славинський, Я. Голобородько, М. Зимомря, Ю. Завгородній та ін.), водночас чимало аспектів структурно-семантичної організації його поезії залишаються недостатньо вивченими та охарактеризованими. За словами А. Мойсієнка-філолога, «текст як динамічна одиниця має

аналізуватися з урахуванням «руху – розвитку – видозміни» на різних зрізах – фонематичному, граматичному, лексичному, образно-смісловому, композиційному. Причому, нерідко поєднання різнорівневих компонентів здатне витворити найвищу експресивну цілість у динамічній системі поетичного тексту» [4: 50].

Метою статті є дослідження пейзажної лірики А. Мойсієнка на рівні її ідейно-тематичних та образно-сміслових домінант.

Виклад основного матеріалу. У поетичному доробку А. Мойсієнка пейзажна лірика має достатньо значне представництво, виступаючи як органічна частка майже усіх віршових збірок поета. Поезія А. Мойсієнка – це не лише витончені зразки пейзажної лірики, це ще й справжня філософія природи, в основі якої складне і багатогранне її світовідчуття. Філософія природи у пейзажній ліриці А. Мойсієнка виявляє себе в трьох світоглядно-семантичних аспектах: 1) морально-етичному, 2) екзистенційному, 3) естетичному.

1. Морально-етичний аспект тематики пейзажної лірики А. Мойсієнка пов'язаний із системою тих ціннісних орієнтирів, які визначають саму суть його філософії природи, його ставлення до того природного середовища, що оточує людину. Програмного звучання у цьому відношенні набуває філософська декларація, висловлена вустами його ліричного героя:

*Приємлю
спориш придорожній
і білу ромашку
приємлю,
І сиву грозу,
що росте громокронною
в землю,
Приємлю.*

[2: 12].

Глибока органічна приналежність людини до світу природи, що неодноразово підкреслюється у пейзажній ліриці А. Мойсієнка, викликає в його ліричного героя й закономірне занепокоєння з приводу нерозважливої поведінки людини, яка часто-густо безвідповідально і бездумно ставиться до найвищого скарбу, дарованого їй природою – життя і ладна знехтувати цим скарбом в «тумані ядерних» амбіцій. Відтак, ліричному героєві пейзажної лірики А. Мойсієнка притаманна активна життєва позиція, яка закликає до терпіння та взаємопорозуміння людини й людини, людини й природи:

*...Дай квітці відчутти
своє цвітіння,
І яблуку
дай зрозуміти
достиглість власну...
Гріховній планеті –
свою непорочність
зоряну...
Аби не змаліла
пташина мала
в польоті,
Аби велетенському лайнеру
Не переставала світити
Крихітна цятка сигнальна
З рідного аеродрому...*

[2: 14–15].

Органічна приналежність людини та продуктів її діяльності до світу природи, постійний і неминучий колообіг природного і людського красномовно засвідчує пейзажна картина мовчазного літака, який ще недавно «був рибою у безмежних нетрях космосу», а тепер у товщі лісу став пристанищем для мурах («У товщі лісу мовчить літак»).

2. Екзистенційний аспект тематики пейзажної лірики укорінений в той традиційний для поезії ліричного світовідчуття зв'язок, який виникає між картинами природи та душевними волевиявами людини. Психологічний паралелізм, що його породжує такий зв'язок, стає для поезії невичерпним джерелом метафоричної образності, символіки та міфопоетики.

У пейзажній ліриці А. Мойсієнка природа виступає як надзвичайно потужний генератор і резонатор екзистенційних переживань та роздумів людини:

Цей сум мене до жалоців схилив...

Мотив дощу на думне безголів'я...

На стійбищі безслав'я і хули –

Марнота слів, а чи німе безслів'я.

З'юрмилось люду хтивого довкруг.

Серед папуг – й собі папугою годиться.

Мотив дощу, який в душі не вицух,

Мотив дощу, який не вицух в зіницях.

[2: 281].

У поетичному доробку А. Мойсієнка зустрічаються й суто пейзажні віршові замальовки, свого роду поетичні фотознімки, які залишають автора майже «за кадром» («*Тече лютий каламуттю...*» або «*З туманцем раннім череда строката...*»), хоча подібний поетичний пейзаж якраз і не є для нього типовим. Стилю А. Мойсієнка швидше притаманний медитативний тип поетичного світосприймання, у якому пейзажні картини резонують із суголосними їм екзистенційними переживаннями ліричного героя («*Коли зацвітає літо першим червневим днем...*», «*А літо сліпо спішило в осінь...*», «*Це зима, щоб вітри кругойдучі...*», «*Гранчасте дерево дощу...*», «*Так грали чайки білопінно...*». «*І перший сніг – ні радощів, ні втіхи...*», «*Аж гнуться хмар важезні мажі...*», «*Синій вітер у моїм полоні...*», «*Віхоть дощу вмочити в оксамит тиші...*»):

Дощі навскісні

На золотому ватмані осені...

Розлінують долю мою

Неприкаяну і невкосякану

В чорно-біло і чорно-боляче

На золотому ватмані осені.

[3: с.63].

Типи психологічного паралелізму в римованій парі «природа – езистенція» в пейзажній ліриці А. Мойсієнка є самими різноманітними і, разом з тим, можна говорити й про певні усталені комбінації мотивів, як то: природа і мотиви кохання («*Ходімо у весну...*», «*Осінім днем на золотім узліссі...*», «*До долину тут горнеться ожина...*», «*На скатертині, на самобранці...*», «*Прокинувсь уранці. Фіранка тремтіла...*», «*Сьогодні море схожим було...*», «*Дощі – призвідники розлук...*» та ін.), природа і тема ностальгічних спогадів («*Голосіївська осінь*», «*Ці сосни Києва нам пам'ятати разом...*», «*Горох зацвів двома пелюстками...*», «*Сніги не тануть довго... І Чернігів...*»), природа і мотиви дружби («*І завірюха падолисту...*», «*Буває, навіть холод гріє...*»), природа і поезія («*Плакав Пастернак, і Гумільову...*», «*За городнянськими лісами...*»).

3. Естетичний аспект філософії природи А. Мойсієнка є надзвичайно багатогранним і різноплановим, відтак в межах однієї статті може бути окреслений лише ескізно, в найбільш загальних його художніх орієнтирах та типологічних закономірностях, а саме, з погляду моделей поетизації картин природи, до яких вдається у своїй пейзажній ліриці А. Мойсієнко, структурно-семантичної організації його творів, пейзажної топіки, яку використовує поет.

Моделі поетизації картин природи. Для лірики А. Мойсієнка, за рідким винятком, не властивий тип так званого «бурхливого пейзажу», навпаки, його пейзажні картини витримані переважно у м'яких, елегійних тонах. Інтонаційний малюнок, вибудований на складному та вишуканому поетичному синтаксисі, в арсеналі якого чи не увесь спектр каталогізованих літературознавцями стилістичних, метричних та візуально-графічних прийомів, а також підкреслено артикульований і мелодично співвіднесений із інтонацією звукопис додають пейзажній ліриці А. Мойсієнка ефекту сугестивного навіювання, який діє на слухача (читача)

його поезій майже гіпноотично, синестезуючи в його уяві розмаїття вдало підібраних зорових, слухових, кольористичних та інших відчуттєвих образів, з яких зіткані пейзажні картини його лірики. У поетичних пейзажах А. Мойсієнка ми майже не знаходимо так званого номінативного або «безобразного» опису, прямооцінної, поетично не ускладненої лексики. Пейзаж А. Мойсієнка – це царина вишуканої поетичної метафори, оздобленої до того ж витонченим звукописом і відчуттям ритму. Яскравою стильовою особливістю пейзажної лірики А. Мойсієнка є також доволі незвичайна форма персоніфікації, що нею користується поет. Зазвичай поети наділяють явища природи, які описують, властивостями людини. Не уникаючи цього традиційного для поезії способу метафоричного переносу, А. Мойсієнко у своїй пейзажній поезії найчастіше використовує інші, доволі рідко вживані широким поетичним загалом типи метафоричних метаморфоз: хмара – пташка («Нежданно так ця хмара присиніла...»), хмара – грива («Синя грива ігриво...»); сад – причал («Цей вересневий сад – немов причал...»); зима – риба («Пора дощів ще диха в спину...»); трамвай – вивірка («Трамвай – мов вивірка...»); дівчина – фіалка («Дівчина у фіолетовім світлі...»); ніч – ящірка («Ніч ящірка лапи темноти...»), ніч – монітор («На моніторі ночі – титри...»).

Метафоричним пейзажним картинам А. Мойсієнка, як правило, притаманна складна поетична символіка, заглиблена смислова перспектива, яка, зрештою, дає підстави засвідчити цікавий і неординарний міфопоетичний світ, що постає із поезій А. Мойсієнка («Жовтень жовті жолуді...», «За городнянськими лісами...», «Знезмлена душа у вензелях весни...», «У лабіринтах стихнених зірок...» та ін.):

*Жовтень жовті жолуді
На базар несе,
Пише осінь охрою
Золоте есе.
Листопадом, бабиним літом
Набиває вітер
золотий кисет,
Золотом люльку креше,
Золоті пожежі
попасом пасе.
Сонце – обережне –
Золотими клешнями –
В золоту Родоц.
Золотим пожежником
Походжає дощ.*

[2: 355].

Структурно-семантична організація. Структурно пейзажна поезія А. Мойсієнка представлена віршами різних типів. Тут і цілком традиційні катрени і багаторядкові строфи з різною комбінацією римованих пар, строфи з підкресленою кодою, сонети, верлібри. Цікавою особливістю пейзажної лірики А. Мойсієнка є наявність у ній чималої кількості «коротких» (від 2 – до 4-5 рідків) пейзажних замальовок, які афористично, одним надзвичайно концентрованим, у семантичному сенсі висловом створюють довершену поетичну картину:

*І пересохла річки гирло –
Мов горло, пересохла всмерть.*

[2: 129].

*На вустах обрію –
Посмішка сонця.*

[2: 142].

*Навіщо зорям ніч?
Щоб бути зорям зорями.*

[2: 372].

Генетично подібні структурно-семантичні форми, очевидно, співвіднесені із строфічними формами японської лірики – танкою і хокку, втім у своїй пейзажній ліриці

А. Мойсієнко цікаво експериментує й з вітчизняними бароковими традиціями паліндромного вірша («Щодо духу дощ – лозу в вузол...», «Мохою я сунуся, мохою – бід мохою, діб мохою...», «Ти покуту куту копит...»).

Пейзажна топіка. Своєрідною візитівкою пейзажної лірики будь-якого поета є, з одного боку, його особлива прихильність до змалювання певних сезонних природних циклів (найчастіше – якоїсь пори року), з іншого – підкреслена увага до окремих природних явищ чи об'єктів, що отримують таким чином статус домінуючих в загальній образній парадигмі даного поета. За словами відомого дослідника Ю. Лотмана, «символіка пів року – одна з найбільш загальних та різноманітних в смисловому відношенні. Пов'язана з філософією природи, ідеєю циклічності, символікою селянської праці, вона є мовою, зручною для вираження універсальних метафізичних понять. Одночасно вона легко втягує до себе антитези «природного» сільського та «штучного» міського життя і багато інших, виступаючи, по суті справи, одним з універсальних культурних кодів» [1: 511].

У пейзажній ліриці А. Мойсієнка представлені ці чотири пори року: весна («Ходімо у весну...», «Не в квітні ми...», «Ще квітень і ще не скоро...», «Три джмелі у тієї весни...», «Дихнуло весною, Десною...»), літо («Запам'яталось назавжди: ріка...», «Коли зацвітає літо першим червневим днем...», «Синій вітер у моїм полі...», «Під сірим небом сім громів...», «Віхоть дощу вмочити...»), водночас, відчутну перевагу поет усе ж таки надає двом іншим сезонним природним циклам – осені («Цей вересневий сад – немов причал...», «Голосіївська осінь», «Горох зацвів двома пелюстками...», «Осіннім днем на золотім узліссі...», «Перед картиною Левітана», «І завірюха падолисту...», «Жовтень жовті жолуді...», «Дощі навскісні на золотому ватмані осені...») і зимі («Пора дощів ще диха в спину...», «Зелений сад відзеленів... в зиму...», «Тече лютий каламуттю...», «Це зима, щоб вітри кругодучі...», «Не стало снігу і долоні...», «І перший сніг – ні радощів, ні втіхи...», «Сніги лежать. Сміх котиться поверх снігів...», «Буває, навіть холод гріє...», «Дерева в дзеркалі снігів...», «Зимової траси кришталь...», «Знезмилена душа у вензелях весни...» та ін.). Однією з прикметних ознак «сезонної» складової пейзажної лірики А. Мойсієнка є те, що поет особливо увагу приділяє природній межі, яка відокремлює один сезонний цикл від іншого, насамперед, осінь від літа («А літо сліпо спішило в осінь...», «Аж гнуться хмар важезні мажі...», «Соняхи, соняхи... Аж кружеляться...», «Ще тепле літо в очах моїх...» та ін.).

У загальній парадигмі пейзажних образів, до яких найчастіше звертається А. Мойсієнко, слід особливо відзначити образи саду, снігу, річки, ночі, хмари, дощу та ін.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, проведене дослідження засвідчило, що філософія природи у пейзажній ліриці А. Мойсієнка виявляє себе у трьох художньо-тематичних аспектах: морально-етичному, екзистенційному, естетичному. Художня організація пейзажної лірики поета відрізняється специфічними ознаками, які виявляють себе на рівні моделей поетизації картин природи, структурно-семантичної побудови поетичних текстів, домінуючої пейзажної топіки.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лотман Ю.М. Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 511–520.
2. Мойсієнко А.К. Вибране: Поезії і переклади / А.К. Мойсієнко; передмова акад. Жулинського М.Г. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
3. Мойсієнко А.К. З чернігівських садів: Нові сонети і верлібри / А.К. Мойсієнко – Умань: Софія, 2008 – 130 с.
4. Мойсієнко А.К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / А.К. Мойсієнко – Умань, 2008. – 280 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вероніка Аскарора – здобувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука.

Наукові інтереси: модерна література, лірика, поетика текстових структур.

НА ПОШАНУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА З НАГОДИ 75-РІЧЧЯ ПРОФЕСОРА БОЛЕСЛАВА ВІКЕНТІЙОВИЧА КУЧИНСЬКОГО



Нашого шановного ювіляра Болеслава Вікентійовича Кучинського, доктора філософії, професора, завідувача кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка доля щедро обдарувала талантом, професіоналізмом, комунікабельністю та всіма найкращими людськими рисами.

Народився він 1 лютого 1938 року в селі Немерчі Барського району Вінницької області. У 1962 році, після закінчення романо-германського факультету Одеського державного університету ім. І.І.Мечникова, Болеслав Вікентійович за направленням приїхав працювати до Кіровоградського педагогічного інституту, який тоді ще носив ім'я О.С.Пушкіна.

Трудова біографія майбутнього професора розпочалася на кафедрі іноземних мов, де він до 1977 року працював асистентом, а згодом – на посаді старшого викладача. З вересня 1977 року по вересень 1980 року Б.В.Кучинський – декан педагогічного факультету. З листопада 1980 року до квітня 1998 року професор Б.В. Кучинський працював на посаді першого проректора з навчально-виховної роботи. У цей період КДПУ ім. О.С.Пушкіна став переможцем соціалістичного змагання серед 201 педвузу СРСР, одним із перших з-поміж педагогічних інститутів України отримав IV рівень акредитації та статус університету.

З вересня 2001 року до квітня 2004 року Б.В.Кучинський займав посаду завідувача кафедри зарубіжної літератури та компаративістики, викладав загальне мовознавство, зарубіжну літературу, лексикологію та практику усного і писемного мовлення для студентів факультету іноземних мов.

З квітня 2004 року до нині Болеслав Вікентійович продовжує свою трудову біографію в КДПУ ім. В.Винниченка на посаді завідувача кафедри германської філології факультету іноземних мов.

50 років сумлінної праці, які професор Кучинський Б.В. присвятив роботі в системі вищої освіти з науково-педагогічними кадрами та зі студентською молоддю стали міцною базою для його наукового доробку, а це понад 70 праць, з-поміж яких підручники із грифом МОН та МОНМС України, зокрема «Зарубіжна література», «Зарубіжна література в школі», «Зарубіжна література ранніх епох», «Лінгвокраїнознавство німецькомовних країн» та «Грамматика німецької мови. Теоретичний матеріал, комунікативні вправи і завдання для студентів» (у співавторстві), навчально-методичні посібники, методичні матеріали, розробки з фахових дисциплін, наукові статті.

За багаторічну плідну роботу з підготовки педагогічних кадрів Болеслав Вікентійович Кучинський нагороджений медаллю «Ветеран праці», нагрудним знаком «Відмінник освіти України», «Відмінник освіти СРСР», має Почесне звання «Заслужений працівник народної освіти України», нагороджений Почесною грамотою Кіровоградської облдержадміністрації.

Вельмишановний Болеславе Вікентійовичу, низький вам уклін за Вашу багаторічну працю. Прийміть від колективу факультету іноземних мов найщиріші вітання! Ми раді тому, що маємо змогу спостерігати, як Ви вкладаєте свій талант, розум і душевну енергію у примноження доброї слави нашого університету. Зичимо Вам надалі великого людського щастя, невичерпної енергії та оптимізму, нових творчих здобутків на благо України. Здоров'я Вам на многая і благая літа!

Колектив факультету іноземних мов.

**30 JAHRE FAKULTÄT FÜR
FREMSPRACHEN
DER STAATLICHEN
PÄDAGOGISCHEN
WOLODYMYR-
WYNNYTSCHENKO-
UNIVERSITÄT KIROWOHRAD**

Die Fakultät für Fremdsprachen der Staatlichen Pädagogischen

Wolodymyr-Wynnytschenko-Universität Kirowohrad feiert ihr 30. Gründungsjubiläum.

Die Bezeichnung *Jubiläum* ist vom hebräischen Wort *yôvel* abgeleitet, das *der Widder, das Widderhorn, Freudenschall, Horn zum Blasen im Jubeljahr* sowie *der Klang des Horns* bedeutet.

Das Wort *Jubiläum*, wie wir es kennen und gebrauchen, geht auf das mittellateinische *jubilus (jubilum)* zurück. Aus dem mittellateinischen *jubilare* („frohlocken“, „ein wildes Geschrei erheben“) kommt *jubilieren* („singen“, „jubeln“, „jauchzen“),

Jubiläen haben ihre festgelegte Zeit im Kalender. Sie unterliegen der Ordnung der kalendarisch vermessenen Zeit, deren Einheit das Jahr ist. Jubeljahre und Jubeltage pflegen ungerufen zu kommen, wenn sich die Zahl der Jahre nach dem Ereignis rundet. Jubiläen weisen immer auf eine reiche geschichtliche Vergangenheit hin. Ein Jubiläum ist auch ein zurückschauender Prophet. Wir gedenken daher der 30. Wiederkehr der Gründung der Fakultät für Fremdsprachen im Jahre 1983.

Gibt es für die Universität und für uns eigentlich einen Grund zu jubelieren?

Manchem dürfte die Zahl der 30 Jahre seit der Gründung als Anlass zum Feiern etwas künstlich erscheinen, nicht so rund und so selbstverständlich wie etwa ein 100. oder 150. Jahr. Es gibt eigentlich keinen festen Kanon der zu feiernden Jahre, und so ließe sich fragen: Hat die Fakultät die 30. Wiederkehr des Gründungsdatums einfach von sich aus zu einem hinreichenden Grund für eine Jubiläumsfeier erklärt?

**ТРИДЦЯТИРІЧЧЯ ФАКУЛЬ-
ТЕТУ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КІРОВОГРАДСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА
ВИННИЧЕНКА**

Факультет іноземних мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка святкує тридцять річницю з дня заснування.

Назва *Jubiläum (ювілей)* походить від давньоєврейського слова *yôvel*, яке означає *Овен, мисливський ріг, вигук радості, звук ріжка*.

Слово *Jubiläum (ювілей)*, у тому значенні, у якому його знають і вживають, запозичене від середньолатинського *jubilus (jubilum)*. Такого ж походження *jubilare (тріумфувати, торжествувати, здійсмати галас)*, від якого утворене німецьке слово *jubilieren (радіти, тріумфувати)*.

Ювілеї мають свій визначений час у календарі. Вони підпорядковуються календарному плану, єдність якого утворює рік. Визначні роки та дні не призначають, вони наступають, коли приходить кругла дата, і завжди нагадують нам про багате історичне минуле. Ювілей – це також пророк, який озирається на прожиті роки. У зв'язку із цим ми згадуємо про тридцять річницю заснування факультету іноземних мов у 1983 році.

Чи є в нас підстави для святкування?

Декому може здатися, що тридцятиріччя – це штучний привід для урочистостей, що ця дата не така вагома, як сто або сто п'ятдесят років. Не існує чіткого канону, що святкувати, а що ні, тому постає питання: чи є у факультету достатні підстави для проведення ювілейних урочистостей до святкування тридцяті річниці з дня заснування?

„*Wer sich nicht wichtig nimmt, ist bald verkommen.*“ Diese Worte des deutschen Schriftstellers Thomas MANN (1875-1955) gelten auch, wie ich meine, für die Fakultät für Fremdsprachen. Die Schwierigkeit besteht nur darin, die anderen von der eigenen Wichtigkeit zu überzeugen.

Aber eine Fakultät für Fremdsprachen wäre ihre Existenz nicht wert, wenn sich nicht aus ihrem Kreise einer fände, der eine vortreffliche Begründung lieferte, dass mit Fug und Recht gefeiert wird.

Und das ist der demokratisch gewählte und seit 15 Jahren amtierende Dekan, Prof. Dr. Olexsander BILOUS: Vor allem der betriebsame, der fleißige und der mit schöpferischen und originellen Eingebungen ausgestattete Professor Olexsandr BILOUS, er zieht die Aufmerksamkeit aller auf sich. Neben seinen wissenschaftlichen und pädagogischen Pflichten und den Dekanatsaufgaben kümmert er sich unter anderem auch um Auslandsstipendien für die Studierenden und ist schier ein mustergültiger Transformator, der die Linguistik meisterhaft in pragmatische und verständliche wie auch sachbezogene Sprachwissenschaft umwandelt.

Mit Ehrfurcht und Anerkennung, mit Dank und auch Stolz weist er auf die drei Gründer hin, deren Nachfolger er ist und die er auch als seine Vorbilder ansieht. Es sind dies die Professoren **Dmitrij JEWGENENKO**, **Boleslaw KUTSCHYNSKYJ** und **Tychon SELENKO**, die die Fakultät für englische Sprache gründeten und die mit Pathos und aus ganzem Herzen Germanisten waren und Deutsch als Zweites Fach gelehrt haben. Von den drei Gründern lebt nur noch Professor **Boleslaw KUTSCHYNSKYJ**, der schon über 50 Jahre seine pädagogische Tätigkeit ausübt. **ER IST AUCH JUBILAR DES JAHRES 2013, DENN ER HAT SEIN 75. LEBENSJAHR AM 01.02.2013 BEGANGEN.** Er freut sich bestimmt auch. Ihm gebührt großer Dank und Anerkennung für seine Lehrtätigkeit und seine wissenschaftliche Leistung.

Mit Versen von Eugen Roth möchten wir unserem Jubilar gratulieren:

*Wir sehen es mit viel Verdruss,
Was alles man erleben muss:
Und doch ist jeder darauf scharf,
Dass er noch viel erleben darf.
Wir alle steigen ziemlich heiter
Empor auf unserer Lebensleiter:
Das Gute, das wir gern genossen,
das sind der Leiter feste Sprossen.*

„*Хто не бачить власної вагомості, скоро загине*“. Ці слова німецького письменника Томаса Манна (1875 – 1955) стосуються також, на мою думку, факультету іноземних мов. Складність полягає лише в тому, щоб переконати інших у їх важливості.

Нинішнього свята не було б, якби не люди, які заклали основи факультету іноземних мов.

Насамперед це демократично обраний декан, професор Олександр Білоус, який виконує свої обов'язки вже 15 років: діяльний, енергійний, старанний, озброєний творчими й оригінальними задумами. Окрім своїх наукових і педагогічних обов'язків, декан сприяє участі студентів у міжнародних стипендіальних програмах. Як викладач професор О.Білоус майстерно перетворює лінгвістику на прагматичну, зрозумілу й прикладну науку.

З повагою та подякою згадує Олександр Білоус трьох корифеїв факультету, яких уважає своїми наставниками. Це професори **Дмитро Євгененко**, **Болеслав Кучинський** та **Тихон Зеленко**, які засновували факультет іноземних мов, були за фахом германістами, а за покликанням – справжніми майстрами на педагогічній ниві. Донині працює лише професор **Болеслав Кучинський** – знаний педагог і науковець. Він теж ювіляр, оскільки **1 лютого 2013 року** йому виповнилося **75 років**.

Наші вітання хотілося б почати такими рядками Ойгена Рота (1895–1976):

*Ми споглядаємо із смутком,
Як пролітає час наш хутко.
Та все ж з надією жадаємо:
Ще встигнути багато маємо.
Ми всі крокуємо бадьоро
По сходинках життя нагору:
Добро, яке нам всім приємне,
Ми не минаємо даремно.*

*Das Schlechte – wir bemerken's kaum
Ist nichts als leerer Zwischenraum.
Eugen Roth (1895-1976)*

Mich bewegt seit langem der Gedanke, dass unser menschliches Leben zu kurz ist, um in einer einzigen Lebenszeit mit ihm zurechtzukommen. Wir brauchen andere Lebenszeiten dafür. Die jedoch scheinen wir nicht zu haben, denn wir leben nur einmal.

Trotzdem: wir haben Mitmenschen, wir haben Professor Boleslaw Kutschynskzyj, denen wir zugewandt, mit denen wir verbunden sind, weil sie viele sind und weil wir an deren Leben auch teilnehmen können, wenn wir wollen. Mit so vielen Menschen man kommuniziert, so viele Male ist man ein Mensch.

Wer seinen **75. Geburtstag** feiern kann, gehört zu einer Generation, für die Not und Entbehrung keine abstrakten Begriffe sind. Die Kriegs- und Nachkriegszeit ging nicht ohne Entsayungen und Verzicht vorüber. Sie, lieber Herr Professor Boleslaw KUTSCHYNSKZYJ, Sie haben Ihr Leben gemeistert und sind nun 27.375 Tage oder 657.450 Stunden klüger als an jenem Tag, an dem Sie vor 75 Jahren erstmals dem Tageslicht entgegengeblinzelt haben.

Professor Kutschynskzyj hat die Tage genutzt, um der zu werden, den die Wissenschaft und auch wir nicht missen möchten, den wir mögen und dem wir auch unsere Glückwünsche entgegenbringen

Professor Kutschynskzyj hat durch hohe fachliche und soziale Kompetenz wesentlich zur Prägung des Lehrstuhls beigetragen und hat großen Anteil an dessen Ansehen. Durch sein freundliches, ausgleichendes und durch große Menschlichkeit gekennzeichnetes Wesen ist er im Kollegenkreis und bei den Studenten gleichermaßen beliebt und anerkannt. Seine Anstrengungen waren und sind auf das Solide und Bleibende gerichtet. Seinen Studenten begegnete er stets mit Verständnis, Rücksicht und Toleranz.

Kollegen und Studenten verblüfft der Glanz seiner Rhetorik, die Fülle seines Wortschatzes und die Genauigkeit seiner Wendungen, der Reichtum seiner Anspielungen und seiner Bilder, das flirrende Spiel von Sinn und Hintersinn, von Heiterkeit und Ernst; sein Spaß an der Freud. Durch sein gewandtes Auftreten und die gewandte Sprache fällt es ihm nie schwer, mit anderen Menschen Kontakt aufzunehmen, und letztlich bleibt er auch dann fröhlich, wenn die Stimmung eigentlich nicht

*Недобре – ми не помічаємо,
На нього ми наш час не гаємо.*

Мені вже давно не дає спокою думка, що наше людське життя занадто коротке, щоб ми могли встигнути зробити все. Для цього нам потрібне ще одне життя, якого у нас немає, тому що ми живемо лише раз.

Проте ті, кого ми любимо, з ким нас багато чого пов'язує, завжди поруч. Таких людей чимало, і ми можемо стати частиною їхнього життя, якщо прагнемо цього. До таких людей належить професор Болеслав Кучинський. Зі стількома людьми ти спілкуєшся, стільки разів ти людина.

Хто святкує **75-ліття**, той належить до покоління, для якого труднощі та нужда не є абстрактними поняттями. Воєнні та повоєнні роки – це час втрат та самовідданості. Ви, дорогий пане професоре Болеславе Кучинський, подолали всі труднощі й стали на 27 375 днів, або на 657 450 годин, розумнішим, ніж у той день, коли Ви 75 років тому з'явилися на світ.

Професор Кучинський – людина, без якої не може обійтися наука, людина, без якої не можемо обійтися ми, людина, яку ми любимо і сердечно вітаємо.

Професор Кучинський завдяки своїй високій професійній компетентності та авторитету зробив вагомий внесок у розвиток та престиж кафедри германських мов. Завдяки його привітності, врівноваженості та людяності його люблять та поважають колеги і студенти. Усі його прагнення спрямовані на досягнення надійності та стабільності. До своїх студентів він завжди ставиться з розумінням, повагою та толерантністю.

Колег та студентів він завжди вражає красномовством, невичерпністю словникового запасу та точністю висловлювань, багатством алюзій та образних висловів, блискучою грою слів та прихованого смислу, веселістю та серйозністю, своїм оптимізмом. Завдяки аристократичним манерам та вишуканій мові йому завжди легко встановити контакт з іншими людьми, і, врешті-решт, він завжди у доброму гуморі, навіть коли на душі

danach ist.

Sollten wir in unserem Glückwunsch auch über das Alter rasonieren wollen, so fordert der abendländische Bildungskanon, dass wir bei den alten Römern und Griechen einsetzen, und wir da etwa so begännen: „*Wer hat nicht Ciceros de senectute – über das Greisenalter – gelesen? sich nicht erhoben gefühlt durch alles, was hier zu des Alters Gunsten, gegen dessen Verkennung oder Herabsetzung gesagt wird? [...] usw.* Was wir hier vorbringen ist eine berühmte *Rede über das Alter*, ein Klassiker solcher Literatur, verfasst von dem damals etwas über 70 Jahre alten Gruender der Deutschen Philologie Jacob GRIMM (1785-1863), die er in kurzem Abstand sogar zweimal 1859 und 1860 vorgetragen hat und die immer wieder nachgedruckt wird.

Selbstverständlich liest man die historischen Rückblicke GRIMMs mit Kenntnisgewinn, z. B. die immer wieder zitierten zehn Alterstufen von 10 bis 100: *10 Jahr ein Kind, 20 Jahr ein Jüngling, 30 Jahr ein Mann, 40 Jahr stille stahn [stehen], 50 Jahr geht Alter an, 60 Jahr ist wohlgetan, 70 Jahr ein Greis, 80 Jahr schneeweisz, 90 Jahr der Kinder Spott, 100 Jahr nun gnad dir Gott.*

Oder die Berechnungen eines Hausvaters über das menschliche Leben: *ein Zaun währt drei Jahre, ein Hund erreicht drei Zaunes Alter (9), ein Ros drei Hundes Alter (27), ein Mann drei Rosses Alter (81)*, was an Ihre 75 und an die Bibel anklingt, und Grimm ruft die *ewigen Naturgesetze an*, dass sich *Alter und Wachstum der Menschen* nie veränderten!

Schließlich möchten wir mit einer Betrachtung über das Amtsverständnis zudem eine gewisse Gelöstheit und Heiterkeit vermitteln. Wie ein Amt zu verstehen ist, darüber haben sich viele Menschen den Kopf zerbrochen, von der Antike an: *De officiis* – von den Pflichten – heißen dann auch meist solcherart Schriften, CICERO, ISIDOR VON SEVILLA, JONAS und wer sie alle sind. Lieber Herr Professor Kutschynskzyj, Sie verzeihen nun den Ausflug ins Militärische: Prinz EUGEN von Savoyen (1663-1736) sagte zu seinen Offizieren: ihr Leben und ihre hohe Stellung seien nur dann gerechtfertigt, wenn sie ihr Amt durchaus vorbildhaft wahrnehmen, *dies aber auf so leichte und heitere Weise, dass niemand ihnen einen Vorwurf daraus machen kann*, Verehrter, lieber Herr Professor Kutschynskzyj,

неспокійно.

Західні канони, котрі використовували ще давні римляни і греки, закликають згадати про вік, тому це ми почнемо так: „*Хто не читав «de Senectute» Цицерона – «Трактат про старість», той не почувався піднесено через усе, що говорить на користь... життя та проти недооцінювання та применшення його значення? [...]*. Слова, які ми наводимо, – це відома промова «Про вік», написана засновником німецької філології Якобом Гріммом (1785–1863), якому на той час було понад 70 років і з якою він виступав двічі 1859 та 1860 року, її цитують знову і знову.

Звичайно, читаючи історичні спогади братів Грімм, пізнаєш багато нового й цікавого, зокрема відома багато разів цитована періодизація віку від 10 до 100: *10 років – дитина, 20 років – юнак, 30 років – чоловік, 40 років – вік рівноваги, 50 років – вік набирає обертів, 60 – тримаєшся молодцем, 70 років – літня людина, 80 років – сивочола літня людина, 90 років – вже глузують діти, 100 років – тепер вже час до Бога.*

Або ось погляди досвідченого голови сімейства на людське життя: *паркан зберігається 3 роки, собака досягає віку трьох парканів (9), кінь живе три собачих віки (27), а людина – три кінських віки (81)*. Такі думки нагадують нам про Ваші 75, про Біблію, а Грімм звертається до вічних законів природи, за якими неможливо зупинити незмінний, невинний рух життя!

Нарешті, варто згадати про те, як ми ставимося до виконання своїх службових обов'язків. Як узагалі потрібно розуміти виконання службових обов'язків, – це питання ставало предметом розгляду багатьох великих людей, починаючи з античних часів. *De officiis* – «Про обов'язки» – так називається переважна більшість трактатів на цю тему, написаних Цицероном, Ісидором Севільським, Іоаном.

Шановний пане професоре Кучинський, сподіваюся Ви пробачите відступ у військову царину: принц Євген Савойський (1663 – 1736) говорив своїм офіцерам: *ваше життя та високе становище виправдовуються лише тоді, коли ви зразково виконуєте службові обов'язки й до того ж так легко і радісно, щоб вам ніхто не міг докоряти.*

bleiben Sie uns so erhalten, wie Sie sind. Wir wünschen Ihnen, dass noch eine lange und gute Zeit vor Ihnen liegen möge, in Gesundheit, in Tat- und Schaffenskraft, in Wohlergehen und dazu Gottes reichen Segen.

Als man den über 90jährigen Pablo CASALS beim Celloüben fragte, was denn er, der kaum überbietbare Meister, in seinen Mußestunden treibe, antwortete er: „*Ich mache Fortschritte.*“ Lassen wir das auch für unseren Professor Boleslaw Kutschynskzyj gelten!

„*Alt ist man, wenn man an der Vergangenheit mehr Freude hat als an der Zukunft*“, sagte einmal John Knittel.

Der Schreiber dieser Zeilen kennt aus früheren Tagungen den derzeitigen Dekan, Dr. Prof. Oleksandr BILOUS, wie auch mehrere Lehrkräfte und Studierende recht gut und kann daher auch mit einstimmen und sagen: ***es wird zu recht gefeiert!***

In dem von den Brüdern Jacob und Wilhelm GRIMM 1838 begonnenen *Deutschen Wörterbuch* aller neuhochdeutschen Wörter (1854-1961, Neudruck 1984) wird das Wort "*Jubiläum*" so umschrieben: "*jubiläum, jubelfest [ursprünglich] im geistlichen sinn, [...] heute im allgemeinen gebrauch, von einer hundert-, fünfzig-, fünfundzwanzig-jährigen gedenkfeier [...]*".

Die 30-Jahr-Feier der Fakultät für Fremdsprachen entspricht in ihrem Zeitmaß also auch der Wortbedeutung eines "*Jubiläums*".

Die Universität Kirowohrad, eine Stätte des Dialogs von Wissenschaft, Forschung und Kultur, von Wirtschaft, Politik und Gesellschaft hat sich verständlich und erfahrbar zu machen, und diesem Zweck gilt nicht zuletzt auch die **VII. Internationale Konferenz: SPRACHEN UND DIE WELT: FORSCHUNG UND DIDAKTIK**. Und so möchte ich ein paar Sätze eines großen Gelehrten zitieren:

„*Die Wissenschaft nützt nur dadurch, dass sie die Vorstellungen der Menschen ändert und verbessert; aber ein jeder Fortschritt in der Geistesrichtung erfordert eine lange Entwicklungszeit und es vergehen [oft] Menschenalter, ehe ein alter gemeinschaftlicher Irrtum einer neu entdeckten Wahrheit weicht [...]. Aber der Kundige weiß, dass kein großer Fortschritt in der Welt unserer Zeit überhaupt möglich ist ohne die Wissenschaft.*“

Diese Sätze, ein „Bekenntnis zur Wissenschaft“, klingen modern in einer Zeit, die meint, dass Wissenschafts- und

Шановний, любий пане професоре Кучинський, залишайтеся таким, як Ви є. Ми бажаємо Вам довгих та добрих років життя, здоров'я, професійної та творчої наснаги, а також Божого благословення.

Якось більше ніж 90-річного Пабло Казальса запитали під час гри на віолончелі, що він, неперевершений майстер, робить у час свого дозвілля, на що той відповів: «*Я прагну до успіху*». Це саме стосується також нашого професора Болеслава Кучинського.

«*Почуваєшся старим, якщо отримуєш більше радості від минулого, ніж від майбутнього*», – сказав якось Джон Кніттель.

Автор цих рядків дуже добре знає з раніше проведених конференцій теперішнього декана, професора Олександра Білоуса, а також багатьох викладачів та студентів, і тому може з упевненістю сказати: **святкування буде грандіозним!**

У словнику нових слів літературної німецької мови (1854–1961, нове видання 1984), започаткованому братами Якобом і Вільгельмом Грім 1838 р., слово «ювілей» має таке визначення: «ювілей, ювілейне святкування [первинне значення] у духовному значенні, у сучасному значенні – переважно святкування сотої, п'ятдесятої, двадцять п'ятої річниці».

Отже, 30-та річниця факультету іноземних мов цілком відповідає семантиці лексеми, визначеної словником «ювілей».

Університет – місце діалогу науки, дослідження і культури, зумовленого економікою, політикою та суспільством. Підтвердженням цього є також і **VII Міжнародна конференція «Мови і світ: дослідження і викладання»**. І з цього приводу хотілося б пригадати великого вченого: «*Наука корисна тим, що змінює її покращує уявлення людей; але кожен прогрес у напрямі гуманітарних наук потребує тривалого часу, іноді навіть життя цілого покоління, поки стара суспільна помилка не поступиться місцем новому правдивому відкриттю. Але знавець розуміє, що жоден великий прогрес у сучасному світі взагалі неможливий без науки*».

Ці слова, таке «визнання науки» були актуальними в часи, коли вороже ставлення до науки і техніки було ознакою епохи. Але

Technikfeindlichkeit ein Zeichen ihres Äons sei, aber sie sind alt, vor 152 Jahren, also 1861, vom Professor für Agrikulturchemie an der Ludwig-Maximilians-Universität München Justus VON LIEBIG (1803-1873) auf einer Jubiläumsfeier vorgetragen. Die Wissenschaft hat sich also begreiflich und erfassbar zu machen, das ist LIEBIGS Botschaft.

Kulturelle, wissenschaftliche, bildungspolitische und partnerschaftliche Anstrengungen sind Investitionen in die Zukunft. Unser gemeinsames Ziel ist Völkerfreundschaft wie auch erfolgreiche und erfreuliche Partnerschaft. In Wissenschaft und Forschung. Das große europäische Ziel ist es, dass die Ukraine bald in das Europäische Haus einziehen möge, was wir uns alle wünschen und erhoffen und wozu wir uns auch bekennen.

Und in diesem Sinne ist das 30. Gründungsjahr der Fakultät für Fremdsprachen ein *annus jubilaus*, ein Jahr des Frohlockens, der Genugtuung und des Stolzes über die Erfolge und die vielen geistigen und kulturellen Genüsse, die es vermittelt hat und die wir empfangen durften.

Ich gratuliere der Universität und der Fakultät für Fremdsprachen herzlich und wünsche ganz innig weiterhin viele gute Ideen und Impulse für weitere wissenschaftliche Erfolge und Partnerschaften *ad multos annos!*

**Prof. Dr. Dr. h.c. mult.
Richard J. Brunner M.A.
Universität Ulm,
Ukrainische Freie Universität (UFU) München
Vorsitzender der Bayerisch-Ukrainischen
Gesellschaft
für Wissenschaftsförderung München
Ordentliches Mitglied der Ukrainischen
Schewtschenko-Gesellschaft
der Wissenschaften Lwiw/Lemberg
Ehrenmitglied des Ukrainischen
Deutschlehrer- und Germanistenverbandes
Dr. Prof. honoris causa der Staatlichen
Pädagogischen
Wolodymyr-Wynnytschenko-Universität
Kirowohjrad/Ukraine**

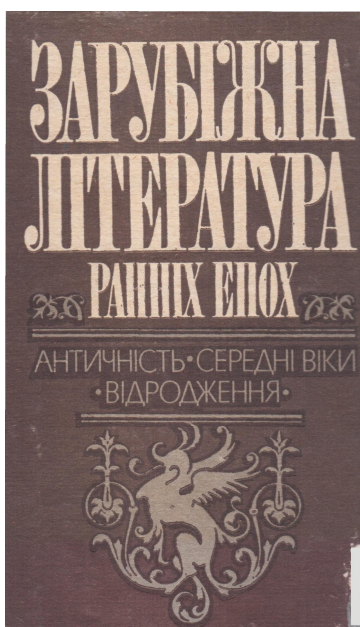
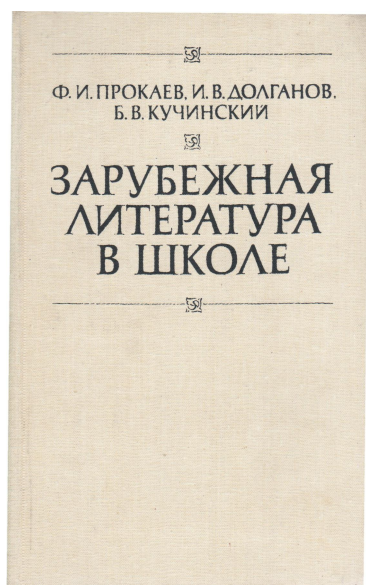
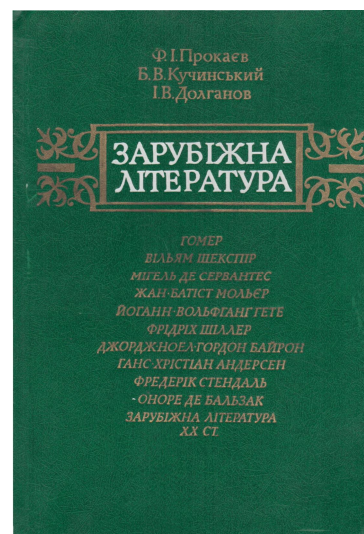
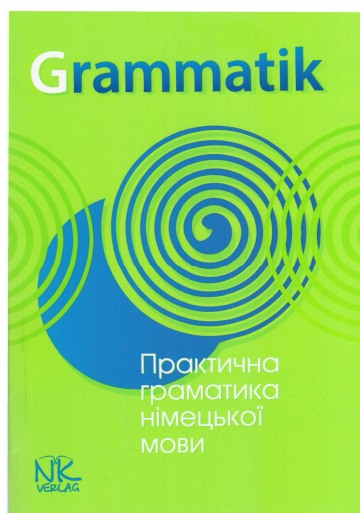
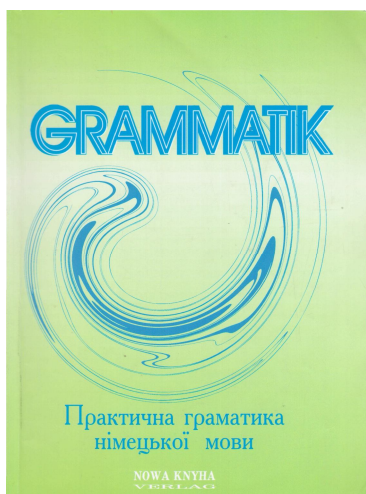
за 152 роки, з того часу, коли 1861 р. вони були виголошені професором агрохімії Мюнхенського університету Людвігом Максиміліаном Юстусом Лібігом (1803–1873) на одному з ювілеїв, ці слова застаріли. На його думку, наука значно й суттєво розвинулася.

Культурні, наукові та партнерські прагнення, спрямовані на підтримку освіти є інвестицією в майбутнє. Нашою спільною метою є не лише дружні взаємини між народами, а й успішне співробітництво в царині науки. Великою європейською метою є те, що Україна скоро увійде до Європейського Союзу, чого ми всі прагнемо та очікуємо і за що ми також несемо відповідальність.

І в цьому сенсі 30-а річниця від дня заснування факультету іноземних мов є ювілейним роком, роком тріумфу та гордості від успіхів за багаторічні успіхи, за духовні та культурні надбання.

Я сердечно вітаю університет та факультет іноземних мов, щиро бажаю й надалі продукувати прогресивні ідеї, досягати нових наукових вершин і плекати наше партнерство многі літа!

**Ріхард Йозеф Бруннер,
доктор, професор університету м. Ульм,
доктор, професор Українського Вільного
Університету м. Мюнхен,
голова Баварсько-Українського
товариства сприяння науці м. Мюнхен,
дійсний член наукового товариства
ім. Т. Шевченка м. Львів,
почесний член Асоціації
українських германістів,
почесний доктор, професор
Кіровоградського державного педагогічного
університету
імені Володимира Винниченка**



ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ

Болеслав КУЧИНСЬКИЙ (Кіровоград, Україна)

У статті коротко аналізується французька література доби Відродження – творчість Франсуа Війона, Антуана де Ла Сая, Маргарити Наваррської, Бонавентюра Денер'є, Франсуа Рабле, Жоашена дю Белле та Агріппи д'Обін'є.

Ключові слова: Ренесанс, письменники-гуманісти, письменники-протестанти, поезія, прозові твори.

The French Literature of the Renaissance period – creative works of François Villon, Antoine de la Sale, Marguerite de Navarre, Bonaventure des Périers, François Rabelais, Joachim Du Bellay, Théodore-Agrippa d'Aubigné – is analyzed in the paper.

Key words: Renaissance, humanist writers, protestant writers, poetry, prosaic works.

Процес формування гуманістичної культури й літератури Франції нерозривно пов'язаний з утворенням єдиної національної французької держави, з ростом та зміцненням міст, розвитком торгівлі та виробничих сил. Середньовічна політична та господарська роздробленість, безкінечні феодалські міжусобиці, Столітня війна з Англією довгий час

заважали створенню національної культури, мистецтва й літератури Франції. Становище в країні почало істотно змінюватись лише у другій половині XV ст., коли король Людовик XI (1461-1483) за підтримки міст і середнього дворянства, подолав опір і свавілля великих феодалів і заклав підвалини єдиновладдя в країні.

На початку правління Франціска I Франція являла собою одну з найбільших і найрозвиненіших держав Західної Європи.

У першій третині XVI ст., за вказівкою Франціска I, було перекладено французькою мовою найвидатніші пам'ятки античної класики (Гомера, Фукідіда, Ксенофонта, Евріпіда, Плутарха та ін.), а також кращі твори письменників-гуманістів Італії (Данте, Петрарки, Бокаччо, Арісто тощо). Усе це сприяло поширенню ідей гуманізму серед різних верств французького суспільства. Проте розквіт гуманізму у Франції виявився короткочасним. Це було зумовлено кривавим розбратом другої половини XVI ст., відомим в історії під назвою гугенотських або релігійних війн (1562-1594), котрі насправді були війнами громадянськими й класовими, хоча велися вони під маскою церковної боротьби між католиками і протестантами-кальвіністами, що їх у Франції називали гугенотами.

Французька Реформація пройшла два головних етапи: ранній протестантизм та кальвінізм; перший носив підготовчо-теоретичний характер, другий, пов'язаний з проповідницькою діяльністю Жана Кальвіна (1509-1564), вилився у тривалі громадянські війни.

Одним з перших найвпливовіших теоретиків протестантизму у Франції був видатний учений-гуманіст Лефевр д'Етапль (1455-1537) – філолог і філософ, який засвоїв новий гуманістичний метод пізнання, заснований на детальному вивченні першоджерел. Щоб довести правоту своїх настанов, Лефевр д'Етапль здійснив перший переклад Біблії з давньогрецької на французьку мову. Діяльність Лефевра була визнана єретичною, почалися криваві переслідування його учнів, а сам він врятувався лише тим, що втік за кордон. Через деякий час Франціск I, який сам схилився до протестантизму й навіть збирався перетворити його на офіційну релігію, повернув його до Франції. Активно підтримувала Лефевра й сестра Франціска I Маргарита (яка вийшла заміж за герцога Ангулемського, а згодом стала дружиною короля Наварри, тому в історії вона відома під ім'ям Маргарити Наваррської (1492-1549) – талановита письменниця, що оточила себе вченими-гуманістами, художниками й літераторами.

Другий період французької Реформації позначений різким зламом у релігійній політиці Франціска I, був пов'язаний з діяльністю фантастичного Жана Кальвіна (у 1536 р. перебрався до Женеви, котра на довгі роки стала головним оплотом кальвінізму). У тому ж році Кальвін остаточно сформулював провідні положення свого релігійного вчення у книзі «Настанови у християнській вірі», виданій спочатку латинською мовою, але найближчим часом перекладеній французькою та іншими західноєвропейськими мовами. Якщо прості люди вбачали в кальвінізмі порятунок від гніту й нескінченних руйнівних поборів католицької церкви, то різні групи дворянства приєднувалися до нього, виходячи з політичних або суто економічних міркувань, іноді просто з простого суперництва. Розв'язуванню й тривалості громадянських війн, інспірованих релігійними чварами, значною мірою сприяло послаблення центральної королівської влади, яке розпочалося в роки правління спадкоємця Франціска I, Генріха II (1547-1559), й особливо посилювалось в час правління його пасивних та недалекоглядних синів, які перебували під сильним психологічним впливом своєї матері – Катерини Медичі (1519-1589) – напівіталійки-напівфранцуженки, жінки розумної, але надзвичайно свавільної, яка прагнула за будь-яких умов зберегти владу у своїх руках. Розмежування Франції на два ворожі табори (що розпочалось ще за Франціска I) – католиків і гугенотів – завершилося наприкінці правління Генріха II. На чолі католицької партії постали представники могутньої родини Гізів, що мали величезні земельні володіння у Латарінгії, Бургундії, Шампані та Ліоні; партію гугенотів очолили Бурбони (король Наварри Антуан, потім його син – майбутній французький король Генріх IV (1553-1610), принц Конде, найвпливовіший представник знатної родини Шатільйонів, адмірал Коліньї та ін.).

Громадянські війни у Франції фактично почалися одразу після смерті Генріха II, вони позначилися великими повстаннями й селянськими заворушеннями, а також протестами

міських злидарів на півдні країни, де вплив кальвінізму був найсильнішим і тривалим (то пригасаючи, то знову спалахуючи) аж до воцаріння Генріха IV. Кульмінацією громадянських війн була сумнозвісна Варфоломійська ніч – масова різанина гугенотів католиками у Парижі та інших великих містах країни (Орлеані, Труа, Руані, Тулузі тощо) у ніч на 24 серпня 1572 р. (у переддень св. Варфоломія), організована Катериною Медичі, що розраховувала позбутися таким чином гугенотів. Ці обставини й визначили специфіку французького гуманізму та особливості окремих етапів його розвитку.

До недавніх часів історики й літературознавці відносили зародження французького гуманізму та літератури Відродження у Франції до початку XVI ст., пов'язуючи його з діяльністю письменників з кола Маргарити Наваррської і пояснюючи його винятково впливом італійської культури. Насправді ж перед- гуманістичні віяння в Італії і Франції виникли майже одночасно – у XIII-XV ст. Французька література була однією з найвпливовіших у Західній Європі. Як справедливо зазначив А.Д. Михайлов, «Брунетто Латіні – вчитель Данте – був провідником французьких літературних традицій в Італії, антипапська політика французьких королів вплинула на формування політичних поглядів автора «Божественної комедії» [3:214].

У першій половині XVI ст. гуманістична література й культура Франції досягають свого найвищого розквіту, але саме їхнє зародження належить попередньому часові. Повільність та стрибкоподібність розвитку французького гуманізму, що виник, як і скрізь у Західній Європі, на базі міської культури, пояснюється тривалою політичною кризою (пов'язаною насамперед із Столітньою війною), яка загальмувала глибинні перетворення в ідеології французького суспільства і негативно позначилася на відносній стабільності середньовічних традицій та форм у мистецтві й літературі Франції. Як і в Англії, підготовка Відродження у Франції розбіглась майже на два століття, а період розквіту гуманістичної культури виявився порівняно короткочасним.

Передренесансні віяння легко простежуються в літературі Франції XIV-XV ст., хоча в цілому вона ще залишається середньовічною. Серед численних французьких письменників та мислителів цього періоду, що відіграли видатну роль у підготовці французького Відродження, на особливу увагу заслуговують Нікола Орезмський (бл. 1320-1382), Гійом де Машо (1300-1377), Жан Фруассар (1337-після 1404), Карл Орлеанський (1394-1465), Франсуа Війон, Антуан де Ла Саль і Філіп де Коммін (1447-1511), проте жодного з них не можна назвати прямим провісником гуманізму, на відміну від Данте і в Італії та Чосера в Англії.

У літературній спадщині пізнього Середньовіччя поезія Франсуа Війона – явище унікальне. Не лише у Франції, а й в усій Західній Європі тієї доби не було такого самобутнього й оригінального поета. Незважаючи на те, що сучасники й найближчі нащадки цінували Війона дуже високо, біографічні відомості про нього надто стислі. Ми не знаємо навіть точних дат його життя, більшість відомостей про Війона носить легендарний та напівлегендарний характер.

Середньовічний читач і глядач, насолоджуючись творами мистецтва, ще не може собі уявити, що сама особистість митця, тим більше якщо це майстер комічного жанру, буде цікавити нащадків. А для сучасників, судячи з легенд, Війон був поетом комічним [6:13].

За своїм обсягом літературна спадщина Війона невелика, але він зумів висловити в невеликому увесь біль свого часу. Франсуа Війону належать «Малий Заповіт», «Великий Заповіт», і близько п'ятдесяти віршів та балад, основна частина яких входить до складу його «Великого Заповіту». Цілком імовірно, що багато творів Війона не збереглися.

«Малий Заповіт» було написано Війоном у 1450 році. Ця невеличка жартівлива поетична сповідь дотепно пародіює офіційні юридичні документи тієї доби, її позначено справжнім реалізмом, тонкою іронією та глибоким ліризмом водночас.

Найвизначніший твір Війона «Великий Заповіт» належить до найвидатніших пам'яток пізнього Середньовіччя. Він являє собою яскраву і широку панораму життя соціальних низів паризького суспільства. Перед читачами проходять реалістично окреслені типи волоцюг і грабіжників, повій та шинкарів, ченців-п'яниць та клерків, характерні для доби кризи й розпаду феодальних відносин. У поемі переважають темні барви й трагічні інтонації, нав'язні не стільки драматичністю особистих переживань Війона, скільки його тверезим,

реалістичним поглядом на життя, повне байдужості, жорстокості й лицемірства. Тема втрачених ілюзій, вселенського хаосу й руйнування, смерті звучить лейтмотивом у поемі. Вони сприймаються як реквієм усім світлим сподіванням, надіям і радощам, як пісня смутку й гніву, викликана контрастами та несправедливостями оточуючого життя.

Є в поемі й національно-патріотичні мотиви, пов'язані з недавно завершеною столітньою війною. З теплом і любов'ю згадує Війон рятівницю Франції – Жанну д'Арк, зрадженою королем Карлом VII, яку бургундські феодалі продали англійцям, а ті, у свою чергу, спалили її живцем на міській площі у Руані 30 травня 1431 р.

Війон був дуже обдарованим поетом, що досконало володів усіма засобами поетичної виразності. Його твори визначаються рідкісною для тієї доби задушевністю та щирістю, відсутністю навмисного алегоризму й умовностей, типових для поезії середніх віків.

Смілива відмова Війона від алегоризму була зумовлена тим, що ідея, втілена в його віршах, – досить конкретна й однозначна. До того ж, у своїй творчості Війон не просто передавав настрої людини перехідної доби, на власному прикладі показав болючу складність шляху самопізнання, смуток і радощі критичного мислення, яке вже втратило віру у старі ідеали, проте лишилося ще непідготовленим до створення ренесансного ідеалу [5:252].

До 1489 р. твори Війона поширювались у списках та усним шляхом. У 1489 р. їх зібрав і видав французький першодрукар П. Лева, а в 1533 р. – відомий поет-гуманіст Клеман Моро.

Найбільшим французьким романістом періоду пізнього середньовіччя був старший сучасник Війона – Антуан де Ла Саль (бл. 1388-бл. 1461), в особі якого багато хто небезпідставно вбачає справжнього новатора в галузі європейського роману нового часу.

Світогляд та літературні смаки де Ла Саль формувалися під помітним впливом творів ранніх італійських гуманістів, насамперед, Бокаччо. Писати де Ла Саль почав у похилому віці. У 1446 р. він створив педагогічний трактат «Ла Салад» (La Salade), присвячений герцогу Жану Калабрійському, вихователем якого автор був у той час. Через два роки Ла Саль створює свій другий трактат «Зал»; навесні 1456 р. він завершує роботу над романом «Історія й кумедна хроніка маленького Жана де Сентре та молодої дами де Белль Кузін»; хоча його трактати також мають велику історичну й художню цінність.

Роман Ла Саль про маленького Сентре – явище перехідної доби, яка багато в чому випереджає форму роману Нового часу. Роман складається з 86 розділів, перші 68 з яких витримано в дусі чисто куртуазної розповіді, де описується процес виховання молодого лицаря дамою його серця, його перемоги на турнірах та благородні вчинки в ім'я обраної ним дами-натхненниці. Але потім Ла Саль різко пориває з традицією і, починаючи з 69 розділу, змінює тон і зміст оповіді, по суті, констатує повну ілюзорність кодексу куртуазної любові, що її в реальному житті заперечують нові суспільні відносини, котрі базуються на зростанні впливу грошей і буржуазної ідеології. Натхненниця Жана де Сентре, красуня де Белль Кузін, їде до своєї садиби, знайомиться там з молодим абатом – вихідцем з простолюдинів, якому вона й віддає перевагу. У присутності дами-красуні між де Сентре й абатом починається цікавий діалог, а потім і двобій, внаслідок чого лицар зазнає повної поразки. Красуня де Белль Кузін аплодує абатові, остовпілий де Сентре залишає їх, згодом мститься аж ніяк не по-лицарськи: у присутності короля і королеви докладно розповідає про ганебну поведінку дами свого серця.

Отже, ідеали куртуазії виявляються зганьбленими, бо поведінка Белль Кузін і Сентре, не кажучи вже про дворову перемогу над ним абата, ставлять під сумнів усе те, що вважалося доблестю у феодальному суспільстві, а насправді не мало жодної цінності, ні удамому випадку, ну навіть в абстрактному розумінні мужності та людської гідності [1:331].

Об'єктивне заперечення феодальної культури, передчуття невідвортної загибелі роблять Антуана де Ла Саль справжнім провісником гуманізму й реалізму доби Відродження.

Винятково важливу роль у становленні та поширенні гуманізму у Франції відіграла діяльність Маргарити Наваррської та письменників її кола, насамперед поета Клемана Моро та сатирика Бонавентюра Депер'є.

Маргарита Наваррська (1492-1549) – «найпередовіша людина у керівних колах Франції» [1:331] – була єдиною сестрою короля Франціска I та мала на нього значний вплив.

Літературні смаки Маргарити Наваррської формувались під впливом античної класики Данте, Петрарки, Бокаччо й Еразма Роттердамського, з яким вона підтримувала дружнє листування. Католицьке духовенство й діячі з Сорбонни неодноразово звинувачували її у вільних ересях.

Маргарита Наваррська була обдарованим драматургом, поетом і прозаїком. Найбільший її твір – збірка новел «Гептамерон» («Семиденник») – належить до класичних зразків французької прози часів Відродження. У 1351 р. Маргарита опублікувала збірку релігійно-дидактичних віршів «Зерцало грішної душі», одразу ж засуджену Сорбонною за «еретичні думки», бо поетеса прагнула примирити в ній ідеї гуманізму з традиційними релігійними уявленнями шляхом реформаційних змін у межах самої церкви. В поемах «Корабель» та «В'язниця», і особливо в поетичній підсумковій збірці – «Перли перла принцес» (1547), відчувається нагнітання песимістичних настроїв поетеси, пов'язаних із загостренням релігійно-політичних зіткнень у країні і втратою колишніх надій та ілюзій. Дуже часто посередні у художньому відношенні вірші Маргарити Наваррської відзначаються щирістю інтонацій, прагненням до інтелектуального й ідейного збагачення французької лірики. У центральному, хоч і незавершеному, творі письменниці «Гептамерон» відчувається пряма залежність від шедевра Бокаччо. Подібно до «Декамерона», книга Маргарити Наваррської має літературне обрамлення, що об'єднує 72 новели і пояснює їх походження.

«Гептамерон» відзначається глибокою увагою письменниці до людської особистості, що страждає й бореться за своє щастя, різким засудженням жорстокості та несправедливості, які панують у навколишньому світі, критикою й запереченням застарілих середньовічних уявлень та настанов у галузі етики й моралі, дошкульними інвективами на адресу служителів римсько-католицької церкви.

Внаслідок свого високого походження та суспільного становища, Маргарита Наваррська була лише поверхово знайома з побутом простого люду, але завжди відчувала до нього інтуїтивну симпатію і щиро співчувала його бідам.

У «Гептамероні» немає тієї повноти й широти охоплення життєвих явищ, якими позначено «Декамерон» Бокаччо, але у правдивому зображенні особливостей побуту феодальної знаті вона не поступається жодному з тогочасних письменників [4:240-241].

До найобдарованіших письменників кола Маргарити Наваррської належав сміливий сатирик і вільнодумець Бонавентюр Депер'є (бл. 1500-1543) – автор гострого антиклерикального памфлету «Кімвал світу» («Дзвін на весь світ») та збірки коротких новел «Нові забави й веселі розмови».

«Кімвал світу» Депер'є складається з чотирьох діалогів, витриманих у стилі сатир Лукіана. Якщо Лукіан – цей «Вольтер класичної давнини» - остаточно дискредитував античні релігійні уявлення, то Депер'є своїм «Кімвалом світу» завдав такого ж нищівного удару християнській релігії.

Посланець богів Меркурій (розповідає Депер'є) за завданням Юпітера спускається на землю, щоб віддати там в оправу священну Книгу Доль, уже досить потерту й розхристану.

У паризькому шинку – Курталіус та Бірфанес – викрадають у нього Книгу Доль і замінюють її іншою, що розповідає про любовні походи Юпітера. Під Меркурієм Депер'є має на увазі Христа, палітурка Книги Доль означає переорієнтацію у протестантів з Біблії і Євангеліє, Курталіус і Бірфанес, мабуть, втілюють у собі католиків і гугенотів. Кожен з них має намір використати вкрадену у Меркурія книгу в особистих, суто споживацьких інтересах. Значну частину першого діалогу присвячено дошкульному висміюванню християнських «чудес». Не менш саркастичним є і другий розділ, що розповідає про те, як Меркурій роздобув могутній «філософський камінь» на дрібний порошок і, перемішавши його із звичайним піском, розкидав по землі; богослови й вчені-схоласти зайняті тепер безплідними пошуками залишків цього каменя. Дехто Ретулюс та Куберкус (під якими Депер'є має на увазі відомих діячів церковної реформації Лютера й Буцера) намагаються довести один одному, а також усім своїм прибічникам, що нібито саме їм пощастило відшукати піщинку філософського каменя – символу справжньої віри, якої, на думку Депер'є не існує. Він вважав, що будь-яка релігія перетворює людей на дурнів та віслюків, навчаючи їх пасивно переносити всілякі негаразди. У третьому діалозі сатирик продовжує

розвінчувати служителів церкви, які перетворюють християнську релігію на засіб найкорисливішої торгівлі та вселенської омани. Дещо окремо стоїть четвертий, заключний, діалог, котрий не має прямого зв'язку з попередніми. Тут розповідається про двох собак – Гілактора та Памфагуса, які начебто зжерли язик Актеона (герой давньогрецького міфу) й оволоділи людською мовою, проте цілком свідомо приховують це, бо твердо переконані, що в існуючому світі набагато надійніше мовчати, ніж висловлювати свої думки.

У 1558 р., тобто через 5 років після смерті Депер'є, було опубліковано другий його великий за обсягом твір – збірку «Нові забави й веселі розмови», очевидно, створену під час його служби при дворі Маргарити Наваррської. На відміну від новел «Гептамерона», переважну частину стислих оповідань Депер'є написано на матеріалі старовинних фаблю та різних літературних джерел, подекуди – це просто перекази поширених побутових анекдотів. Сила й значення Депер'є-прозаїка полягає в його чудових реалістичних замальовках різних сценок та типажів, вихоплених безпосередньо з навколишнього життя. Прості, часом відверто грубуваті, стислі новели Депер'є позначені раблезіанським оптимізмом та грайливою веселістю [5:193].

Однією з найяскравіших та самобутніх постатей серед французьких гуманістів доби Відродження був Франсуа Рабле (1494-1553). Про його життя невідомо майже нічого. Численні сторінки його біографії носять легендарний або напівлегендарний характер, решта так, мабуть, і залишається білою плямою. У розповідях та легендах Рабле постає перед нами як герой фривольних анекдотів, жартівник, людина легковажна, любитель випивки й застільних веселощів. Рабле сам сприяв поширенню таких чуток, намагаючись переконати, що свій великий роман «Гаргантюа і Пантагрюель» він писав у нетверезому стані для гульвіс та п'яниць. Письменник чудово розумів, що це надійний засіб самозахисту, що в період фанатизму й деспотизму, застою і тиранії найкраще одягти маску блазня.

Нечисленні документальні відомості про Рабле, а також вдумливе читання його блискучого роману красномовно свідчать про велич Рабле – Людини й Мислителя, характеризують його як одного з титанів Відродження. За широтою наукових і духовних інтересів Рабле можна порівняти лише з найбільшими діячами Ренесансу.

Рабле опублікував цілий ряд учених трактатів з медицини й природничих наук, видавав календарі, перекладав і коментував твори античних медиків Гіппократа й Галена.

Єдиний свій художній твір – роман «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле писав з перервами протягом понад двадцять років. Поштовхом для написання роману була поява анонімної народної книги – «Великі й неоцінні хроніки про великого й величезного велетня Гаргантюа», що мали надзвичайний успіх. Примірники цієї книжки, як повідомляє сам Рабле, «за два місяці було продано стільки, скільки Біблій не куплять і за дев'ять років». Рабле був у захваті від поєднання у книзі щонайбагатшої народної фантастики з дошкульними викривальними випадками на адресу лицарської культури, котра йшла до занепаду. Письменник зрозумів, що даний сюжет надає великих можливостей для розвитку й утвердження гуманістичних ідеалів та боротьби з феодалними інститутами, які гальмують суспільний прогрес.

Рабле вирішив розвинути й продовжити народну книгу, створивши на її основі новий оригінальний роман, щоб викрити й затаврувати «лицемірів, фарисеїв, священників-п'яниць, буквоїдів, ледарів, самітників – як і всіх представників інших сект, що натягають на себе різноманітні маски, аби обманювати людей». «Тікайте від них – писав він, – ставтеся до них з презирством та огидою, як ставлюсь до них я».

Свідомо ставлячи перед собою таку мету, Рабле, безперечно, добре розумів, що йому доведеться постійно хитрувати й викручуватися, використовуючи різні натяжки й алегорії, а в особливо скрутних ситуаціях надягати на себе блазенський ковпак із балончиками та осячими вухами, як це робили «безтурботні хлопці» під час вистав сатиричних фарсів. Тому Рабле сам попереджав читачів, що до його роману слід ставитися вдумливо й серйозно. У жартівливій формі він порівнює своїх справжніх читачів з собакою, який гризе кістку, щоб добути мозок, котрий міститься в ній.

Критики неодноразово порівнювали «Гаргантюа і Пантагрюеля» з величним собором, прикрашеним вигадливими скульптурами, які ще будувались руками народних умільців у

велих містах західної Європи. Таким, зокрема, роман видався Анатолію Франсу, який писав: «Книгу Рабле можна порівнювати з кафедральним собором..., де є багато старовинних прикрас, потвор, гротескних сцен, таких милих серцям ваятелів середніх віків; дивись, ще загубишся у цілому лабіринті великих та маленьких дзвіниць, у цьому хаосі архітектурних вигадок, де перемішано постаті юродивих та мудреців, людей, тварин та морських потвор» [1].

Короткий виклад змісту «Гаргантюа і Пантагрюель» зробити неможливо, як неможливо переказати «Дон Кіхота» Сервантеса або «Війну і мир» Л.М. Толстого. У кожній з книг роману Рабле можна виділити тільки провідну сюжетну лінію або про кілька провідних ліній, що переплітаються між собою.

Перша книга містить розповідь про походження, дитинство, отрочтво та юність Гаргантюа («Велика Пелька»), його виховання та освіти; розповідь про війну, що виникла між доброзичливим, миролюбним батьком Гаргантюа і сперечальником і забіякою – королем Пікротолем («Сповнений гнівом»), котрий зазнав ганебної поразки від могутнього Гаргантюа та його друзів, серед них особливо відзначився своїми доблестями щирий приятель Гаргантюа – чернець брат Жан. Опис організованого братом Жаном Телеманського (з грецької мови означає «звільнена воля», «вільне бажання») абатства – втілення мрії Рабле про досконалу і щасливу державу.

У другій книзі автор повторює й поглиблює ряд провідних тем першої, розповідає про народження сина Гаргантюа, Пантагрюеля та його виховання, про його зустріч у Парижі з волоцюгою Панургом, що став вірним приятелем та постійним супутником Пантагрюеля; про напад на його батька, підступного та жорстокого короля-анарха і перемоги над ним друзів Пантагрюеля.

У трьох останніх книгах роману описуються мандри Пантагрюеля та його друзів по фантастичних країнах, викликані кумедною причиною: Панург задумав одружитися, але його мучить питання, чи буде майбутня дружина вірною йому, а чи буде наставляти роги? На це «складне» питання так і не знаходить гідної відповіді. Всі їхні сподівання пов'язані з пророцтвом оракула Божественної пляшки, який відповів їм єдини словом: «Пий!», що означає – не варто думати про майбутнє, слід знаходити радість у сьогоденні, вміти ловити щасливі хвилини.

Сюжетна багатоплановість поєднується в «Гаргантюа і Пантагрюелі» з широтою проблематики, ідейним багатством, блиском художніх засобів виразності, винятковою яскравістю та барвистістю мови. І все це пройнято грайливим оптимізмом і життєлюбством, освітлено «пантагрюелізмом», визначеним самим Рабле як «глибока та непереборна життєрадісність, перед якою все, що минає, є безсилим». Роман Рабле – справжня енциклопедія «релігійного й політичного життя Франції, її філософської, педагогічної й наукової думки, її духовних прагнень та соціального побуту; це твір, який за його художнім та історико-культурним значенням можна порівняти з «Божественною Комедією» Данте та «Людською комедією» Оноре де Бальзака [7:129].

«Пантагрюелізм» Рабле – поняття широке й багатозначне, що поєднує у собі всі прогресивні прагнення гуманістів доби Відродження, їхні мрії й сподівання, віру в можливість та доконаність повного духовного й тілесного розкріпачення особистості, бо, як твердить Рабле, «між тілом і душею існує непорушна гармонія». «Пантагрюелізм» Рабле відкидає будь-яке припущення почуттів, заперечує будь-який вияв аскетизму й деспотизму – церковного, морально-етичного, політичного й господарського, усі види догматизму й схоластики.

Провідною зброєю Рабле в його боротьбі з негативними явищами дійсності є сміх: нещадний, дошкульний, непримиренний, який вражає вся і всіх.

Як і всі геніальні митці, Рабле писав про сучасників заради їхнього добра, одночасно звертаючись до всіх часів, намагаючись допомогти людям скоротити їхній страдницький шлях до розумного, мирного, щасливого та корисного існування. Тому цілком закономірним є постійне тяжіння Рабле до проблем виховання й освіти молоді, до питань педагогіки, війни й миру, до пошуків ідеальних суспільних відносин. Особлива увага до проблем педагогіки взагалі характерна для більшості гуманістів доби Відродження. Леонардо Бруні, Верджеріо,

Гваріні, Еразм Ротердамський, Йоган Рейхлін спеціально займались педагогікою, бо вона відіграла в культурі Ренесансу значну роль. «Людам, які створювали нову культуру, – писав О. К. Дживелетов, – важливо було, щоб нова культура отримала таке знаряддя, за допомогою якого вона могла б підготувати людину з раннього дитинства до сприйняття цієї культури» [5:252].

До того ж, саме шляхом виховання й освіти гуманісти Відродження, як і їхні нащадки – великі просвітителі XVIII ст., сподівались виховати й посадити на трони ідеальних правителів, королів-філософів, цінителів мистецтв і наук, щиро зацікавлених долею своїх народів.

Роль і значення роману Рабле у розвитку французької літературної мови, реалізму й сатири важко переоцінити. Задовго до Сервантеса й Шекспіра Рабле ставить і розв'язує проблему створення нового типу позитивного героя, що різко відрізняється від позитивних образів куртуазної літератури. Рабле з дивовижною майстерністю поєднує реалізм, сатиру й фантастику [5:281-182].

Рабле у своїй неповторній книзі висловив чіткі, нещадні судження про найвищі явища людського буття за допомогою навмисно грубого, відвертого, мужицького стилю, насиченого образами [1; 7:129].

Найбільшим ліриком Французького Відродження був П'єр Ронсар (1524 – 1585) – визнаний голова літературного об'єднання «Плеяда», до якого належали також: Жоашен дю Белле; Етьєн Жодель – автор першої французької трагедії «Полонена Клеопатра», витриманої в дусі античних трагедійних п'єс; Понтюс де Тіар – талановитий лірик, який писав у дусі Петрарки та його італійських послідовників та інші. Маніфестом «Плеяди» був трактат Жоашена дю Белле «Захист і уславлення французької мови» (1549) – одна з найкращих праць з теорії літератури й естетики часів Відродження. Трактат дю Белле відіграв вирішальну роль у довгій боротьбі за пріоритет французької загальнолітературної мови, за остаточну відмову від латини при створенні національних художніх творів. Дю Белле теоретично, а Рабле й Ронсар практично довели, що французька мова не поступається класичній латині ні багатством, ні гнучкістю, ні виразністю.

Активна літературна діяльність Ронсара тривала близько сорока років; перша ода «Про розкоші, які він хотів би бачити у своєї коханої» була опублікована в 1547 р., а в 1584 вийшло у світ його багатотомне зібрання творів. До найуспішніших творів Ронсара належать поетичні збірки «Оди» (1550), «Любов до Кассандри» (1552), «Любов до Марії» (1555), «Гімни» (1556) та «Сонети для Гелени» (1576). Приділяючи велику увагу національно – патріотичній тематиці, оспівуючи в дусі Гомера і Вергілія знаменитих полководців та державних діячів Франції, Ронсар залишався насамперед високим ліриком, співцем любові, світлої та натхненної, котра облагороджує людину, активізує кращі якості її душі. Ронсар – один з найбільших майстрів інтимної лірики у світовій поезії. Провідними рисами його лірики були її здоровий, життєстверджуючий дух, її повнокровна життєрадісність, органічно пов'язана із запереченням руйнації й смерті, яку Ронсар уявляє собі скоріш в античних шатах, ніж у дусі християнського віровчення.

Ронсар був також видатним майстром пейзажної лірики, і саме його розуміння природи також є близьким до античного. «Споглядаючи у природі вічну круговерть життя й смерті, він хотів відобразити насамперед прояви життя, але особливо близько була для нього тема весни, коли до «зовнішнього світу» повертається його чуттєва краса й повнота життєвих сил. Весна і любов у поезії Ронсара доповнюють одна одну, бо, подібно до того, як весна є однією з найвищих кульмінацій у житті природи, так і любов є, на думку Ронсара, найвищим талантом у житті людини» [1].

Ронсар не був поетом – громадянином і відверто тенденційним письменником, але в основі його лірики завжди лежав насправді гуманістичний та глибоко прогресивний ідеал гармонійно розвинутої особистості. Він справив визначальний вплив на розвиток французької поезії другої половини XVI ст. та на багатьох поетів інших європейських країн (у Англії – на Філіппа Сіднея та Едмунда Спенсера, у Польщі – на Яна Кохановського, у Голландії – на Йоста ван ден Вондела тощо) [2: 116-117].

Близьким другом та однодумцем Ронсара був інший провідний поет тих часів – Жоашен дю Белле (1522 – 1560). У 1549 одночасно з трактатом «Захист і прославлення Французької мови» виходить дві збірки його віршів – «Оліва» й «Ліричні вірші», в яких він намагається практично наслідувати канони свого трактату, виступає з віршами «під Горація» і «під Петрарку». Незважаючи на очевидне епігонство й певний академізм, вірші цих збірок помітно сприяли прогресові французької поезії, збагатили її новою тематикою й новими жанрами, сприяли посиленню її загальнонаціонального значення. Проте, починаючи з 1553 р., дю Белле свідомо пориває з петраркізмом (у вірші «До однієї дами» він навіть пише, що «те все – слова», що ця поезія – «лише гарячий лід», що там любов є мертвою, вона не знає майстерності, що «досить вже скрізь наслідувати Петрарку»). Дю Белле повертається до щирості й простоти народних поетичних традицій. Навесні 1553 р. поет на довгий час залишає Францію, їдучи до Італії у складі почту свого двоюрідного брата – кардинала Жана дю Белле – покровителя Рабле й багатьох інших гуманістів.

За чотири роки перебування у Римі він створив кращі свої поетичні збірки – «Старожитності Риму», «Вболівання», «Сільські ігри», сповнені смутку з приводу падіння Риму, презирства до «порядків» Ватикану і папського оточення, ліричними спогадами далекого дитинства, що пройшло у затишній сільській місцевості. За влучним визначенням А.Д. Михайлова, «Герой цих книг – гуманіст, але не веселий епікуреєць з ранніх збірок Ренесансу, а тверезий політик і мислитель, який до певної міри вже відчув загрозу, що нависла над ренесансними ідеалами» [3:259]. Ці збірки принесли йому широку й цілком заслужену славу, але водночас посварили його з двоюрідним братом. Незважаючи на весь свій лібералізм, кардинал Жан дю Белле не міг пробачити поетові його надто різких випадів на адресу папи та його клеветів, бо найперше «Зло», про яке говорить дю Белле, – це сам католицький Рим, пародія на великий Давній Рим «часів Катонів та Гракхів». У своїх римських сонетах він «описує засідання святішого конклаву, який вирішує долю світу, – і тут же демонструє темну боротьбу честолюбства та численні пута незримих інтриг, що плетуться у папському палаці» [5], показує прелатів та абатів, які намагаються виглядати чесними», всіляких шахраїв та авантюристів, що поспішають до Риму в пошуках легкої наживи й «суспільного авторитету». Перед нами постає увесь Рим з його побутом і звичками, з його довжелезними будинками та пустими святами, з усім безглуздим сум'яттям паразитичного існування» [5:293].

І якщо Ронсар шукав притулку від гнітючої фальші й внутрішньої пустки придворного товариства в зідеалізованому ним первинному світі американських індіанців, закликаючи не порушувати їхнього «щасливого існування, позбавленого понять «твое» і «мое», підпорядкованого лише «потягу свого ества і власним схильностям», то дю Белле протиставляв фальшивому зовнішньому блиску, лицемірству й бездуховності католицького Риму патріархальну природність рідного для нього Ліре, зрошеного прозорими водами Лаури.

Найвидатнішим з французьких письменників-протестантів був Агріппа д'Обіньє (1552-1630) – автор «Трагічних поем» та сатиричного роману «Пригоди барона Фенеста», близький соратник визнаного вождя гугенотів Генріха Наваррського, який пізніше формально перейшов у католицизм й став королем Франції під іменем Генріх IV, добився припинення кривавих релігійних війн і зміцнив політичну єдність держави.

Головним твором д'Обіньє був монументальний цикл «Трагічні поеми» – плід майже сорокалітньої праці, вперше повністю виданий у 1616 р. Цикл складається з семи поем («Негоди», «Володарі», «Золота палата», «Вогні», «Клинка», «Відплата», «Суд») і являє собою поетичну історію Франції доби релігійних війн, історію об'єктивну і сувору, яка й досі не втратила значення першоджерела й великої художньої пам'ятки.

Агріппа д'Обіньє – людина глибоко порядна й принципова, щирий захисник кальвінізму, що вбачав у протестантстві єдиний порятунк для держави, він однаково правдиво малював постаті представників ворогуючих партій, розглядаючи релігійні війни як найбільшу трагедію Франції: «Став вище задум, вся Франція згорає у вогні, і тим вогнем перо мое палає».

Перша поема розповідає про страшні біди Франції, змученої релігійними війнами, голодом, чумою та тиранією деспотичних правителів. Тяжке становище ремісників та городян, але ще жахливішим є становище селянства, змушеного тікати з палаючих селищ, які постійного грабували королівські найманці.

Друга поема відтворює гнітючу галерею «пекельних потвор» – коронованих господарів нещасної Франції – дегенерата Карла IX, розпусного Генріха III й підступної Катерини Медічі; ця поема начебто доповнюється третьою, що викриває злочини придворних, продажних чиновників та суддів, як жорстоко карають гугенотів та здирають по три шкури з простолюдників – католиків – власних єдиновірців [8].

Інші поеми становлять поетичну історію французького протестантизму – від його зародження до майбутньої перемоги у «судний день». Цикл завершується картиною страшного суду божественної відплати катам Франції і розподілом нагород мученикам за віру.

На відміну від поезії Ронсара та його школи, чиєю звичайною атмосферою були ідеальні людські стосунки, часто-густо абстраговані від реального життя, поезія д'Обіньє сповнена громадського гніву й живого сприйняття реальних історичних страждань людства, вона пройнята пристрасним вболіванням за жертви насильства та омани, дихає непримиренністю до нелюдської тиранії влади, яка по суті, вирішує долю французького народу [1].

Кращим з прозових творів д'Обіньє був роман-памфлет «Пригоди барона Фенеста», створений під помітним впливом Рабле – дошкульна сатира на придворні звичаї, яка суттєво вплинула на реалістичну прозу Франції XVII-XVIII ст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бальзак Оноре Собр. соч.: В 15т. / Оноре Бальзак – М.: Наука, 1956. – Т.15.
2. Декс П. Семь веков романа / П. Декс – М.: Иностранная литература, 1962.
3. История всемирной литературы – М.: Наука, 1985. – Т.3.
4. История всемирной литературы – М.: Наука, 1983. – Т.1.
5. История французской литературы – М.: Наука, 1962. – Т.1.
6. Пинский Л.Е. Поэзия Франсуа Вийона. Стихи. / Л. Е. Пинский – М., 1958. – С.13.
7. Пинский Л.Е. Рабле // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов.энциклопедия, 1962. – Т.6.
8. Прокаев Ф.И., Кучинский Б.В., Булаковская Ю.Л., Долганов И.В. Зарубіжна література рання епох. – К.: Вища школа, 1994. – 405 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Болеслав Кучинський – доктор філософії, професор, завідувач кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: всесвітня література, германістика.

ТЕКСТОВО-ОБРАЗНА УНІВЕРСАЛІЯ ЯК КОМУНІКАТИВНА ОДИНИЦЯ

Тетяна БЕЦЕНКО (Суми, Україна)

У статті розглянуто поняття текстово-образної універсалії – конструктивної одиниці думового тексту. Обґрунтовано призначення аналізованих структур – як комунікативно спрямованих одиниць – бути засобами (компонентами) фольклорної комунікації.

Ключові слова: текстово-образна універсалія, народний героїчний епос, фольклорна комунікація.

The article considers a notion of a textual imagery universal that is a structural unit of a дума genre text. The usage of the analyzed structures as communicatively directed units as a means of folk-lore communication are justified.

Key words: a textual imagery universal, folk heroic epos, folk-lore communication.

Постановка проблеми. Народний героїчний епос українців представлений думами – високо-довершеними у змістовому, мовнообразному, структурному планах текстами. Специфіка їх у тому, що це твори, які «відображають модус художнього мислення доби Відродження, <...> ідеї державності, мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір <...>, <...> паралельне дієслівне римування» [5: 44]. Своєрідним був і спосіб виконання дум: такі монументальні твори неможливо було запам'ятати, тому думи виконували «експресивним імпровізованим у межах традиції соло-речитативом (мелодекламацією) під супровід гри на кобзі або бандурі» [5: 44].

Отже, імпровізація є суттєвою рисою дум: «Кобзар запам'ятовує текст не слово в слово, а здебільшого смислові віхи, які потім наживляє в процесі виконання. Це не значить, що співак створює текст думи кожного разу заново: він користується готовими фольклорними образами, блоками слів, епічною лексикою, які містяться в його пам'яті. При цьому його творча свобода залишається досить значною: дума ніколи не повторюється буквально» [6: 122].

Власне появу дум відносять до часу формування українського народу, що збігається з боротьбою проти монголо-татар, турків. Унікальне явище кобзарства було джерелом культурно-просвітницької діяльності, що її виконували в суспільстві народні співці. Саме кобзарі та лірники виступали ініціаторами в тодішньому суспільстві фольклорної комунікації. Вони виконували роль адресантів спілкування; адресатами були добровільні слухачі у велелюдних місцях.

Аналіз актуальних досліджень

Сучасні дослідники художніх текстів послуговуються поняттям «універсалія»: художні універсалії (стосовно мови билин) (Л.А. Астаф'єва), народнопісенні універсалії, поетичні універсалії (С.Я. Єрмоленко), асоціативні універсалії (паралелізми) (В.А. Чабаненко), комунікативні універсалії в художньому тексті (Н.С. Болотнова, І.М. Тюкова).

У російському мовознавстві Н.С. Болотнова порушила проблему комунікативних універсалій і їх лексичного втілення в художньому тексті [3]. Її ідеї продовжила розвивати І.М. Тюкова.

Так, Н.С. Болотнова дійшла думки, що в лексичному структуруванні поетичних і прозаїчних текстів можна виділити низку загальних закономірностей, зумовлених естетичною природою художніх творів і їхньою комунікативною спрямованістю: «Це і дозволяє порушувати питання про існування лексично репрезентованих *комунікативних універсалій*, що мають асоціативно-смисловий характер» [3: 77].

Однак, на наш погляд, комунікативне призначення художніх універсалій на рівні текстової організації доречно розглядати з погляду їх конструктивної функції, що більш суттєво на рівні синтаксичному.

Мета. У зв'язку з цим метою нашого спостереження є з'ясування природи текстово-образної універсалії думового епосу як комунікативної одиниці, точніше – як одиниці, орієнтованої на здійснення акту імпровізованої фольклорної комунікації. Для досягнення мети необхідно розв'язати такі основні завдання: окреслити поняття *текстово-образна універсалія* думового тексту, з'ясувати, у чому полягає специфіка фольклорної комунікації, обґрунтувати комунікативне призначення (комунікативне спрямування текстово-образної універсалії як конструктивної (структурної) одиниці думового тексту.

Виклад основного матеріалу

Для того, аби імпровізовано відтворювати тексти дум, потрібно було, щоб співець володів відповідним мовним матеріалом. Знання лише словника думи не давало можливості будувати текст у процесі живої фольклорної комунікації; імпровізаційне відтворення само собою вимагало вироблення конструкцій різного ступеня складності, користування якими б дозволяло автоматично (близько до цього) відтворювати епічний текст у певній ритмо-мелодійній тональності. Такі формульні структури – базовий матеріал для епічного імпровізованого творення / відтворення думи – певні лінгвістичні моделі, що нами кваліфіковано як текстово-образні універсалії. Поняття текстово-образної універсалії об'єднує різноманітні стійкі повторювані мовні одиниці, водночас передбачає їх розмежування, встановлення ієрархічного підпорядкування, визначення будови, семантики, поетичних функцій у текстовому континуумі. Текстово-образна універсалія становить образно-змістову єдність, реалізовану в лінійно представлених граматичних структурах – повторюваних мікро- і макроодиницях думового тексту.

Означені конструктивні одиниці текстів дум розглядаємо в логіко-граматичному, тематично-подієвому, стилістичному, стилістично-композиційному аспектах, а також з погляду їх структури, походження, кількісного складу.

Уведення терміна текстово-образна універсалія для характеристики мовнообразної структури фольклорного (думового) дискурсу обґрунтовуємо з позицій врахування двох

основних аспектів моделювання усномовного тексту: структурно-типологічного та функціонально-комунікативного.

Текстово-образна універсалія має безпосереднє відношення до фольклорної комунікації. Фольклорний комунікативний акт – особливий різновид спілкування, що здійснюється «природним», «контактним» типом комунікації при допомозі природних засобів (каналів інформації) – слова, міміки, жеста та ін. в умовах живого (безпосереднього) контакту виконавця і слухача. Відповідно для неї характерне призначення (спрямування) інформації визначеній і реальній аудиторії «і сприйняття через первинну знакову систему (усну мову (мовлення) – в природному синкретизмі слова і позатекстових елементів, які не просто супроводжують текст, а слугують додатковим естетичним фактором організації самого тексту, зумовлюючи його поліелементну (креалізовану) природу» [4: 606].

Сьогодні думи в аспекті фольклорної комунікації постають дещо інакшими текстами, аніж у час, коли вони виникли і завдяки діяльності кобзарів активно побутували в національному суспільно-культурному повсякденному середовищі. І для того, щоб об'ємні, монументальні тексти дум існували в пам'яті кобзарів і ті могли їх імпровізовано (інакше не можна було!) відтворити якомога ближче до інваріанта, треба було, аби ці тексти послідовно зберігали цілісність (тематичну єдність): глибинний смисл тексту, змістову та логічну будову; комунікативну єдність: комунікативний та естетичний вплив; структурну єдність; зовнішню (вертикальну) і внутрішню (фонологічні, лексичні та граматичні категорії). Вважаємо, що одиницею, що може забезпечувати структурну, а разом з тим – комунікативну та тематичну єдність тексту, – слугує текстово-образна універсалія.

Текстово-образна універсалія – граматична структура (конструкція) – повторювана мікро- і макроодиниця думового тексту; залежно від текстової функції співвідноситься з формулою, а також з символом, концептом, моделлю, текстовою нормою.

Текстово-образна універсалія будується на основі лексичних домінант, які безпосередньо пов'язані з позамовною діяльністю і максимально концентрують – синтезують образ мислення (фольклорну свідомість): фольклорне слово (як і слово у будь-якій традиційній культурі) – це слово – комплекс або «синкрета» (В.В. Колесов), «яке має здатність об'єднувати реалії довколишнього світу за різними ознаками, відповідно до цього фольклорне слово є означником для цілого (синкретичного за своєю основою) ментального комплексу, куди на рівних правах входять як референтне значення, так і значення, що виникло на основі нереферентних зв'язків» [4: 604].

Основне призначення текстово-образної універсалії – виконувати функцію текстотвірної одиниці, задовольняючи акт комунікації в певній фольклорній ситуації.

З позицій комунікативної лінгвістики (за Ф.С. Бацевичем) текстово-образні універсалії кваліфікуємо як актуалізатори фольклорної комунікації (актуалізатори Ф.С. Бацевич визначає як «елементи, які прив'язують зміст мовних виразів до умов спілкування, знань учасників конкретного мовленнєвого акту» [1: 155].

Саме за текстово-образними універсаліями здійснюється ідентифікація жанру думи (наприклад, *дівка-бранка*, *Маруся*, *попівна Богуславка* [7:123], *три братіки ріденькі*, *як голубоньки сивенькі* [7:166], *поля самарські* [7:92].

Як мікро-, так і макроодиниці – текстово-образні універсалії – покликані забезпечити різнорівневу цілісність тексту, зорієнтованого на його дискурсивну природу (на живе імпровізоване відтворення, отже, – насамперед на породження ефективного й ефектного естетичного впливу в умовах фольклорного спілкування).

Взагалі фольклорне спілкування, здійснюване в минулому, з погляду використання мовних форм можна схарактеризувати як зовнішнє усне мовлення (залежно від форми втілення мовного коду), монологічне (за способом взаємодії між комунікантами), мовлення безпосередньої комунікації («обличчям до обличчя») (з урахуванням специфіки каналів комунікації), естетичне (залежно від функції та змісту повідомлення), стихійне (за способом організації комунікації).

Речитативне виголошення народного героїчного епосу реалізувалося в монологічному мовленні адресантів, для якого характерними були певна тривалість у часі; розгорнутість; підготовленість і керованість мовленнєвими висловленнями; наявність значних за розмірами

структурно-композиційних блоків, які складаються із пов'язаних між собою повідомлень і мають відносну смислову завершеність. Крім того, монологічне фольклорне мовлення за формою втілення було внутрішнім, за способом організації – публічним, за сферами вжитку – дружнім, за жанровою належністю – ораторсько (акторсько)-художнім монологом, за ситуативними особливостями комунікації – безпосередньо-контактним; за генетичними ознаками – імпровізованим, за тематичним критерієм – художнім.

Виходячи з того, що спілкування, у тому числі й фольклорне, – специфічна психокогнітивна діяльність мовців, в основі якої – процеси породження і сприйняття мовлення в конкретному комунікативному контексті, вважаємо, що породження (вербалізація, продукування) є одним із основних процесів мовленнєвої діяльності, який полягає в плануванні та реалізації мовлення в певній знаковій формі. Стосовно породження текстів народного героїчного епосу, окрім усього, звертаємо увагу на зовнішні засоби породження тексту, підпорядковані дії семантичних, морфологічних і граматичних законів, правилам викладу, загальній прагматиці мовлення. В аналізованому випадку цікавить саме зовнішнє оформлення думки з допомогою мовних засобів, що в науці отримали різні позначення: *граматичне конструювання* (О.О. Леонт'єв), *смислова і граматична структура* (Т.В. Алугіна), *відбір лексичних одиниць та граматичних форм* (С.Д. Кацнельсон) для імпровізованого породження епічного фольклорного тексту. За нашою термінологією – це *текстово-образні універсалії*.

Фольклорне спілкування обов'язково передбачає наявність таких різновидів мовленнєвої діяльності, як сприйняття мовлення та слухання. І сприйняття, і слухання ґрунтуються на здатності, можливості, уміннях адресата використовувати мовні знання: знання мовного коду, його організації тощо, а відтак – інтерпретації повідомлення. У випадку творення текстів героїчного епосу ключову ознаку мовного коду формують текстово-образні універсалії – загальні місця, своєрідні фрейми – структури, що репрезентують стереотипні ситуації у свідомості індивіда і призначені для ідентифікації нової ситуації, що ґрунтується на ситуативному шаблоні; пор.: у думках *чисте поле*; у *чистому полі помирати*; у *чисте поле від їжджати*; з *чистого поля виглядати*.

Текстово-образні універсалії реалізуються у функції засобів мовного коду і є складниками комунікативного акту, зокрема дискурсу – вербалізованої мовленнєво-мисленнєвої діяльності.

В узагальненій моделі мовної комунікації текстово-образні універсалії – різнорівневі системні мовні одиниці – постають як засоби мовного кодування інформації та засоби її передачі; більше того (якщо це фольклорна імпровізована комунікація) адресант повинен був володіти набором таких різнорівневих системних мовних одиниць, жанрово специфічних, тобто нормативних з погляду власне мовного, мовностилістичного, мовнокомпозиційного тощо впорядкування; у результаті це давало можливість мовцеві (адресантові) в умовах конкретної імпровізованої фольклорної комунікації досягати відповідних інтенцій.

Очевидно, що мова, її структура, універсальні та етнічні її компоненти, також рівень володіння мовою, її стилістичними засобами тощо є найважливішими чинниками реалізації мовленнєвої інтенції адресанта. Текстово-образні універсалії, що виступають різнорівневими мовноструктурними, мовностилістичними одиницями, побудованими за певними правилами й універсальними мовними моделями, зумовленими їхньою етнолінгвальною природою, кваліфікуємо як засоби, з допомогою яких досягається комунікативна інтенція в умовах фольклорної комунікації та здійснюється стратегія мовленнєвого (фольклорного) спілкування: при цьому текстово-образні універсалії вже постають (реалізуються, використовуються, формуються) як композиційно-мовні форми, як стильові маркери. У результаті породжується (виникає) фольклорний дискурс із властивими йому мовностилістичними характеристиками.

Ефективне здійснення фольклорної імпровізованої комунікації (імпровізоване відтворення текстів народного героїчного епосу) неможливе без володіння і адресантом, і адресатом компетенціями: предметною, культурною, мовною і комунікативною. Насамперед цікавить мовна компетенція як знання учасниками комунікацій мови – правил, за якими

формується мовні конструкції, здійснюється їх трансформація з метою створення повідомлення. Для адресанта фольклорного тексту в умовах імпровізованого творення важливим є не тільки власне, володіння мовними засобами всіх їх рівнів, знання законів їхнього використання, а навіть більше того – знання мовноструктурних, мовнообразних текстотвірних жанрових законів і застосування їх у конкретній імпровізованій фольклорній ситуації. Іншими словами, тут важливими й основоположними виявляються знання та володіння мовною компетенцією, жанровою (мовленнєвою) компетенцією, комунікативною компетенцією.

Якісно, ефективно задовольнити потреби і наміри комунікантів фольклорної комунікації, що насамперед зорієнтована була на те, аби активувати естетичні почуття, викликати естетичну насолоду тощо, можна з допомогою засобів мовного коду (мови як єдиного джерела матеріалізації духовно-чуттєвого, мисленнєвого тощо досвіду), якими є тексто-образні універсалії. Означені одиниці слугують засобами творення фольклорного дискурсу, зокрема, окремого його жанру – думового, також засобами, з допомогою яких здійснюється власне акт фольклорної комунікації (мовленнєвий акт).

Висновки

Отже, тексто-образна універсалія – когнітивно-психологічне ментальне утворення, втілене у відповідну мовну форму (модель), що функціонує в художньому (жанровому) континуумі, відбиваючи схематизований образ явища, людини, речі, ґрунтується на оцінній семантиці – типовій (взірцевій, еталонній) для певного класу явищ, речей і призначена для здійснення фольклорної комунікації (є мовним засобом, мовним кодом, що забезпечує збереження і слугує передачі інформації).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф. С. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 344 с.
2. Беценко Т. П. Текстово-образні універсалії думового епосу : структура, семантика, функції / Т. П. Беценко. – Суми, 2008. – 400 с.
3. Болотнова Н. С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте / Н. С. Болотнова // Филологические науки. – 1992. – № 4 – С. 75-87.
4. Венгранович М. Функціонально-стилева специфіка фольклорного тексту в аспекте екстралінгвістическої обусловленности / Марина А. Венгранович // Stylistyka. – 2005. – XIV. – С. 601-615.
5. Дмитренко М. Жанрова специфіка українських народних дум / Микола Дмитренко // Дивослово. – 2008. – № 9. – С. 40-44.
6. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору / А. І. Іваницький. – К. : Музична Україна, 2008. – С. 122.
7. Украинские народные думы. – М. : Наука, 1972. – 600 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Беценко – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Наукові інтереси: лінгвофольклористика, стилістика, філологічний аналіз художнього тексту, топоніміка.

КОНТРАСТ ЯК ЗАСІБ ЕКСПРЕСІВІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Надія БОЙКО (Ніжин, Україна)

У статті проаналізовано контраст як засіб експресивізації художнього тексту, з'ясовано емотивно-аксіологічний потенціал антитези та оксиморона, що є віддзеркаленням динамічних процесів у художньому тексті, виявом індивідуальної експресивної мікросистеми.

Ключові слова: контраст, антитеза, оксиморон, експресивна лексика, лексична семантика, семантична структура.

The author analyses a contrast as a means of intensifying the expressive characteristics of a fiction text. In the paper the emotive-axiological potential of antitheses and oxymorons as a reflection of dynamic processes within fictional texts, as well as individual manifestation of an expressive microsystem are considered.

Key words: contrast, antithesis, oxymoron, expressive vocabulary, lexical semantics, semantic structure.

У сучасному мовознавстві на експресивний потенціал контрасту як композиційно-мовленнєвого засобу моделювання художнього тексту, як «композиційно-стилістичний принцип розгортання мовлення» і як «динамічне протиставлення двох змістово-логічних планів оповіді» [7: 292] неодноразово вказували як вітчизняні, так і зарубіжні вчені.

Підґрунтям таких висновків були й залишаються концептуальні погляди на мову як силу «національного духа» В. фон Гумбольдта, вчення О. О. Потебні, І. О. Бодуена де Куртене, інших визначних мовознавців. Кваліфікуючи категорію експресивності як сутнісну ознаку мови й мовлення, сучасні дослідники прагнуть розкрити її адгерентну й інгерентну природу, виявити формальні й неформальні показники, визначити систему різнорівневих експресивних засобів, проаналізувати їхні функціональні особливості, стилістичний потенціал у художніх дискурсах тощо. В українській лінгвістиці над цими проблемами працюють С. Я. Єрмоленко, Н. М. Сологуб, Л. І. Мацько, А. К. Мойсієнко, В. А. Чабаненко, О. О. Селіванова, М. В. Скаб, Г. М. Вокальчук, Ж. В. Колоїз, С. П. Бирик, Г. М. Сюта та ін. Актуальним у сучасній лінгвістиці є також вивчення засобів експресивізації художніх контекстів, механізмів їхньої організації, закономірностей розгортання оповіді, динамічної природи художніх просторів, виявлення нових семантичних планів як у структурі окремої лексеми, так і всього тексту (дискурсу, ідіостилу) тощо.

Метою цієї статті є обґрунтування контрасту як засобу експресивізації художнього тексту.

Художній текст – явище багатовимірне, воно ґрунтується на внутрішніх законах, зв'язках, які відповідають основним рівням тексту: семантичному, лексико-граматичному, образному, експресивному, прагматичному. Як і будь-який інший текст, він будується на основі елементів мовної системи, і їхні якісні й кількісні співвідношення визначають його тональність. Українські письменники всіх періодів розвитку літературної мови в художніх творах використовують різнорівневі лінгвальні засоби експресивізації художніх текстів. У тих випадках, коли значеннєві плани різнорівневих мовних одиниць зіставляються чи протиставляються, набувають індивідуально-авторських модифікацій, стають особливо виразними, можна говорити про експресивізацію текстових просторів [1: 390].

До потужних чинників, що забезпечують процеси експресивізації художніх текстів, належать насамперед лексико-семантичний та фразеологічний рівні. Установлення природи контрасту базується на основі когнітивної та психічної спроможності адресата створювати знакові засоби, смислові зв'язки між елементами яких порушують логічні висновки про певні фрагменти картини світу і відбивають протиріччя, суперечливість реального і змодельованого, узуального і фігурального способів номінування. Спроможність людської свідомості через призму нестандартного мислення декодувати змодельовані семантичні плани забезпечує адекватність смислового й стилістичного сприйняття компонентів опозиції [6: 124]. Сам художній текст може інтерпретуватися як простір, у якому відбувається безперервний (ланцюговий) процес творення нових опозиційних смислів, що ґрунтуються на співвідношеннях ментального лексикону, фіксованого в мові, узуальної концептуальної системи і концептосфери окремого автора, способів і засобів її вербалізації у межах художніх просторів. Лексико-семантичний рівень, що бере активну участь у відтворенні фрагментів концептуальної картини світу через призму власного «я», належить до найвагоміших засобів експресивізації художніх текстів і є оригінальним виявом ідіостилу письменника. Значеннєві плани контрастів зазвичай вербалізуються на основі асоціативних полів, де провідна роль у створенні головних принципів структурно-семантичної організації художнього простору належить експресивному лексичному складу.

Лексико-семантичний контраст має два різновиди: 1) антитеза – фігура мови, в основі якої лежить протиставлення або зіставлення порівнюваних понять, явищ, ситуацій шляхом поєднання їхніх мовних виражень в одному висловленні (контексті); 2) оксиморон, що являє собою протиріччя якості, «поєднання слів з протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття» [9: 400].

Антитеза реалізується передусім в експресивних контекстах різних жанрів, відображаючи провідні смислові опозиції та їхнє підґрунтя, не порушуючи загальномовних норм. Її кваліфікуємо через призму співвідношення двох контрастних емотивно-оцінних категорій, що зіставляються. Антитезі не властиве поєднання двох контрастних референтів, понять, сфер тощо в єдиний семантичний план. У межах власне лексичного рівня антитеза будується на основі узуальних та контекстуальних експресивів-антонімів. Саме експресиви беруть участь в актуалізації домінантних семантичних опозицій, що базуються на

конотативних компонентах (оцінності та емотивності), а також образному макрокомпонентові та інтенсивно-параметричному компоненті, віддзеркалюючи фрагменти концептуальної картини світу не тільки через подібності, а й «шляхом поляризації, розщеплення на опозити» аксіологічного аспекту пізнаваної дійсності [8: 26]. Емотивно-оцінні смисли, що зумовлюють експресивізацію художніх просторів, забезпечують насамперед контекстуальні антоніми, моделюючи особливий тип протиставних та зіставних побудов – текстотвірні розмиті антитези, що виявляються в межах висловлень і сприймаються на тлі явних, здебільшого нейтральних, конструкцій. Порівняймо три протиставлення, що стосуються одного денотата (1), та приклад, що ілюструє зіставлення двох референтів (2): 1. *Величальна [пісня] ця – весела й гірка, щира й лукава, скупа на почуття і водночас велемовна* (Є.Гуцало), 2. *Е-е, в тебе слова ласкаві, та думки лукаві...* (Є.Гуцало).

Антитези, побудовані на узуальних лексичних антонімах, чіткі й прості для сприймання та витлумачення: *Завірюха сміється і плаче, стогне й шаленіє, вона співає весільної і водночас похоронної, в її співі жура й мажор початку й кінця...* (Б.Антоненко-Давидович). Створені ж на основі актуалізованих емотивно-оцінних значень індивідуальні протиставлення потребують певних зусиль читача для декодування змодельованих автором суб'єктивно-аксіологічних конотацій: *Бо краще вже згоріти на роботі, ніж заіржавіти від неробства* (О.Гончар); *Рая – дерево погожої днини, Ліна – буряної* (Ю.Мушкетик); *...все знайти в любові – Шалене щастя і пекельні муки...* (І.Драч).

У структурі художнього тексту можна виділити такі різновиди антитез, що містять експресиви: 1) протиставлення персонажів: їхніх зовнішніх і внутрішніх характеристик, оцінок, прагнень, думок, суджень, емоційних станів, дій, учинків тощо (ліричний герой, адресант – інші образи, адресат): *Усі милі та божі, тільки я один убоїсько несосвітненне!* (Є.Гуцало); 2) контрастність зорових, слухових та просторових образів: *Язык діамантовий, тільки слова – жабуриння...* (М.Стельмах); 3) протиставлення фрагментів картини світу, основу яких становлять кількісно-якісні показники (семи, що належать до складників інтенсивно-параметричного компонента): *Тепер два світи зійшлися не тільки в гігантській битві, а навіть у цій сумирній церковці...* (М.Стельмах).

Досить часто антитеза експресивізує художні контексти через призму порівняльних структур різних типів, посилюючи експресивність усього висловлення та формуючи емотивно-оцінні значеннєві плани. Базуючись на лексико-семантичному рівні організації контексту, антитеза активізує те емотивно-оцінне тло, що закладене в процесі метафоризації її складників. Зберігають свою прагматичну зумовленість насамперед зообрази, які й утворюють зіставно-протиставні структури, матеріалізовані формою орудного порівняльного: – *Не скачи, пане, цапом, бо, гляди, слимаком поповзеш* (М.Стельмах); *...думаю: чого у війну, та й без неї, одні люди стають у нас орлами, а другі – прожерливою мишвою біля нашого зерна* (М.Стельмах).

Експресивному структуруванню художніх контекстів сприяє оксиморон (оксюморон). Усвідомлена мовцями семантична непослудваність, несподіване зіткнення логічно несумісних явищ зумовлює виражально-зображальний ефект та контекстуальну експресивізацію узуально нейтральних лексем. Оксиморон ґрунтується передусім на протиріччі якості, його існування часто пов'язують із порушенням правил лексичної сполучуваності. Різні компоненти лексичних значень обумовлюють парадигматичні та синтагматичні зв'язки слів [10: 278], а оксиморон сприймається як фігура, в основі якої – зіткнення слів (семантичних узуальних чи оказіональних планів), що репрезентують несумісні (протилежні) якості, властивості, риси того самого денотата. Оксиморон реалізує свою сутність – протиріччя якості – зрідка в складних словах (як синтетична конструкція – *щастя-горе*) та значно частіше в межах словосполучень. До традиційних належать оксиморони, виражені атрибутивними сполученнями семантично контрастних лексем (*гіркі солодоці, жива смерть, голосна тиша, радісна журба, сумна радість, «беззаконні закони», «вільна неволенька* та ін.), а до нетрадиційних – словосполуки, що є наслідком нетипового (несподіваного) атрибутивного зв'язку, а також координативного, актантного та сирконстантного, який повідомляє про час, місце, спосіб (образ) дії тощо [4: 22] і виявляється

в межах висловлення: *А за їхніми спинами німотно регочуть їхні бульдозери...* (О.Гончар), *...ревом німим задихнувся Дніпро...* (В.Стус), *сухі ридання, суха злива ридань, безголосе ридання* (В.Стус).

І перші, що мають чітке семантичне протиставлення (1), і другі, яким властиве тільки розмите протиріччя на рівні периферійних, асоціативних сем (2), сприймаються як засоби підсилення виражально-зображальних можливостей художніх контекстів, як чинники, що сприяють експресивізації нейтральних лексичних одиниць: ...се *правдива брехня* (В.Винниченко); 2. ...*немає кращого гримера, ніж добросовісна брехня* (Л.Костенко). Щодо складників оксиморона слід констатувати: поєднання різнопланових денотативних компонентів зумовлює трансформацію системних (дотекстових) нейтральних значень і розвиток (на основі семантичної несумісності) нових експресивно-образних смислів. Отже, оксиморон – фігура, яка забезпечує експресивізацію слів, належних до різних семантичних полюсів аксіологічної шкали: *І я не виніс щастя-муки...* (О.Олесь). Складники оксиморона контрастують на рівні диференційних сем, активізованих субстантивами: сема 'радість' лексеми *щастя* і сема 'сум' компонента *мука*.

Оксиморонні утворення, репрезентовані складними словами, є порівняно нечисленими в мовотворчості українських письменників, тому вони сприймаються як вияви додаткової, нетипової експресивізації лексичних одиниць, зумовленої порушенням правил сполучуваності, наприклад: ...*на його старечо-дитяче личко накладалася тонка усмішечка* (В.Шевчук). Складний прикметник належить до синтетичних оксиморонних структур, оскільки поєднує суму вікових ознак, репрезентованих контрастними основами. Порівняймо: ...*двоє людей – здитинілий старий і хвора дівчина – вирішують щось за увесь світ* (Ю.Мушкетик). Контрастні епітети «притягують» до себе передусім ті іменники, що вживаються на позначення процесів, пов'язаних із різними звуковими (голосовими) виявами або їх відсутністю: ...*од їхнього мовчазного співу дзвеніло у вухах* (В.Симоненко); *Над селом стигла дзвінка тиша...* (Ю.Мушкетик).

Типовими у творчості українських письменників є протиставлення основних концептуальних понять: 1) «сміх» – «плач» (*Як плаче сміх, як плач сміється* (М.Вороний); *Десь регоче ридма на весіллі П'яна перелесниця вдова...* (І.Драч) (порівн. з узуальною фразеологічною одиницею *ридма ридати*, яка трансформована автором в оксиморон)); 2) «світло» – «темрява» (*Барвіста темрява!* (Д.Павличко)); 3) «живий» – «мертвий» (*Я б летів назустріч сонцю І кричав би попід небом Всім живим мерцям про його* (О.Олесь)); 4) «добро» – «зло» (*Знай сити міру зла й добра веселий голод...* (І.Драч)); 5) «щастя» – «горе» (*Мені важке твоє щастя* (Г.Квітка-Основ'яненко)); 6) «своє» – «чуже» (*Ну що мені магнолії, агави? Я поцілую мальву у щоку* (Л.Костенко)). Останній приклад ілюструє контекстуальне протиставлення фольклоризму *мальва*, який традиційно в художньо-літературній практиці використовується як національно маркований концепт для символічного позначення батьківської землі, українського обійстя та носить виразно патріотичне спрямування, і флористичних екзотизмів, що слугують джерелом породження протилежних мотивів.

Експресивні потенції оксиморона формують семантичні чинники (протиріччя сутності, внутрішнього змісту денотата) та спосіб поєднання контрастних складників, що впливає на специфічність структури, її індивідуалізацію й експресивізацію: ...*серед отих, що люблять займатися всякими прожектами, іноді зустрічаються дуже втішні типи...* (О.Гончар), *Ошкірився, аж засичав на старого: Бачу тепер, що рано вас реабілітували! Рано! Ото маєте арифметику, то й занишкніть, якщо не хочете вдруге в тундрі загоряти!* (О.Гончар). Актуальні семи «суворий клімат», «вічна мерзлота» компонента оксиморона *в тундрі* антонімічні до «сонячні промені», «засмага». Про активізацію та трансформацію саме цих актуальних денотативних сем в емотивно-оцінні сигналізує афективний стан адресанта, відтворений за допомогою узуальних експресивів (семантичних *ошкірився* (//П), *засичав* (2П) та лексичного *занишкніть*), що передбачають не лише вияви відкритої агресивності, неприхованого роздратування, злості, а й можливість модифікації в іронічно-зневажливу, уїдливу тональність. Лексико-семантичний варіант (*загоряти*2П – марнувати, гаяти час) також може актуалізовуватися експресивними контекстами, але, очевидно, з децю

«м'якшою», менш різкою та агресивною чи навіть і фамільярно-жартівливою тональністю, як ось, наприклад: – *Ну коли вже твоє серце сигналить, – махнув рукою Козаков, – то... загоряй, братва!* (О.Гончар).

Індивідуально-авторські оксиморонні утворення може доповнювати порівняльний зворот: *В сльозах, як в жемчугах, мій сміх...* (О.Олесь). Максимальна реалізація експресивних смислів виявляється й тоді, коли навколо одного субстантива концентрується кілька прикметників: а) з однополюсними аксіологічними значеннєвими планами (*Мої кохані, милі вороги!* (Л.Костенко)) та б) із різнополюсними (*А геніальні поети – такі бездарні!* (Л.Костенко)).

Оксиморон належить до виразних індивідуально-авторських експресивних засобів. Оксиморонні сполуки слугують важливим зіставно-протиставним засобом, спонукають читачів до почуттєвого сприймання та образного осмислення дійсності, усвідомлення прийомів, до яких звертається митець [5: 374-375]. Наявність у складі оксиморонних стилістичних фігур експресивно афіксованих лексем маніфестує сформовані ними емотивні смисли, що належать до індивідуальних засобів вираження, експресивізації художніх текстів. Специфіка використання оксиморонів виявляється не тільки в активності їхнього вживання, а й у концептуальній, тематичній зумовленості та можливості поєднання в структурі ампліфікаційних планів [3: 28].

Силу експресивного потенціалу підвищують і структури, сформовані шляхом навмисного зближення в одному контексті «паронімів і взагалі співзвучних слів або їхніх форм» [9: 425]. Таке поєднання близьких за звучанням, проте різних за значенням слів у науковій літературі кваліфікується як фігура мови – паронимазія. Вона являє собою бінарну стилістичну фігуру, компоненти якої розміщені поряд або на віддалі. Експресивні можливості паронимазії наближують її до оксиморона, оскільки її компоненти, узяті окремо, безпосереднього стосунку до емотивно-оцінних смислів можуть і не мати. Проте спостереження виявляють, що паронимастичні сполуки (як і оксиморонні поєднання) – не випадковий збіг лексем, а результат творчих задумів автора, спрямованих на посилення виражально-зображальних можливостей контекстів, наприклад: *Добрі тобі смішки з чужої лемішки...* (М.Стельмах); *Не тараня, виходить, а таран?* (О.Гончар); *Божевілля моє, божемилля, богомілля моїм сльозам!* (Л.Костенко). Як засіб експресивізації, стилістичного вираження художніх контекстів, паронимазія близька до каламбурних утворень, інших різновидів гри слів, проте вона заслуговує, як зазначав Ж. Вандрієс, на спеціальний розгляд, «як і всяке мистецтво» [2: 170].

Отже, лексико-семантичний контраст, репрезентований двома стилістично-функціональними феноменами – антитезою і оксимороном – належить до містких та економних засобів експресивізації художніх текстів. Водночас вони сприймаються мовцями як вагомий чинник, специфічний засіб організації художніх просторів. Експресивізація художніх дискурсів зазвичай об'єктивується на ґрунті емотивно-оцінних значеннєвих планів й експлікується через семантичну, стильову, стилістичну, системну та хронологічну контрастність, несподівані асоціації, обігрування окремих словоформ, що і є віддзеркаленням динамічних процесів у художньому тексті, виявом індивідуальної експресивної мікросистеми, належної до складу виражально-зображальних лексико-семантичних засобів національної мови.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика : семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти : монографія / Н. І. Бойко : [відп. ред. А.П. Гриценко]. – Ніжин : Видавництво «Аспект – Поліграф», 2005. – 552 с.
2. Вандрієс Ж. Язык : Лингвистическое введение в историю / Ж. Вандриес; пер. с франц., примеч. П. С. Кузнецова; под ред. и с предисл. Р. О. Шор. – М. : Соцэкгиз, 1937. – 410 с.
3. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Высш. школа, 1991. – 448 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
5. Мацько Л.І. Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; за ред. Л.І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
6. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченківського вірша / А. К. Мойсієнко. – К. : Вид-во «Правда Ярославічів», 1997. – 199 с.
7. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля – К., 2010. – 844 с.
8. Тараненко О. О. Полісемічний паралелізм і явище семантичної аналогії / О. О. Тараненко. – К. : Наук. думка, 1980. – 115 с.

9. Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О. О. та ін. – К. : «Укр. енцикл.», 2000. – 752с.
10. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики / Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1973. – 279 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Надія Бойко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Наукові інтереси: лексична семантика, виразально-зображальні засоби українського художнього мовлення, проблеми експресивної номінації, вербалізація категорії експресивності, вербалізація світу емоцій, експресивізація художніх текстових просторів.

EUROPAS LITERATUR SCHÖPFT AUS DER BIBEL

Hilmar Tristan BRUNNER (Erding, Deutschland)

У статті представлені християнські біблійні тексти та латина, грецька, єгипетська й сирійська мови як періоджерела для розвитку як більшості європейських мов, так і літературних жанрів, що зумовило розвиток нових художніх стилів, які істотно відрізнялися від літературних текстів за межами Європи.

Ключові слова: біблійні тексти, літературні жанри та стилі, поезика середньовіччя, біблійна риторика, національні мова.

The article deals with the Christian Biblical texts and the Latin, Greek, Egyptian, Syriac languages as the primary sources for the development of the most European languages as well as literary genres which presupposed the development of new artistic styles in literature different from the ones beyond European region.

Key words: Biblical texts, literary genres and styles, medieval poetics, Biblical rhetoric, national language.

Aus der Überlieferung des Alten und Neuen Testaments entwickelte sich eine Fülle neuer Formen in der Literatur.

Die Kultur Europas schöpft aus einem gemeinsamen Vorrat: der *Bibel*. Sie schöpft aus der hebräischen Bibel, aus dem *Alten Testament* der Christen; und sie schöpft aus den neutestamentlichen Schriften, die sich an die alttestamentlichen Sprachüberlieferungen anschließen. Aus beiden entwickelt sich eine Fülle neuer Formen: *Hymnen, Sequenzen, Lieder, Predigten, geistliche Dramen, Epen, Erzählungen, Kalendergeschichten* und vieles andere mehr.

Die Ströme dieser Überlieferung des biblischen Wortes teilen sich in zwei Richtungen: der erste, älteste führt von den orientalischen Ursprungskirchen des Christentums zur südost- und osteuropäischen Orthodoxie, der zweite, jüngere nimmt seinen Ausgang von Rom und entfaltet sich im Westen, Südwesten und Norden Europas, bei den romanischen, germanischen und westslawischen Völkern. Beide Überlieferungen weisen gemeinsame Züge auf – neben dem Grundvorrat der biblischen Texte vor allem die großen Liturgiesprachen: im Osten das Griechische, das Syrische und Ägyptische; später das Altbulgarische (Kirchenslawische); im Westen das *Lateinische*.

Gemeinsam ist auch die Wirkung der östlichen und westlichen Liturgiesprachen auf die Volkssprachen, wenn auch die Akzente im Osten und im Westen unterschiedlich sind: Während im Osten die Liturgie von Anfang an ein breiteres Spektrum kultureller und ethnischer Verschiedenheiten in sich aufnimmt, ist im Westen das Lateinische über Jahrhunderte hin ein Fundament der Liturgie und der Literatur. Erst relativ spät setzen hier die nationalsprachlichen Differenzierungen ein.

Ernst Robert CURTIUS hat in seinem Buch „*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*“ (1948) diese Zusammenhänge für den Westen, Süden und Norden Europas herausgearbeitet; er hat gezeigt, dass die nationalsprachlichen Literaturen (West)Europas auf den Fundamenten und Gewölben der lateinischen Literatur stehen [1].

Mit „*Biblischen Citaten*“ hat Georg BÜCHMANN im Jahr 1864 seine berühmte Sammlung „*Geflügelte Worte*“ eröffnet: Der Mensch wird nackt geboren wie ADAM, er ist keusch wie JOSEPH, weise wie SALOMO, stark wie SIMSON und so weiter [2].

Die Deutschen haben an der *Bibel* Deutsch gelernt. Die Sprache unserer Vorfahren war zu der Zeit, als sie Christen wurden noch so ungelentk, so „unbetwungen“ („*Straßburger Pilatus*“), daß sie zur Erklärung und Verdeutlichung biblischer Sachverhalte immer wieder auf das Lateinische zurückgreifen mussten. So wechseln in der frühen Geschichte unserer Dichtung althochdeutsche mit lateinischen Perioden miteinander ab. Der Germanist Andreas HEUSLER hat diesen immer

wiederholten Anlauf auf die Kurzformel gebracht: *deutsch gleich germanisch plus christlich*. Es dauert lange, bis sich literarische Formen bilden, die mit den lateinischen wetteifern können. Als Brücke der Aneignung dienen die großen biblisch-liturgischen Überlieferungen: *Psalmen, Hymnen, Evangeliendichtungen*.

Auf der *Vulgata* beruhen die mittelalterlichen deutschen Übersetzungen, 817 deutsche Handschriften. Mittelalterliche dichterische Wiedergaben von Teilen des Neue Testaments (NT) sind die Bearbeitungen des Lebens JESU nach den vier Evangelien in Form einer *Evangeliensharmonie* des syrischen christlichen Priesters TATIAN, der im 2. Jahrhundert in Rom das „*Diatesseron*“ (griech. *Diatessaron* = „Querschnitt durch vier“) schrieb. Es sind dies der altsächsische (as.) *Heliand*, der althochdeutsche (ahd.) *Tatian* und die ebenfalls althochdeutsche (ahd.) *Evangeliensharmonie* des OTFRID VON WEISSENBURG (um 800-um 870). Sie sind im 9. Jahrhundert entstanden und geben ein bedeutendes Zeugnis der deutschen Schriftsprache; sie gehören zu den Bestrebungen, die christliche Lehre dem Verständnis der Deutschen nahe zu bringen und sind besonders aufschlussreich für die Erarbeitung deutscher kirchlicher Terminologie. Die Werke bilden die Grundlage der Glaubensverkündigung in altsächsischer und althochdeutscher Sprache; sie suchen ihresgleichen in der gesamten christlichen Literatur des Mittelalters. Ohne Zweifel bilden diese Evangelien-Dichtungen eine wesentliche Wurzel der Kultur Europas.

Das allmähliche Entstehen einer literarischen Welt im deutschsprachigen Mittelalter, d. h. in der Zeit zwischen ca. 800 und 1500 erforderte sehr viel mehr als die Genialität eines Dichters. „*Tihten*“ = *dichten*, bedeutete denn auch zunächst nichts anderes als *schreiben* im Unterschied zum „*singen unde sagen*“ einer oralen Verbreitung von Literatur, um es anderen Menschen oder späteren Generationen zugänglich zu machen.

Zwei Entwicklungsschritte waren nötig, die ganz ähnlich „revolutionäre“ Wirkungen zeitigten und von den Zeitgenossen mit vergleichbarer Euphorie und gleichzeitiger Skepsis verfolgt wurden: der Schritt von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit sowie dann später die Erfindung des Buchdrucks. Der Dichter war also ursprünglich nicht einer, der sich etwas ausdachte, sondern einer, der etwas aufschrieb. Elementare Voraussetzung dafür war das Vorhandensein von Schreibutensilien und einem geeigneten Beschreibstoff. Erst diese nämlich erlauben es, Gedanken, Erzählungen, Lieder, historische Begebenheiten und jede Art von Wissen dauerhaft aufzubewahren und anderen Menschen oder späteren Generationen zugänglich zu machen. Nicht der menschliche Geist, sondern vielmehr das Material, auf dem er seine Ideen festhalten kann, garantiert daher – wie PLINIUS sagt – „*die Unsterblichkeit des Menschen*“ [3: 21].

Jeder Schreiber, so steht es in einer lateinischen Sammelhandschrift aus dem 12. Jahrhundert, braucht vier Dinge, um arbeiten zu können: „*die Gans, den Stier, das Schaf und Dornen. Die Gans liefert die Feder, der Stier das Tintenhörnchen, das Schaf das Pergament, die Dornen die Tinte.*“

Bis weit ins Spätmittelalter hinein wurde in Europa fast ausschließlich Pergament als Beschreibstoff verwendet. Spätestens im 4. Jahrhundert hatte es den aus Fasern der Papyrusstaude gewonnenen Papyrus abgelöst, da es weitaus geschmeidiger und auch haltbarer war. Dabei scheint das Pergament zunächst eine Verlegenheitslösung gewesen zu sein. Dies jedenfalls berichtet PLINIUS in seiner Naturkunde. König PTOLEMAIOS, der in Alexandria die größte Bibliothek des Altertums besaß, habe einen Ausfuhrstopp für Papyrus verhängt, um König EUMENES II. (197-158 v. Chr.) daran zu hindern, in Pergamon eine Konkurrenzbibliothek zu errichten. Auf der Suche nach einem alternativen Beschreibstoff sei dieser bei einer speziell behandelten Tierhaut fündig geworden und habe das daraus gewonnene Material „Pergament“ (Schreibstoff aus Pergamon) genannt [3: 13, 21, 69]. Zweifel an der Richtigkeit dieser Darstellung sind aber durchaus angebracht.

OTFRID setzt seiner *Evangeliensharmonie*, die erste deutschsprachige Bearbeitung im neuen Endreim, ein langes lateinisches Rechtfertigungs-schreiben für die Verwendung der Volkssprache voran, reflektiert in luzider Schärfe die Schwierigkeiten, die sich bei der Umsetzung einer gesprochenen Sprache in Schrift ergeben, wenn das Schriftsystem einer anderen Sprache angehört:

„*Wie diese nichtlateinische Sprache ungepflegt, ungeschult und nicht gewöhnt ist, den Regelzaum der Grammatik zu tragen, so ist (auch) die Schreibung bei vielen Wörtern infolge der Häufung der Buchstaben und ihrer unklaren Lautqualität schwierig. Denn manchmal verlangt sie, wie ich vermute, drei u, beim Sprechen sind dann die beiden ersten, wie mir scheint Konsonanten,*

während der dritte ein Vokal bleibt; gelegentlich aber habe ich die Vokale **a**, **e**, **i**, und **u** schreiben müssen (ohne dass damit der eigentliche Laut deutlich bezeichnet wird): dort schien es mir richtig, ein **y** dazuzuschreiben. Aber auch diesem Buchstaben (und seiner Lautqualität) verweigert sich diese Sprache manchmal, bei einem gewissen Laut lässt sie sich überhaupt nur schwer mit einem bestimmten Buchstaben verbinden.

K und **z**, Buchstaben, die die Grammatiker für überflüssig halten, verwendet diese Sprache sehr oft anders als das Lateinische. **Z** gebraucht man manchmal, wie ich vermute, in dieser Sprache wegen des Zischens zwischen den Zähnen, **k** dagegen wegen seines Rachenlautes [...] Hier findet man sehr oft **i**, **o** und die übrigen Vokale mit **i** zusammengeschrieben, manchmal bleiben diese Lautfolgen der Aussprache nach getrennte Vokale, manchmal werden sie verbunden, wobei der erste konsonantische Qualität erhält“ [4: 21].

Erst allmählich bilden sich Grapheme für die genannten im Lateinischen unbekanntem Phoneme. **W** ersetzt ab dem 11./12. Jahrhundert mehr und mehr das **uu** oder auch **vv**; **u** und **v** werden lautdifferenzierend erst im 17. Jahrhundert konsequent auseinander gehalten. Dasselbe gilt für den Halbvokal **j** und den Vokal **i**, für **s** und **z**, **h** und **ch**, **c** und **k**. In dem Maß, in dem Schriftlichkeit an Bedeutung für die Alltagsbewältigung gewinnt, sucht man auch einen möglichst eindeutigen Bezug zwischen Graphem und Phonem herzustellen.

Zahlreiche Gelehrte, die „Schreiberhorde“, wie sie ALKUIN (730-804), der Leiter der Hofschule KARLS DES GROßEN, nannte, entwickelten aus den einzelnen Regionalschriften die sog. Karolingische Minuskelschrift, d.h. eine Schrift, die aus Kleinbuchstaben bestand. Sie zeichnete sich aus durch Gleichmäßigkeit, Eleganz, gute Lesbarkeit, nicht zuletzt dank des sich durchsetzenden Wortzwischenraums, eine Kompaktheit ohne große Ober- und Unterlängen, was Platz und damit Material sparte. Sie konnte zudem dank einer neuen Federhaltung wesentlich schneller geschrieben werden und schuf ein allgemein verbindliches Alphabet. Probleme ergaben sich beim Schreiben in deutscher Sprache. Dem lateinischen Alphabet fehlen Buchstaben, die im Deutschen unumgänglich sind, um Laute graphematisch darzustellen.

„Der ist wahrlich ein Schreiber, dessen Hand dem Mund ebenbürtig ist“, schrieb ein Sumerer vor 4000 Jahren auf eine Tontafel und erfasste damit das Wesen des Schreibens. Die Schrift „entwickelte“ sich nicht Schritt für Schritt aus stummen Bildern, sie war von Beginn an Ausdruck der gesprochenen Sprache – und blieb es. Selbst die frühesten ägyptischen Hieroglyphen aus der Zeit um 3400 v. Chr., die einen Schakel unsterblich machten, riefen im Geist der damaligen Leser das ägyptische Wort für „Schakal“ wach.

Keine einzelne Person „erfand“ das Schreiben. Die Schrift tauchte zuerst im weiten Gebiet von Ägypten bis zum Indus auf. Händler oder Beamte verbesserten ihr Zählstriche oder Beschriftungen, indem sie zur Vermeidung von Irrtümern die Ware bildlich darstellten, die gezählt, gemessen oder gewogen werden sollte. Obwohl alle frühen Schriftzeichen oder Glyphen (Kurzform für Hieroglyphen) wie unvollkommene Bilder aussehen, standen selbst die einfachsten von ihnen für einen sprachlichen Laut oder für ein Wort.

Es gibt drei Klassen von Schriften mit vielen Übergangsformen und Kombinationen (Mischschriften):

- In einer *logografischen Schrift (Wortschrift)* steht ein Schriftzeichen für ein einzelner Morphem (die kleinste bedeutungstragende sprachliche Einheit, wie z. B. die vier Morpheme in dem Wort *be + deut + ung- (s) + voll*) oder für ein ganzes Wort („Schakal“ in der frühen ägyptischen Hieroglyphenschrift).

- In einer *Silbenschrift* gibt jedes Schriftzeichen nur eine Silbe wieder (z. B. *ko-no-so* Für „Knossos“ in den Bronzezeitschriften der Ägäis).

- In einer *Alphabetschrift* stehen „Buchstaben“ genannte Schriftzeichen für einzelne Vokale und Konsonanten (*a, b, c* wie im lateinischen Alphabet).

Im Laufe der Zeit stellten die meisten Schriften immer weniger den Inhalt (die Semantik) als die lautliche Seite (die Phonetik) einer Sprache dar, so dass aus Wortschriften häufig Silbenschriften wurden. Die Alphabetschrift blieb dagegen einzigartig: Sobald sie entwickelt war – die große Leistung der Griechen-, wurde sie nach und nach von Hunderten von Sprachen übernommen. Heute ist das Alphabet die einzige Schriftart, die zur Schreibung zuvor schriftloser Sprachen benutzt wird.

In der menschlichen Sprache kamen und gingen unzählige Schriftsysteme. Sie und viele andere, die wir heute auf der ganzen Welt benutzen, müssen uns in dieser Geschichte der Sprache nicht weiter beschäftigen. (Neugierigen Lesern steht eine Vielzahl von hervorragenden Überblicken zur Verfügung.) Eine genauere Betrachtung verdienen die Schriften der frühesten Kulturen, die ganze Schriftfamilien hervorbrachten, deren Ableger die heute vorherrschenden Schriften sind. Erstaunlicherweise waren es nur drei Haupttraditionen der Schrift, die die Entwicklung der geschriebenen Sprache bestimmten: die Schrift der Ägypter und Sumerer (auch afroasiatische Schrift genannt), die chinesische oder asiatische sowie die mittelamerikanische Schrift.

Die Sprache des Volkes

In einigem Abstand entstehen dann eigene volkssprachliche Formen der *Predigt*, des *Kirchenliedes*, der *geistlichen Spiele*; hinzu kommen Verse und Erzählungen im Geflecht des Kirchenjahres – nicht zu vergessen die realistischen Stiltraditionen, die sich in allen Literaturen mit der Ausbreitung des Christentums entwickeln.

Die dichteste Kontinuität zwischen Überlieferung und neuen Formen (auch zwischen jüdischer und christlicher Überlieferung) herrscht ohne Zweifel in der *Psalmsprache*. Sie ist so etwas wie die *universelle Grammatik* religiös inspirierter jüdischer und christlicher Dichtung. Zugleich haben wir hier eine der ältesten Formen der Verbindung von Sprache und Musik; denn die *Psalmen* waren ja Lied, Dichtung und Gebet in einem und wurden in mündlicher Tradition auch musikalisch überliefert.

Der *Psalter* enthält Stücke aus einer Entstehungszeit von fast einem Jahrtausend. Die Inhalte der *Psalmen* berühren alle Erfahrungen, Gefühle und Stimmungen von Erhebung, Lob, Dank, Begeisterung, Jubel bis zum Ausdruck der Melancholie, der Klage und Anklage, der Zerknirschung und Verzweiflung, ja manchmal des Aufschreis und der Lästerung. Nimmt man hinzu, daß der Wortschatz alle Bereiche des menschlichen Lebens umfasst, dann wird verständlich, weshalb die *Psalmsprache* eine so robuste Bestandskraft, eine so unverwüsthliche Dauer, aber auch eine so ungewöhnliche Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit entwickelt hat. Auch die Eindeutschungen umspannen ein breites stilistisches Spektrum: vom Pathos bis zum bewusst Alltäglichen, vom Hymnischen bis zum Prosaischen; man denke an Martin LUTHER, aber auch an neuere Übersetzungen: Romano GUARDINI (1949), Arnold STADLER (1999).

Aber die *Psalmen* der *hebräischen Bibel* sind nicht nur übersetzt worden – sie gaben auch Anstoß zu Nachdichtungen, Paraphrasen, Parodien. Zu den ältesten christlichen Nachdichtungen gehören Stücke wie das „*Magnificat*“, das „*Benedictus*“, das „*Nunc Dimittis*“ des SIMEON an Mariae Lichtmess.

Ist der *Psalter* im ganzen Mittelalter in seiner lateinischen Form gegenwärtig (in Osteuropa in seiner griechisch-kirchenslawischen), so tritt er in den Kirchen der Reformation (und später auch in der katholischen Form) in die modernen Nationalsprachen über. Martin LUTHER hat allein drei vollständige deutsche Psalter erstellt, der *Psalter* war ihm, gut augustinisch, eine „*kleine Bibel*“. LUTHERS *Psalmlieder* sind zum Modell des reformatorischen deutschen Kirchenliedes geworden – man denke nur an Lieder wie „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“ oder an „*Ein feste Burg*“, das zweite eine christlich-eschatologische Paraphrase auf Psalm 46,2-8.

Berühren wir mit den Psalmen Überlieferungen in gebundener Sprache, so bieten die Texte des neuen Testaments überwiegend schlichte Prosa dar. Auch dieser Sprachimpuls ist Form gebend geworden in der Geschichte unserer Kultur. Als die Evangelien sich in der spätantiken Welt verbreiteten, stießen sie bei den Gebildeten zunächst auf Widerstand. Der Grund: Sie waren einfach kunstlos. Sie handelten von ganz gewöhnlichen Menschen: Fischern, Zimmerleuten, Zöllnern, Dirnen, Wanderpredigern, Frauen.

Das waren alle Menschen, die nach den Gesetzen der antiken Poesie kein Schicksal hatten und daher auch nicht in ernsten Formen (*Tragödie*, *Epos*) behandelt werden konnten – allenfalls die *Komödie* bot sich an. Als Stilgesetz galt nämlich (und das war wirksam bis ins 18. Jahrhundert: hier war Lessing Bahn brechend: 1783 erschien seine „*Miß Sara Sampson*“, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel. Zum ersten Mal sieht auch der deutsche Bürger nicht „*Prinzen*, *Potentaten* und *hohe Standespersonen*“, sondern Menschen seiner seelischen Beschaffenheit, mit seinen Leiden, Konflikten und Schicksalen auf der Bühne. Zum ersten Mal sieht er die Symbolisierung des Menschlichen in einer sein eigenes Innenleben widerspiegelnden Form.): Nur die Großen haben

Schicksale, nur ihr Leben kann Gegenstand ernsthafter Dichtung sein, nicht die kleinen Leute. Doch nun erlebt man in den Evangelien das Erstaunliche, daß diese „Großen“ eher am Rande liegen, und dass sie oder, wo sie in den Mittelpunkt rücken, eine ziemlich schlechte Figur machen. Den Kleinen dagegen „ist es geoffenbart“, sie werden aller Erfahrungen, Erlebnisse und Wunder gewürdigt, aus denen der Stoff von Dichtung gemacht wird. Als eine Umwertung aller ästhetischen Gesetze.

Unter den Argumenten der Vertreter antiker Religionen gegen das Christentum wiederholt sich immer wieder der gleiche Vorwurf: Die Evangelien seien kunstlos, poetisch unerheblich, eine Literatur für Illiterate. Das würde uns heute zwar wenig berühren, wir leben ja in einer Atmosphäre, wo das Kunstvolle, Rhetorische eher Verdacht erregt. Aber in der Antike war es anders: Was nicht künstlich geformt war, das existierte nicht.

Gegen diesen Bannspruch bauen nun die antiken christlichen Theologen eine Gegenstrategie auf. Man pflegt sie abkürzend mit dem Begriff der *Bibelrhetorik* zu kennzeichnen. Der Gedanke ist ebenso einfach wie bestechend: Erstens gibt es in den Evangelien (noch mehr in den Briefen und der Apostelgeschichte) durchaus rhetorisch geglückte Passagen, man muss sie nur entdecken und würdigen. Und wenn solche Passagen zu fehlen scheinen, muss man fragen: Liegt das nun an den christlichen Autoren oder vielleicht an denen, die sie, befangen von antiken Stilregeln, falsch lesen und interpretieren? Würden sie nämlich unbefangen und unvoreingenommen die biblischen Texte ansehen, so würden sie darin etwas entdecken, was man als eine neue, bisher unbekannte Rhetorik, eben als *Bibelrhetorik*, bezeichnen könnte: Schlichtheit, Klarheit, Entschiedenheit – ein raffiniert verborgenes Gegenprogramm zur pompösen Aufdringlichkeit bisheriger Rhetorik. Von daher konnte die christliche Sprech- und Schreibweise als ein neues Programm des Mimesis verstanden werden: Nachahmung der Natur und der Geschichte in ganzer Breite ohne Standesschranken, in enger Beziehung zu allen Menschen, den größten und den einfachsten.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Curtius E. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / Ernst Robert Curtius. - Bern: Francke 1948. 601 S.
2. Büchmann G. Geflügelte Worte: Der Citatenschatz des deutschen Volkes / Georg Büchmann – Berlin: Haude & Spener, 1864 - 220 S.
3. C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII eine Naturkunde in 37 Büchern, 1973, XIII, 21 Teubner, 1865.
4. Otfriids Evangelienbuch, Hrsg. V., P.Piper, Bd.1, Freiburg 1884. oder Otfrid von Weissenburg. Otfriids Hrsg., übers. u. kommentiert von Gisela Vollmann-Profe. Stuttgart.Reclam, 1987. (Universal-Bibliothek ; 8384) (Ahd.) Parz.Otfrid von Weissenburg, Stuttgart. – 1987.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Хілмар Трістан Бруннер – доктор філософії, професор університету прикладних наук м. Ердінг (Німеччина), doctor, professor honoris causa Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
Наукові інтереси: літературні стилі та жанри у діячості, біблійний дискурс, історія мови.

ОСОБИСТЕ РОЗУМІННЯ ЖИТТЯ О. ОЛЕСЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ СУЧАСНИХ ДОСЛІДНИКІВ

Костянтин ГОЛОБОРОДЬКО (Харків, Україна)

У статті розглядається художня реалізація концепту «життя» в поетичних текстах Олександра Олеся. Автор акцентує увагу на його загальнофілософській інтерпретації, художньо-семантичній самотності, дихотомії «життя / кохання (любов)» й «життя / радість», антонимії «життя / смерть», «життя / вічність», шляхах вербалізації концепту в поетичному контексті.

Ключові слова: концепт, концептуально-естетична система, мовна картина світу, художня семантика, індивідуально-авторське осмислення життя.

In the paper the artistic realization of the concept of "life" in poetry by Oleksandr Oles' is considered. The author focuses his attention on the concept's philosophic interpretation, its aesthetic and semantic peculiarities, the dichotomies of "life / love", "life / joy", antonymic notions of "life / death" and "life / eternity", the ways the concept is verbalized in a poetic context.

Key words: concept, conceptual-aesthetic system, language world mapping, poetic semantics, individual author's vision of life.

За художньо-образною концепцією О. Олеся, сенс життя – у самому житті, тому треба дорожити кожною миттю, що ніколи не повториться. Ліричний герой О. Олеся живе в унісон зі світом. І в цій гармонії полягає запорука його щастя, в якому наявні і драматичні, і навіть трагедійні мовомисленнєві репрезентанти. Радість життя, віра в добро і красу є важливими

складниками Олесевої концептуально-естетичної системи. Під цим кутом зору важливим постає те, що Р. П. Радишевський визначає «особливу життєдайність його лірики і сатири» [4: 6], а на думку А. К. Мойсієнка, «своєрідним гальванізатором ... життєстверджуючої струни виступають мажорні, атакуючі ритми Олесевої поезії» [1: 46].

Індивідуальне розуміння життя Олександр Олесь виношує впродовж усього життя і висловлює його в поетичних і драматичних творах, у прозі, публіцистиці, сатири, епістолярних текстах. Нами зібраний широкий та чисельний матеріал з його листів, архівних матеріалів, редакційних варіантів, які перегукуються з Олесевими художніми текстами. Найповніше індивідуально-авторське осмислення життя репрезентовано в поетичних творах. Зібраний нами методом суцільної вибірки мовний матеріал нараховує понад 1000 текстових фрагментів із вербалізацією концепту ЖИТТЯ. Стрижневим словом, що репрезентує цей концепт, є життя. Концепт має сферичну структуру, на периферії якої знаходяться похідні іменники, прикметники, дієслова, словосполучення з відповідними компонентами.

У мовній картині світу О. Олесь вербалізуються такі смислові шари концепту ЖИТТЯ: особисте життя, соціокультурне життя, життя природних реалій. Цей концепт відбиває знакові рефлексії у структурі поетичного мовомислення О. Олесь. Стрижнєве слово «життя» в поетичних контекстах митця пройняте внутрішньою динамічністю, експресивністю, навіть патетичністю і ретранслює пафос життя як горіння, як особистісної і соціокультурної доміанти поета. Воно зазвичай пов'язане з драматичним інтонуванням і трагедійною символікою, асоціативно дотичною до одвічних біблійних мотивів, у яких мовний образ ЖИТТЯ не тільки вияскравлюється лінгвальним вираженням «хреста», а й постає втіленням морально-духовного несення «хреста»: *Я все життя горів на огнищі людському, // Я все життя неначе був розп'ятий // За злочин чийсь на вічному хресті* [2: 283]. Поет не сприймає життя без руху (*Я молодість люблю!.. // Не будь її, давно було б життя без руху* [2: 585]), відчуває життєві реалії, процеси в часі й просторі (*Життя – це все! З життям зникає // І небо, й сонце, і земля, // І час, і простір* [2: 495]). Життя у творах О. Олесь – явище багатомірне й багатозначне.

Водночас загальнофілософська інтерпретація концепту ЖИТТЯ відбувається на тлі посилення ліричних, суто особистісних обертонів поета. Злиття лінгвоментальних площин «філософії життя» та «філософії серця» виступає однією з характеристик національної душі.

У художньо-семантичній площині творів О. Олесь постають не лише події життя, а здебільшого відчуття ліричного героя, настрої, несподівані перепади почуттів і душевних станів, нерідко пов'язаних із актуальними соціумними реаліями та процесами. Чутливість Олесевого ліричного героя до всіх життєвих дисонансів є проявом романтичного світосприйняття, властивого поетові впродовж усього розвитку його мовностилістичної свідомості. Поет розкриває весь простір національного та індивідуального буття із виходом на екзистенціональну універсальність людського життя.

Феномен життя бентежить Олесевого ліричного героя, який прагне осмислювати своє життя, убачаючи його у просторі й часі, у галактичних вимірах – у координатах планет і зірок: *Можливо, я живу уже віки, // Перелітаючи з планети на планету // З планет на сонце, на зірки, // На мить одну спадаючи у лету* [2: 426]. У поезіях О. Олесь відбувалося новоромантичне протиставлення до реального життя і світлих мрій та сподівань. Концепт ЖИТТЯ найповнішою мірою реалізується в художній семантиці рефлексивної лірики О. Олесь: *От і пройшло життя, і ясно все тепер я бачу, // Але мовчу, не вчу, не скаржусь і не плачу* [2: 201].

До структури концепту ЖИТТЯ входять словосполучення «моє життя», «все життя», що виступають засобом інтимізації Олесевого мовомислення. Поет використовує вербальні формули «життя вже буває», «життю і вам я не скорюся», «життя переживати», метафоричні конструкції «всю темну ніч життя мого страшного», «руки життя простягати», «ти знову життя убираєш в квітки», «бурі життєвої», що поєднують особистісний та панорамно-масштабний виміри дійсності.

Життєствердну семантику Олесевої поезії вербалізовано за допомогою міфологічних образів Церери (богині землеробства й родючості) та Еола (володаря вітрів), які виступають утіленням гедоністичного потрактування життя, для чого поет вводить слова «насолода»,

КОХАННЯ, а також словосполучення «сонце п'ють», «життю поклони б'ють»: *П'ють кохання насолоду, // П'ють повітря, сонце п'ють, // хвалять Бога і природу // І життю поклони б'ють* [2: 628].

Особистісний вимір життя репрезентується в словах, що підкреслюють віталістичність мистецької природи за рахунок художньо-семантичної сфери ЖИТТЯ – РАДІСТЬ: *Радість життя в моїм серці співає, // Горе розлуки з ним тужить в мені* [2: 779]; *Хоч в грудях повно почуття // І догорає вогник віри, // А все ж таки люблю життя, // Люблю без пам'яті, без міри* [2: 785]. В Олесевій поезії частотно перетинаються польові структури концептів ЖИТТЯ і КОХАННЯ: *Ти бачиш, я тебе цілую, // Життя і душу віддаю* [2: 306]; *Розбив тобі я все життя, кохання... // І все єдиний я розбив, // Але тебе, не віриш, я любив* [2: 722]. Поєднуючи в безпосередніх зв'язках концепти ЖИТТЯ і ЛЮБОВ, поет емоційно проголошує: *«Нехай живе життя й любов!»* [2: 306]. Близьке художньо-мистецьке осмислення вербалізується і в інших рядках, де посилюється власне образний, метафоричний зміст компоненту: *І ти в житті для мене сонце, // І ти на цілий світ одна* [2: 720]. Художньо-семантичне наповнення ЖИТТЯ – ЛЮБОВ набуває й семантики страждання: *Без тебе жити і страждати // Стократ страшніш, ніж смерть твоя*.

У художній семантиці О. Олеся концепти ЖИТТЯ і КОХАННЯ можуть утворювати синонімічний ряд, виступаючи смисловими дублетами: *Що я тобі скажу востаннє? // Розбив тобі я все життя, кохання* [2: 721].

Могутня життєствердність земних почуттів, людської природи відбивається в художній семантиці вірша «З тобою жити на одній землі...», у якій осмислення людської тимчасовості, відходу в майбутньому у вічність не заступили основної ідеї твору – краси й неповторності буття, життєвого часу.

Навіть коли Олесів ліричний герой переживає сум і біль нерозділеного кохання, наповнюючи художню площину текстів семантикою розчарування, внутрішньосвітової негоди, він демонструє власну духовну впевненість: *Але в житті моїм втрачено не все* [2: 147].

Концепт ЛЮБОВ трапляється в О. Олеся і в загальнодуховному сенсі, безвідносно до інтимного почуття: *А все ж таки люблю життя, // Люблю без пам'яті, без міри* [2: 420]. Жагуче бажання жити, воля до життя наповнює поетову художню семантику бадьорістю. В одному зі своїх віршів він зізнається: *Як люблю, як безмежно люблю жити* [2: 427]. Життєлюбство О. Олеся становить основу поетового мовомислення, що базується на замилюванні природою, її вічним рухом, захопленням її чарами і виражається оцінними словами категорії стану «безмірно», «несказанно», а також акцентованою поетичністю словосполучень «зелена земля», «сині небеса»: *Як жити хочеться! Несказанно, безмірно. // Не надивився я ні на зелену землю, // Ні на далекі сині небеса* [2: 283]. Яскравою є маніфестація Олесєвого наміру оживити весь довколишній світ: *Зроблю усе живим, чудовим, // Таємності, розкошів повним* [2: 87].

Зміни художньо-семантичного наповнення концепту ЖИТТЯ особливо відчутні в поезіях еміграційного періоду. Актуалізуються такі художньо-семантичні сфери, як ЖИТТЯ – НІЧ (*Нехай життя, як ніч*, [2: 308]), ЖИТТЯ – МИНУЛЕ (*О краю мій, коханий краю, // Коли ж це стратив я життя?!* [2: 418]) Життя минає наче сон [2: 418]), ЖИТТЯ – СМЕРТЬ (*Ніколи нам уже не доведеться жити // Життям борців за всенародне щастя* [2: 284]).

Контрастний вимір дійсності в антиномії ЖИТТЯ – СМЕРТЬ міститься в самій природі Олесєвого художньо-образного мислення. Життя сприймається й відбивається у творах О. Олеся в контрастних реаліях із застосуванням вербалізованої антитестичності. Приреченість людини на життя і смерть становить головну нерозв'язну проблему для символістів. «При цьому закономірності історичного й природного життя сприймаються символістами виключно крізь призму їх впливу на внутрішній світ особистості, яка стає визначальним індикатором стану буття» [3: 64]. За розумінням символістів, смерть розмежує два рівні буття – життя земне і вічне, стаючи заключним етапом першої та перехідною ланкою до другої, унаслідок чого вимальовується тріада: початок – кінець – вічність, яка зумовлює нову дихотомію з конотацією «якісної» характеристики життя: земне

– плотське, вічне – духовне» [5: 128]. Концепт СМЕРТЬ в Олесевій художній семантиці наділено антропоцентричними характеристиками: лінгвоментальне почуття персоніфікується, кваліфікується через стан та світовідчуття людини. Сукупність поглядів та уявлень, що об'єднуються концептом СМЕРТЬ, є складником, який формує систему цінностей і моральних категорій, що підводять підсумок життя ліричного героя. У поетичних текстах О. Олесья концепти ЖИТТЯ і СМЕРТЬ нерідко поєднуються в межах однієї строфи або навіть одного рядка: *Нас не змогло злякати життя, – // Мої кипучі почуття // І смерть собою не злякала* [2: 71]; *Смерть з життям схопилась, б'ється, // Летить кров із них обох... // Стогне смерть, життя сміється: // Переможе світлий Бог!* [2: 530]; *Хай нас вбивають, ріжуть, стріляють, // Всіх нас ніколи кати не уб'ють, // Ті ж, що за долю і волю вмирають, // Смертю своєю життя нам дають* [2: 586].

У художній площині поезії О. Олесья простежується чергування життєствердності й танатологічності. Це зумовлено і мінливістю настроїв ліричного героя, і певними подіями поетового життя (смерть батька О. Олесья, а потім його друга К. Хороманського, брата дружини поета, загибель сина – О. Ольжича), і гострим відчуттям швидкоплинності людського буття. Низка поезій побудована на концептах ЖИТТЯ і СМЕРТЬ, що утворюють важливу смислову парадигму, яка з особливою виразністю постає в ліричних творах, адресованих боротьбі за національну незалежність: *На терезах життя і смерті ми... // Ще мент – і хтось з них переможе! // Коли життя – гримить, громи, // За волю кожний з нас поляже*. У поетичному мовомисленні О. Олесья поряд із словами «життя» та «смерть» використовуються поняття, лексика і вислови, що були притаманні маніфестам і суспільно-політичним промовам, виступам, акціям початку ХХ століття, такі як «гнітюче ярмо», «кривавий бій», «щастя і доля», «земля і воля», «воля рабам», «вірність братам»: *Биймо у дзвони, кличмо до зброї, // Скиньмо з народу гнітюче ярмо! // Хай ми поляжем в кривавому бої – // Смертю своєю життя ми дамо: // Щастя і долю, // Землю і волю, // Воля рабам, // Рівність братам* [2: 586].

Концепт СМЕРТЬ репрезентує найстрашніші вияви традиційності, наповнюючись пейоративною семантикою. У циклі «Голод» О. Олесь звертається до зображення народного горя, використовуючи низку неповних, питальних, окличних речень унаслідок чого концепт СМЕРТЬ набуває рис етнонаціональної проекції та постає насиченим надзвичайною експресією: *О, порятуйтесь, бо ми рятувались, // Кору ми їли і глину, // Людської крові із ран напивались, // Мати варила дитину!* [2: 196]. Несподівані індивідуально-авторські паралелі виникають поряд із концептами ЖИТТЯ і СМЕРТЬ: «кат – життя», «мати – смерть»: *Піди туди, де стільки мук і лиха, // Де кат – саме життя, де мати – смерть* [2: 645].

Протиставляючи смерть життю, О. Олесь використовує також слово «вічність». Це насамперед властиве філософським поезіям. У вірші «Квітка осіння давно одцвіла» (1905) в суміжних рядках спостерігається художньо-семантична опозиція ЖИТТЯ і ВІЧНІСТЬ: *В далеч туману життя одійшло, // Вічність байдужа стоїть і чекає* [2: 143]. Індивідуально-авторське мовомислення О. Олесья вичленовує у вигнанні стан НЕ-ЖИТТЯ, який відмежовується і від життя, і від смерті й передається словами «віку доживання», «це не животіння», «життя полусонне»: *Це не життя уже, це віку доживання* [2: 494]; *Це не було вже животіння* [2: 485]; *В житті полусоннім // Несеться і зліва і справа* [2: 845].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мойсієнко А. К. Олександр Олесь : з журбою радість обнялась / А. К. Мойсієнко // Олександр Олесь : з журбою радість обнялась // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Збірник наукових праць. – Суми : Видавництво «Козацький Вал», 1999. – С. 44–53.
2. Олесь О. Твори : В 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радішевський. – К., Дніпро, 1990 – Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Проза. Поза збірки. З неопублікованого. Сатира. – 959 с.
3. Олійник О. І. Концепція людини в українській символістській драмі / О. І. Олійник // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 62–66.
4. Радішевський Р. П. Феномен Олександра Олесья / Р. П. Радішевський // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Збірник наукових праць. – Суми : Видавництво «Козацький вал», 1999. – С. 5–22.
5. Чернейко Л. О. Концепты. Жизнь и смерть как фрагменты русской языковой картины мира / Л. О. Чернейко, Хо Сон Тэ // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 124–130.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Костянтин Голобородько – доктор філологічних наук, професор, декан українського мовно-літературного факультету імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.
Наукові інтереси: мовні картини світу, концепт та його художня реалізація, семантика поетичного тексту.

ПОЕТИКА ТЕКСТОВИХ СТРУКТУР: КВАНТИФІКАЦІЯ І ГРАДУАЛІЗАЦІЯ ТЕМИ ↔ РЕМИ

Анатолій ЗАГНІТКО (Донецьк, Україна)

Схарактеризовано диференційні ознаки атомарності теми в її співвідношенні з молекулярністю реми, виявлено особливості квантифікації теми в монотематичних і політематичних текстах. Визначено закономірності квантифікації та градуалізації реми в її співвідношенні з монотематичністю та політематичністю текстових утворень.

Ключові слова: квантифікація теми, атомарність теми, градуалізація теми, квантифікація реми, монотематичність, політематичність.

The differential features of atomicity of topic in its relation with molecularity of rheme have been determined, especially of quantification topics in monothematic and polythematic texts have been identified. The regularities of quantification and gradualization of rheme in her relationship with monotopic and politopic text formations have been defined.

Key words: quantification of topics, atomicity of topics, gradualization of topics, quantification of rheme, monothematic, polythematic.

Вступні міркування: актуальне членування речення і тексту як комунікативна макрокатегорія. Простеження атомарності теми та молекулярності реми в художньо-поетичному тексті вимагає аналізу значної кількості текстів і застосування сучасних методик актуального членування тексту з виявом особливостей і закономірностей внутрішньотекстового тема-рематичного дослідження. У сучасній лінгвістиці заявлений аспект дослідження ще не достатньо опрацьований, що й засвідчує **актуальність** пропонованого аналізу. Його **метою** постає встановлення диференційних ознак атомарності теми й молекулярності реми у внутрішньотекстовому просторі з виявом сутності та напрямів їхньої квантифікації та градуалізації. Відповідно до поставленої мети розв'язано такі **завдання**: 1) визначено диференційні ознаки монотематичності та політематичності; 2) встановлено основні параметри квантифікації теми й реми; 3) схарактеризовано напрями градуалізації теми та реми. **Новизна** дослідження мотивована тим, що вперше встановлено особливості квантифікації теми й реми в монотематичних і політематичних текстах, **теоретичне ж значення** студіювання окреслене концептуальним визначенням понять **квантифікація теми й квантифікація реми, градування реми**. Дефінування заявлених понять та встановлення їхніх диференційних ознак підтверджено відповідним аналізом текстово-поетичних утворень. Теоретичні напрацювання дослідження **можуть знайти застосування у вишівській практиці** під час лінгвістичного аналізу тексту та в ході опрацювання актуальних питань лінгвістики тексту.

Зміст художнього тексту просякнутий авторським наміром, та й сам текст створюваний за активної участі категорійних форм модальності. Іntenції автора використовують як один з критеріїв змістової характеристики тексту. Тема й рема виступають основними компонентами актуального членування речення й тексту, що здебільшого постає диремним. Тема й рема висловлення доповнюються дифузною зоною, тобто детермінантами, дуплексивами, різного плану відокремленими зворотами як ускладнювачами речення. Актуальне членування речення й актуальне членування тексту за усієї спільності виявлюваних двох компонентів – теми й реми – мають водночас і багато відмінного, тому що тема тексту має ініціальну позицію (заввичай, заголовок), що поступово розгортається, поглиблюється, лінійно упорядковується і змістово деталізується. Система художнього твору, його мовні ресурси та інформаційно-змістове тло, образне насичення завжди підпорядковані його темі, розгортаючи її і поступово насичуючи.

Статус теми в структурі тексту. Тема завжди складається з мікротем як найменших складників, описуваних у мікротекстах. Тема тексту в художньому творі – це коло життєвих проблем, побачених та осмислених автором і покладених в основу художнього твору. Та сама тема може мати різне втілення залежно від інтенцій автора, його творчої індивідуальності. Певна спільність може поставати результатом наявності елементів певної тематичної групи, що об'єднує слова різних частин мови за їхньою супряжністю з однією темою: *Сніг зеленіє в світлі ночі, / сніг блакитніє в світлі дня. / Цей дуб – то дерево пророче, / корява ліра з його пня. // Сніг попеліє в сірій вечір, / щоранку у вогнях цвіте. / Из рани сонця*

кровотечі / б'ють в царство снігу золоте. // Лиш дуб один крізь біле море, / дельфін рослинний, в даль пливе / і лірою сніг-саван поре, / віщуючи життя живе (Б.-І. Антонич «Віщий дуб»), де реалізаторами тематичної групи “найменування часових проміжків і частин доби” виступають *ніч, день, вечір*, постаючи супровідними компонентами основної тематичної групи “найменування дерев, кущів та їхніх частин”: *дуб, пеня, дерево*. Остання охоплює основний компонент теми поетичного твору – *віщий дуб* з посиленням її звучання в основних компонентах тематичної групи та відповідних ядрових образно-метафоричних утвореннях: *дуб пливе, дуб сніг-саван поре*, посилюваному відокремленою прикладкою *дельфін рослинний*, імпліцитним порівнянням *ліри*, що вертикально перегукується з візуально асиметричним образом першої строфи: *корява ліра з його пня*. Якщо в першій строфі зображено *ліру* як музичний інструмент (старовинний струнно-щипковий музичний інструмент) і водночас з внутрішнім наповненням цього образу звучанням *ліри* в сенсі □ мотив, настрої, емоційна напруга, мелодійність’, то в останній строфі *ліра* має тільки друге значення з яскраво-піднесеним забарвленням: *і лірою сніг-саван поре, / віщуючи життя живе*. Образ *снігу* з апозитивом *саван* постає заключним акордом його розширення в метафорах *Сніг зеленіє в світлі ночі; сніг блакитніє в світлі дня; Сніг попеліє в сірий вечір, щоранку у вогнях цвіте* та конденсації в образі-метафорі *біле море*, що глибинно перегукується і водночас контрастує із *саваном*, що покриває усе живе і марністю знесилоє порив духу, чорнотою своєю вбиває порив до світлого, але *віщий дуб віщує життя – життя*, сповнене внутрішнього багатства й енергетики, бо *життя живе*. Та й не дивно, що *біле море* безкрає, безмежне, не може бути охоплене, бо тільки ранок нищить і знищує *саван снігу*, адже *сніг* тільки *щоранку у вогнях цвіте*. / *Із рани сонця кровотечі / б'ють в царство снігу золоте*. Денне царство снігу золоте миттєво зникає, пропадає під безпросвітністю ночі, її темінню: *світло ночі й світло дня* протиставлені глибинно й посилені метафорично – *сніг зеленіє* → *світло ночі* ↔ *сніг блакитніє* → *світло дня*.

В осмисленні теми надзвичайно важливі тематичні асоціації, що можуть складатися зі слів: 1) однієї тематичної групи (*ніч, день, вечір*); 2) слів із різних лексико-семантичних груп, але об'єднаних змістово: *дуб, дерево, пеня, рослинний* і под. Найстійкішими залишаються тематичні групи слів, завдяки чому адресат без помилок зараховує той чи той текст до відповідної теми.

З погляду поетапного сприйняття тексту теми можна розглядати як результат аналізу, з погляду процедури аналізу – тема є вихідним моментом вивчення тексту.

Актуальному членуванню тексту притаманний складний вияв. На думку багатьох дослідників (Т. ван Дейк [1], І. Гальперин [3; 4], З. Тураєва [12; 13] та ін.), текст може мати кілька типів моделей (схем) власної організації. З. Тураєва наголошує: «Уява про глибинну й поверхневу структури пов'язана з так званою *вертикальною* моделлю породження тексту. Вертикальна модель породження тексту передбачає існування певної вихідної абстрактної (семантичної) моделі. Цю модель називають глибинною структурою. Їй притаманна низка перетворень до конкретної реалізації, до втілення в поверхневу структуру. В цьому разі текст розглядається як глобальна структура, що включає глибинну і поверхневу структури» [12: 56]. У поверхневій структурі в лінійно упорядкованому вимірі постають вербалізованими інформативно-змістові величини, а на глибинному – пізнавані концептуально сутнісні компоненти, що уможливають гранично необмежену інтерпретацію тексту.

Т. ван Дейк виділяє *глобальні структури* тексту (макроструктури або суперструктурні схеми). Сюди він зараховує насамперед семантичні макротемати, тобто топіки, теми усього тексту [1: 259-270]. Вони здебільшого являють собою *суб'єкти* або *об'єкти*, що наявні в усіх частинах тексту і становлять один конекторний ряд мікротемати, який не тільки лінійно нарощуваний, але й змістово ускладнюваний за рахунок розвитку й поглиблення окремих компонентів загальної теми або надтеми загалом. Конекторний ряд оформляється засобами когезії, зв'язності. Це можуть бути різного гатунку 1) *повтори* (*сніг зеленіє...; сніг блакитніє...; сніг попеліє* та ін.); 2) *скріпи-синоніми* (*Забрівши у хащі, закутаний у вітер, / накритий небом і обмотаний піснями, / лежу, мов мудрий лис, під папороті квітом, / і стигну, і холону, й твердну в білий камінь* (Б.-І. Антонич «Пісня про незнищенність матерії»)); 3) *антоніми* (*світло ночі, світло дня*), *пароніми* і под.); 4) *морфологічні засоби*

(*Прокотяться*, як лава, тисячні століття, / де ми жили, *ростимуть* без наймення пальми / і вугіль з наших тіл *цвістиме* чорним квіттям, / *задзвонять* в моє серце джагани в копальні (Б.-І. Антонич «Пісня про незнищенність матерії») – форми дієслів-присудків недоконаного виду передають одночасність зображуваних подій (*ростимуть*, *цвістиме*), а форми доконаного виду передають динаміку дій (*прокотяться*, *задзвонять*)), пов'язані з їхньою синтаксичною функцією.

Квантифікація теми в тексті: енергетична спроможність теми. Квантифікація (нім. *Quant* від лат. *quantum* – скільки), або ж квантування, означає поділ на кванти (долі), тобто подання певної величини як послідовної низки її окремих (дискретних) значень відповідно до усталеної закономірності. Квантифікація теми виявляється у двох напрямках: 1) квантифікація теми за енергетичною спроможністю; 2) квантифікація теми за напрямом; 3) квантифікація теми за величиною. Для аналізу особливостей вияву теми в поетичних мікроструктурах і макроструктурах суттєвим постає встановлення її енергетичної спроможності (1), її посилення / спад у лінійно нанизуваних компонентах. Визначення квантифікації теми за енергетичною спроможністю корелює з особливостями теми тексту: мікротема ↔ мікротема, з одного боку, монотематичність / бітематичність / політематичність.

У тексті може бути наявна тільки одна макротема, що здебільшого заявлена в заголовку: „*Заповіт*” Тараса Шевченка, „*Дим*” Лесі Українки, „*Конвалії*” Василя Чумака, „*Колодязь*” Леоніда Талалая. Потім у зачині, розгортанні, кінцівці макротема може *рекурсивно* (тобто з поверненням до початку) повторюватися безмежну кількість разів. У тексті *одна* макротема може квантифікуватися, тобто виділяються її складники з енергетичним посиленням. Так, у поезії «*Тюльпани*» можна легко вирізнити в зачині повтор теми (*тюльпанів*) з її розширенням внаслідок метафоричного образу *червоне золото тюльпанів*; у розгортанні: через складники самої квітки (*тюльпани*) у метафоризованій формі та повторі подано асоціативне сприйняття *тюльпанів (металу в'язень, світу в'язень)*, а в кінцівці повтором (*червоне золото тюльпанів*) сконцентровано передано останній акорд теми, пор.: *Червоне золото тюльпанів / на сірім сонці – таці з лика / і механічний сад мелодій, / де в чорних дисках спить музика. // Металу в'язень – людський голос, / засуджений в кружок порожній, / і світу в'язень – людське серце / цього збагнути неспроможне. // Крізь сірий шовк – безбарв'я сіре / червоне золото тюльпанів. / Цвісти, горіти й проминати, / лишати все, йдучи в незнане!* (Б.-І. Антонич «Тюльпани»). Такий текст постає монотематичним. Тема деталізується й поступово поглиблюється, набуваючи відповідної енергетичної квантифікації, водночас наявне її посилення: *тюльпани* → *червоне золото тюльпанів* (посилення відбувається внаслідок метафоризації; перший енергетичний компонент) → *в чорних дисках* (посилення теми реалізоване внаслідок використання складника квітки як основного та концентрації уваги на окремій деталі; другий енергетичний компонент) → *кружок порожній* (максималізація теми реалізована внаслідок використання метафоризації названого складника квітки як основного в локативі та вияв уваги на окремій деталі; третій енергетичний компонент) → *людське серце* (посилення теми виявлюване внаслідок використання назви частини людського тіла як носія функційних спромог людського тіла загалом; четвертий енергетичний компонент) → *червоне золото тюльпанів* (максималізація теми реалізована через повтор першого компонента, що помножує його енергетичну спроможність; другий енергетичний компонент; п'ятий компонент) → *цвісти* (посилення теми виявлюване через логічний перепад тематичного ряду з номінативного статусу на процесуально-функційний; шостий енергетичний компонент).

Градуалізація теми: складники і шкалювання. Градуалізація (лат. *gradus* – крок, ступінь) теми означає поділ інформативної шкали на окремі компоненти та вимірювання потенційної сили навантаження за цією шкалою. Градуалізація теми співмірна з квантифікацією у площині покрокового розгортання і водночас не співвідноситься з нею, тому що зорієнтована на шкалювання значущості кожного компонента розгортання теми, та зумовлена їхньою семантичною корелятивністю / не корелятивністю [6; 7]. Градуалізація теми «*Тюльпани*» особливо виявна між другим і третім компонентами: якщо між першим і другим компонентами лінійного розгортання теми наявна часткова семантична співвідносність: *тюльпани* → *червоне золото тюльпанів*, то між другим і третім

компонентами така співвідносність відсутня: *червоне золото тюльпанів* → *в чорних дисках*; те саме стосується й четвертого, п'ятого компонентів, а шостий компонент опосередковано корелює з першим повністю, що на шкалі градуалізації сигналізує про максимальний семантичний і функційний вияв цих двох компонентів.

З-поміж текстів досить поширеними є також політематичні. Їх відрізняє уведення *кількох тем-співгіпонімів*, названих одночасно: „*Земля й залізо*” Євгена Маланюка, „*Весна і вітер*” Євгена Маланюка, „*Убогий цвинтар і ворота*” Михайла Драй-Хмари, „*Глибока осінь. Вечір пізній*” Леоніда Талалая, „*Сусіди, і щури, і миші, і газети*” Дмитра Павличка та ін. У політематичних текстах часто можуть з'являтися додатково *треті, четверті* макротемі. Крім того, в цьому разі використовуються мікротемі, підпорядковані макротемі, або такі, що репрезентують її частину, пор.: *У зорянім тісті місили: / Є розум у мене, / У неї – нема, / Та все ж ми від спільної сили. // ... Прекрасні й потворні сліди залиша / Наш розум – діяльний недрема. / Та є це, крім розуму, вічна душа – / Субстанція вища, / Окрема. // Хай ментор знервовано нігті куса, / Шукає статечної пози. / Та в мить, коли нас потрясає краса – / Не розум викрешує сльози. // В часи, коли дух понад зорі злетів, / Людина збагнути повинна, / Що розум з'явився із гами чуттів – / Він тільки чуттєва поверхня світів. / Душа – / Їхня сутність глибинна* (Микола Руденко «Розум і душа»). На розкриття двох тем-співгіпонімів (*розум і душа*) спрямовані відповідно мікротемі *плач дитини, сум дитини, краса сніжинки* (друга тема – *душа*), *колиска гойдала, субстанція вища* (перша тема – *розум*); обидві теми зливаються в цілісність, поєднуючись у висновковій ремінісценції: *розум з'явився із гами чуттів – / Він тільки чуттєва поверхня світів. / Душа – / Їхня сутність глибинна*. Розгортання тем не можна спрощувати, тому що вони перетинаються в динаміці між собою, зливаються, інколи витворюючи змістову цілісність.

У монотематичному тексті, паралельно до конекторного ряду мікротемі (може охоплювати від двох, трьох, чотирьох до безкінечної кількості елементів квантифікації), формується конекторна низка макрореми. Функцію макрореми, що вводить основну ідею повідомлення, найчастіше виражає дієслово-предикат (воно виступає ядровим компонентом). Останнє формує низку повторів різного типу; макрорема включає перифрази, віддієслівні іменники або прикметники, дієприслівники або дієприкметники, пор. у поезії Богдана-Ігоря Антоновича «*Віщий дуб*»: *зеленіє, блакитніє, дерево пророче, корява ліра з його пня, попеліє, цвіте, б'ють, пливе, і лірою сніг-саван поре, віщуючи життя живе* та ін.

Рема в тексті: статус та основні диференційні ознаки. У ремі слід виділяти рематичну домінанту – рема, що характеризує фрагмент тексту як змістову єдність. Наявні кілька типів рематичної домінанти, особливість яких визначується специфікою складного синтаксичного цілого: 1) *предметна* (передбачає вирізнення як реми іменників, що зображають деталі обстановки); 2) *якісна* домінанта, що характеризує персонаж або предмет (прикметники, якісні прислівники, іменники ознакової семантики); 3) *акціональна*, що передає динаміку дії (як тема використовуються дієслова зі значенням дії); 4) *статально-динамічна*, що реалізує поступову зміну стану (лексика зі значенням зміни стану, форми вищого ступеня порівняння); 5) *статальна*, що позначає стан природи, середовища, особи (предикати стану); 6) *репресивна рематична* домінанта, що передає суб'єктивно-оцінне сприйняття дійсності (слова категорії стану, оцінні іменники, прикметники і прислівники, дієслова емоційного відношення).

Макрорема в монотематичному тексті, разом з макротемою, може з'явитися ще в заголовку. Прикладом монотематичного тексту з макротемою і макроремою, винесеними в заголовок, може бути поезія Павла Тичини „*Україно моя*” (1909 р.). Вона відтворює складну гаму переживань митця в той час, коли навіть мріяти про самостійну Українську Державу було заборонено: *Україно моя, моя люба Вкраїно, / чим я втішу тебе, чим тебе заспокою? – / чи про то розкажу, як тебе я люблю, / а чи піснею горе твоє я присплю, / чи сльзьми розіллюсь, мов сирітська дитина, / чим тебе заспокою я – бідна людина, – / скажи, моя люба Вкраїно, Вкраїно моя.*

Увесь текст вірша складає складне синтаксичне ціле, має заголовок, що тотожний фрагменту першого рядка. Смысловий концепт усього тексту ґрунтується на двох конекторних рядах: макротемі й макрореми, що виконують роль опорних, ключових слів.

Домінантні слова, антецеденти, тобто – вперше названі слова, постають заголовком. Ключове слово „Україна” (варіант „Вкраїна”) називає рідну для поета землю, батьківщину і Батьківщину. У структурному плані – „Україна” є *об’єктом* тексту, визначаючи учасника *подій (ситуації)* і художній простір тексту. Конекторний ряд макротем охоплює: *Україно – Вкраїно – тебе – тебе – тебе – тебе – Вкраїно – Вкраїно*. Усі ці слова можна позначити знаком T_1 .

Цей ланцюжок конекторів репрезентує низку повторів: *Україно – Вкраїно* – точний повтор і знову „*Вкраїно – Вкраїно*” – точний повтор; „*Україно – тебе*” і „*тебе – горе твоє*” – анафоричний займенниковий повтор. Усі повтори спрямовані на квантифікацію теми і в останньому випадку наявна квантифікація теми.

У наведеному конекторному ряду мікротемі автор, називаючи об’єкт, варіює його назву, обираючи то власне ім’я, то замінюючи займенником. Уся ця динаміка вибудована в інтересах читача. У тексті наявна також *мікротема – учасник комунікативного акту* – перша особа мовця, спостерігача, позначеного займенником „я”. Йому також належить сама оцінка тексту й оптимістичний підсумок, що завершує поезію: T_2 – суб’єкт тексту.

Конекторний ряд макрореми аналізованого тексту відбиває основні *факти, події*, що відбуваються в момент розповіді про них. Цей конекторний ряд можна позначити знаком: P_1, P_2 . Ланцюжок конекторного ряду макрореми являє собою таку площину вияву P_1 : „*втішу – заспокою – розкажу – люблю – присплю – розіллюсь – заспокою*”. Автор для створення зв’язності подій, поєднання їх у єдине змістове ціле, застосовує повтор дієслівного предиката „*заспокою*” з інтервалом у чотири предикати. Цій меті підпорядкована метафора „*слізьми розіллюсь*”, що парадигматично пов’язана з синтагматично контактним порівняльним зворотом „*мов сирітська дитина*” й опосередкованою відокремленою прикладкою „*бідна людина*”.

Рема P_2 уміщує прямо риторичне питання „*скажи*”, що разом зі звертанням-темою „*моя люба Вкраїно, Вкраїно моя*” створює обертони співпереживання і виявляє відповідні ступені квантифікації теми. Кінцівка поезії якраз уміщує цей визначальний акорд. І навіть сьогодні „*скажи, моя люба Вкраїно, Вкраїно моя*” не втратило актуальності, функційне навантаження теми є замкнено цілісним. Градуалізованим компонентом, що виявлюваний у функційно кінцевій позиції, наголошено й схарактеризовано викінчену поверхневу монотематичність твору і глибинну бітематичність.

Квантифікація мікротемі. У наведеному тексті макротема є основною. Можливе також збереження однієї мікротемі та поділ її автором на складники. Водночас такий текст є не меншою мірою монотематичним. Макротема в цьому разі найчастіше позначена заголовком. Л. Виготський у [2: 204] основним призначенням заголовка вважає „компресованість, нерозкритість змісту тексту”. Прикладом може слугувати поезія Євгена Маланюка „*Осінній стікс*”. *Макротема* визначена *заголовком*. Текст репрезентований у такому вигляді: *Знов в сурми вітру осінь кличе / Справлять останній похорон, / І в ніч, ховаючи обличчя, / Керує човен свій Харон. / Вже жовтень виліяв до кості, – / Рида простором листопад, / Стриба і в зливах потопа / Під дикий регіт високості. / Заплющивши повіки хмар, / Забуло небо землю знову, / В яку весну незнано-нову / Везе Харон чергу примар?*

У процесі опису *події-стану – осіннього стікса* – континуум, лінійна перспектива зберігається. Водночас відбувається своєрідна модифікація макротемі, тобто автор показує динаміку *поклику вітром осені в сурми* з чітко визначеним наслідком-метою „*Справлять останній похорон*” і в цій динаміці *жовтень виліяв до кості – рида простором листопад – забуло небо землю*. З’являються мікротеми, кожній з яких притаманна власна рема: *жовтень – виліяв, рида – листопад, забуло – небо* тощо. Отже, макрорема в такому випадку також членується і внутрішньо квантифікується.

Асоціативні мікротеми й макрореми. Монотематичний твір із заголовком-монотемою може полікратно *повторювати* її в тексті, надаючи макротемі різних синтаксичних функцій. *Макротема* зазвичай виступає *підметом, звертанням, називним теми*, часто може *заступатися займенником* і под. Такого зразка конекторний ряд макротемі спостерігається в поезії Івана Світличного „*Глина*”: *В руках творця всі люди – глина, / А він із глини, мов гончар, / Шедеври ліпить. Бог і цар. / Залізна воля! Міць левина! / І глини й суглинка владар! /*

Ти ж – глина, маса сіра й плинна, / Йому віддайся до краплини, / До решти, хай він Божий дар. // Шедевр із тебе, з глини, зліпить. / Коли ж тебе шедевр засліпить, / Блискуче сяєво вінця / Чи грім овацій, в ту ж хвилину / Тобі згадають міф про глину / В руках Всевишнього Творця.

Поява в поетичному мовленні несподіваних макрорем пов'язана з особливостями бачення автором співвідношення глини і Всевишнього Творця, що замкнено на загальновідомі християнські істини. Останнє оформлено складною системою образів, порівнянь, зіставлень, уособлень. Тому автор „розповідає” про глину в руках Творця від її самого початку – аморфної маси та найвищої досконалості „Шедевр із тебе, із глини, зліпить”. Макротема пронизує увесь текст і зводить усі складні образи в певну цілісну єдність „міф про глину В руках Всевишнього Творця”.

Особливістю монотематичного твору виступає єдність макротемати з можливими повторами різного типу, з квантифікацією макротемати (і макрореми), з появою асоціативних тем (і рем).

Тема й рема як заголовок тексту: спільне і відмінне. Заголовок у тексті може репрезентувати як тему, так і рему („Україно моя”), часто позначає тільки рему, пор.: „Геть сумніви!..” (Василь Чумак), „Зоставайся” (Павло Тичина), пор.: I / Плазують чорнії сумніви, / Розбийся ж, хмаро навісна! / Нехай цвіте весна, / нехай гуркочуть зливи, / нехай напружені тятиви / влучають в морок стріли-гніви! // Сумніви геть – сумніви ночі! / Блукайте в нетрах лісових, / ви сотворені для них – / вони до вас охочі. / А тут вогні жбурляють очі, / І грім розбуркано гуркоче. // II // Більше надії, брати! / Місця сумніву нема – / сміло і прямо іти, / ширше ступать до мети / з міццю, що скелі лама. // Щиро гартуйте мечі, / друзі-коханці звитяг! / Геть же з дороги, сичі: / дзвінко кайдани рвучи, / ми підняли уже стяг! (Василь Чумак. Геть сумніви!..).

Рема (як у цьому заголовку) маркує нову інформацію тексту: заклик автора, звернений до читача: „дзвінко кайдани рвучи, ми підняли уже стяг”. Структурно такий заклик використаний автором як рефрен, що завершує поезію і перекликається з першим рядком другої частини „Більше надії, брати!”. Він характеризує настрої митця, його уміння відтворити рвійні настрої молодого покоління – „друзів-коханців звитяг”, він закликає не сумувати, не піддаватися зневірі, бо „Місця сумніву нема”, настирливо апелює до читача у двох іпостасях, закликаючи першого: „Щиро гартуйте мечі...” та застерігаючи другого: „Геть же з дороги, сичі...”. Автор постає у двох суб'єктах: суб'єкт перший та суб'єкт другий, де обидва суб'єкти виступають рівнорядними, тому T_2 наче розчленовується на два рівноправних компоненти: T_{2+} і T_2 . Зовнішнє звертання *Більше надії, брати!* корелює зі звертанням *друзі-коханці звитяг!*, що сукупно становлять внутрішню єдність, чітко відбиту в амальгамному тематичному *ми підняли уже стяг!* У цьому разі *ми* становить “я + брати” та “я + друзі-коханці”, що сукупно трансформуються в суб'єктно-суб'єктну цілісність-множинність. Формально-синтаксичне об'єктно-позиційне *брати* та *друзі-коханці* асиметричне внутрішньоглибинному суб'єктно-суб'єктному, що цілісно нерозкладне на окремі компоненти, оскільки власне-суб'єкт разом із *брати* та *друзі-коханці* є тим концептуально імпліцитним, що спрямоване на реалізацію закличного „Геть сумніви!..”.

Отже, імпліцитна макротема „боротьба” і макрорема всього тексту єдині від заголовка до окремих частин розгортання, до кінцівки – загальнорезультативного, філософського висновку: „ми підняли уже стяг!”.

Заголовок тексту (за умови його наявності; так, у Василя Стуса домінують поезії без заголовка, але перший рядок завдяки його ініціальності концентрує на собі увесь спектр розгортання – у цьому разі заголовок умонтований у внутрішню структуру тексту, його ж відсутність у передтекстовій позиції посилює його значущість; у таких випадках атомарність теми є умовною, оскільки вона внутрішньо членована) часто зосереджує увагу співрозмовника, читача на структурних частинах суперсхеми тексту, що належать до сигналів обставин зображуваної події, ситуації. Наприклад, може позначатися цикловий час. Останній стає макротемою тексту: „Вересень” (Євген Маланюк), „Березіль” (Євген Маланюк), „Травень” (Василь Чумак), „Святий вечір” (Василь Стефаник) та ін. Макротема, названа в заголовку, вказує на місце перебігу події: „Санаторійна зона” Миколи Хвильового,

„На другому березі” Богдана-Ігоря Антонича, „Таврія” Олеся Гочара, „Волинь” Уласа Самчука, „На шляху” Богдана-Ігоря Антонича, „Під брамою собору” Григорія Косинки, „У корчмі” Василя Стефаника, „В хаті Штурми” Григорія Косинки, „В літаку” Леоніда Талалая та ін.

За допомогою заголовка автор досить часто підкреслює емоційно-оцінний характер макротемати або макрореми, пор.: „Відчай” Івана Світличного, „Злочин” Миколи Хвильового, „Амбіції” Василя Стефаника, „Утома”, „Сум” Тодося Осьмачки, „Ожидання” Богдана-Ігоря Антонича, „Сподівання”, „Страждання” Ігоря Калинця тощо.

Макротема або макрорема інколи позначають початок або кінець події: „Новина” Василя Стефаника, „Після зливи” (Анатолій Яна), „Знайомлення” (Ігор Калинець) і под.; може бути зазначений результат, підсумок події: „Реакція” Тодося Осьмачки, „Назавжди” Богдана-Ігоря Антонича, „Прощання” Ігоря Калинця та ін.

За функційною специфікою і статусом в актуальному членуванні тексту статус мікротемати і макрореми різний. Вони пов’язані з усіма глобальними текстовими категоріями. Найпоказовішою в цьому вимірі постає актуалізація однієї з категорій (або всієї події загалом) у заголовку, де розпочинається конекторний ряд макротемати або макрореми, де названий антецедент.

Політематичні тексти: особливості квантифікації теми. У тексті твору, у заголовку (або в зачині) інколи вводяться не одна, а дві теми одночасно. Такий текст називається політематичним, пор.: „Гомер і Шекспір” Пантелеймона Куліша, „Петро да Катерина” Пантелеймона Куліша, „Баба Параска та баба Палажка” Івана Нечуя-Левицького тощо.

Використання не однієї, а двох або більше тем тексту зумовлює певне порушення лінійності, послідовності викладу (континууму). Поява двох тем одночасно прогнозує їхнє чергування, чергування їхніх рем, що ускладнює їхню перспекцію, оскільки постає прагнення кожної з тем випередити розвиток подій, максимально просунути вперед, випередити другу тему. Так само є ускладненою ретроспекція, тобто необхідність повернення обох тем до уже повідомленого. Таке введення двох макротем тексту створює перервність, дисконтинуум тексту [4: 44]. Дисконтинуум членує цілісну зв’язану картину світу, що наче складається з двох або більше світів: світу сучасного, минулого і майбутнього (або тільки сучасного й минулого), світу зовнішнього і внутрішнього для кожного з персонажів. Ці світи часто пов’язані зі світом мовця – ліричного героя або самого поета (позначеного знаком *Я*), що здебільшого формує свій, *третій* світ, який може поставати основним для ідеї, макрореми відповідного тексту. У цьому руслі варто зупинитися на поезії Пантелеймона Куліша „Гомер і Шекспір” (у скороченому варіанті):

T₁ T₂
 Гомер і Шекспір
 T₂ T₂
 Тоді Кромвель між ангелами з’явився,
 T₂
 В завзятті рівня козакам-сіпакам;
 T₂
 З Шекспіра глумом він гірким глумився,
 T₁ T₁
 А в нас Гомер з Бояном гайдамакам
 T₁ T₁
 В шинок на запалку люльок...
 T₁ T₁
 Бувало справді се, що і Гомера
 T₁ T₂
 Унівець повертали, і Шекспіра.
 T₂
 Як з пекла вирвавшись, ревла Мегера,
 T₁ T₁-P₁
 Тоді мовчала тихострунна ліра.

Позначимо макротему „Гомер” знаком – Т₁, „Шекспір” – Т₂. Очевидними постають конекторні ряди з чергуванням трьох тем. Водночас показовим є використання поетом різноманіття лексичних, семантичних, граматичних засобів, на включення в три конекторних ряди різних частин мови, на квантифікацію макротем і под.: Т₁ – Гомер – Мегера – Боян – до порога – надписю – по бібліотеках – знає – блищить. Дієслова „знає”, „блищить” – реалізують макрорему; Т₂ – Шекспір – ліра – Кромвель – ангелами – козакам-сіпакам; Т₃ – нас – підобгати – ляжу в підданство – народ вельможний.

Макрореми характеризують негативне ставлення Т₃ „нас = народу вельможного” до „панських” цінностей, бо „кожен з нас Гомера ввічі знає: / Бо надписю блищить він золотою / В розкішних дуків по бібліотеках...”

Макрорема Т₃ репрезентує позицію автора: „О! Лучче б сніг на голову їм випав / Посеред літа спекою палкого, / Аніж з гістьми такими розмовляти / І розум свій обом їм (Гомер і Шекспір – А.З.) показати”. Автор прямо звертається до „народу вельможного”: „Опрігсь Хміль злющий, вмер Кромвель побожний, / Підняв голову народ вельможний” як сутності, яка повинна вирішувати свій поступ, визначати власну оцінку пізнаного.

У такого зразка текстах спостерігається використання в одному тексті кількох макротем і макрорем, що створюють дисконтинуум, тобто поєднання кількох світів в одну цілісну, але складну картину. Важливим постає в цьому разі можливість ремінісценцій, звернення до творчості інших поетів, пресупозицій і фонових знань, що уводять додаткове коло лінгвокраїнознавчої інформації (Мегера // Кромвель; англи // ліра).

Способом створення дисконтинууму тексту виступає введення за допомогою вставлених структур різноманітних додаткових інформаційних блоків у складі емоційної діалогічної єдності – дискурсу, пор.: *А вчора у своїй поемі я спіткав / Англійський текст / „I love you, love” / Й англійку покохав. / О, yes! / (Й англійську вивчив мову.) / А завтра покохаю знов. / (Англійку покохаю знову.)* (Сергій Либонь «Трагедія народу»).

Подібний прийом досить часто використовується в науковому, публіцистичному мовленні. У художній прозі цей прийом є частотно актуалізованим Оксаною Забужко [5], подібне спостерігається і в її науковому мовленні, пор.: *З раннього дитинства я зростала в добрій вірі, що писання віршів – то найважливіше з усіх земних занять. Завдячую цією солодкою злудою наелектризованій атмосфері українських шістдесятих – хоча, ясна річ, коли маєш шість років, а дорослі круг тебе, щойно зійшовшись до гурту, починають екстатично декламувати рядки, котрі „в усіх на слуху”, – часом пошепки, але з тим палкіше сяючими очима, – то це не може не вбитися в тяму на всьєке життя. Одначе мою віру жили й поважніші підстави. По-перше, я народилася (і майже до тридцяти років прожила без права виїзду) в країні, де час, здавалося, зупинився назавжди. (Вельми прикметно, що перша українська драма, проголошена „класикою соціалістичного реалізму” і нагороджена, 1930-го року, Сталінською премією, називалася – „Майстри часу”)* (Оксана Забужко).

Ліричний герой поезії діє в зовнішньому світі. Ця частина тексту являє собою даність, макротему. Його внутрішній світ, думки, що коментують даність, є результатом – наслідком того, що відбувається у світі і водночас із самим героєм, – уміщені в дужки. Тому вставлені структури виконують роль другої теми й додають те важливе, що хоче сказати автор, тобто рему.

З. Турасва, аналізуючи тема-рематичне членування тексту, констатує, що „Текст відбиває зв’язки, наявні поза нашою свідомістю в реальному світі. Якщо в тексті домінує принцип лінійної зв’язності (тобто уява про явища предметного світу як послідовний ланцюг дій і подій), членування тексту можна визнати об’єктивним. Якщо ж письменник, згідно з власним баченням світу, виділяє якісь, на його погляд, особливо важливі факти, сегментацію тексту варто вважати суб’єктивною” [12: 120]. Відштовхуючись від цього, І. Ковтунова наголошує: „Наскільки просто перетворюється текст у лінійний ланцюжок „дане – нове”, „дане – нове” тощо, настільки менш очевидно постає його належність до ліричного жанру, до чистої лірики” [8: 153]. У поетичному мовленні, що завжди виносить актуальне на початок висловлення, досить часто можна спостерігати конекторний ряд: „нове – дане”, „нове – дане”, що сприяє формуванню „схвильованості” ліричного мовлення. Т. Ніколаєва

констатує, що: „Теорія актуального членування, яка складає основу лінгвістики тексту і яка наче випереджає вияв комунікативно-текстових категорій, сама по собі, у своєму прагненні уберегти себе від природного розпаду на нові субкатегорії, виявилась не спроможною забезпечити стійкі й фундовані смислові інтерпретації і вийти за межі позитивного фіксування незаперечного факту” [10: 39]. Тема виступає атомарною за своєю сутністю (у своїй ємності даного (відомого) вона інколи сфокусована на свою внутрішню розчленованість), тому що співвідноситься з текстом як елементарна одиниця інформації, рема ж є молекулярною в силу свого розгортання, членування та постійного градування (у внутрішньотекстовій лінійній послідовності рема постає темою попереднього висловлення, залишаючись водночас носієм актуально значущого).

Висновки і перспективи. Особливо важливим у розгляді тема-рема-тичного членування тексту є аналіз глобальних категорій, що властиві тексту будь-якого функційного стилю і жанру і, природно, художнього мовлення (прозі й поезії). Глобальні категорії входять у схему тексту, тому більш ґрунтовно, формально і змістово, за допомогою конекторних рядів зв'язують увесь текст. Актуальне членування, тема-рема-тичне, лише структурує континуум (або дисконтинуум) тексту. Встановлення співвідношення тема-рема-тичного членування тексту й глобальних текстових категорій та вияв їхніх активних / напівактивних / пасивних площин взаємодії становить перспективу дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста [Текст] / Тен Ван Дейк // Лингвистика текста: Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 259-311.
2. Выготский Л. Психология искусства: монография [Текст] / Лев Выготский / Общ. ред. В. В. Иванова; коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова; вступит. ст. А. Н. Леонтьева. – Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
3. Гальперин И. Р. Ретроспекция и проспекция в тексте [Текст] / Илья Романович Гальперин // НДВШ: Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 40-52.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Изд. 5-ое, стереотип. М.: Комкнига, 2007. – 144 с.
5. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис: монографія [Текст] / Анатолій Панасович Загнітко. – Донецьк: Вид-во Донецьк. ун-ту, 2001. – 662 с.
6. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту: теорія і практикум: наук.-навч. вид. [Текст] / Анатолій Панасович Загнітко. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток», Лтд, 2006. – 289 с.
7. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису: наук.-навч. вид. – Вид. 3-тє, випр. і доп. [Текст] / Анатолій Загнітко. – Донецьк: ДонНУ, 2008. – 294 с.
8. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис: монография [Текст] / Ирина Ильинична Ковтунова. – М.: Наука, 1986. – 216 с.
9. Ковтунова И. И. Современный русский язык: Порядок слов и актуальное членение предложения. – Изд. 2-е, стереотип. : монография [Текст] / Ирина Ильинична Ковтунова. – М.: УРСС, 2002. – 240 с.
10. Николаева Т. М. Актуальное членение – категория грамматики текста [Текст] / Татьяна Михайловна Николаева // Вопросы языкознания. – 1972. – № 2. – С. 27-42.
11. Николаева Т. М. Краткий словарь терминов теории текста [Текст] / Татьяна Михайловна Николаева // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. VIII. – Лингвистика текста. – М.: Изд-во иностранной лит-ры, 1978. – С. 3-27.
12. Тураева З. Я. Лингвистика текста: учебное пособие [Текст] / Зинаида Яковлевна Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 321 с.
13. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности [Текст] / Зинаида Яковлевна Тураева // Вопросы языкознания. – 1994. – № 3. – С. 105-114.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анатолій Загнітко – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач кафедри української мови і прикладної лінгвістики Донецького національного університету

Наукові інтереси: теоретична, функційна, категорійна, комунікативна граматики, лінгвістика тексту, когнітивна лінгвістика, питання категоризації і концептуалізації.

ПОЛЕМІЧНІСТЬ СТИЛЮ ВИСЛОВЛЮВАННЯ У ДРАМАХ БЕРНАРДА ШОУ

Іван ЗИМОМРЯ, Юлія ДЯКІВ (Дрогобич, Україна)

У статті розглядаються проблеми полемічності стилю висловлювання у драмах Бернарда Шоу. Дослідження виконано, зокрема, на матеріалі п'єси «Свята Йоанна» (1923) Б. Шоу.

Ключові слова: творчість Бернарда Шоу, драма, дискурс, дискурсивна дійсність, інтерпретація тексту, діалог.

The issues of Bernard Shaw's polemic style are considered in the article. Particularly, the research is based on Bernard Shaw's "St. Joan" (1923).

Key words: Bernard Shaw's work, drama, discourse, discursive reality, text interpretation, dialogue.

Видатний англійський драматург Бернард Шоу (1856 – 1950) постійно експериментував з театральними формами упродовж усього творчого шляху. З-під його пера побачили світ інвертовані мелодрами, оновлені історичні п'єси-хроніки, подані в реалістичній формі історичної драми міфологізовані тексти. Йому вдалося розмити традиційну дихотомію між письменником і читачем, художньою літературою і критикою. Драматург досягнув цього ефекту, як аргументовано спостеріг австралійський літературознавець Фредерік Сефтон Делмер (1865–1935), вводячи у драму тривалі дискусії [3: 192]. Втім, справжньою ціллю жанрових трансформацій Б. Шоу були не настільки драматичні форми, яким він приділяв значну увагу, скільки їхні політичні та соціокультурні виміри.

Драматичний конфлікт у п'єсах Б. Шоу вибудовується шляхом репрезентації протилежних типів уяви, що характерні для його персонажів. Ідеться, з одного боку, про «реалістичну уяву» («realistic imagination»), а з іншого – про «романтичну уяву» («romantic imagination»). У розумінні Б. Шоу «реалістична уява» або ж реалізм пов'язуються з тяжінням особистості до можливого. Натомість «романтична уява» як джерело ідеалізму постає причиною соціально-культурного застою. Як тип репродуктивного мислення, вона не відображає соціально-культурні й політичні ситуації з критичної позиції. Відтак вона стає механізмом для спотворення або фальсифікації існуючих соціальних умов. У свою чергу, «реалістичній уяві» як продуктивному типу мислення відводиться функція проєкції стриманих утопічних інтенцій. Вона породжує творче бажання змінити існуючий стан речей на якісно іншому рівні. Таким чином, реалістична уява спроможна звільнити «Я-особу» від омани заідеологізованих догм. Однак, важливо не втратити зв'язок з реальністю, не видавати бажане за дійсне. Тому, як наполягає Б. Шоу, «романтична» і «реалістична» уяви – це дві площини паралельних смислів у діалектичному процесі з подібними ризиками [9: 165–166]. Романтична уява узаконює реалії існуючого ладу, що сприяє цілісності суспільства, його культурної самобутності. Реалістична уява делегітимізує, руйнує те, що існує. Це зумовлює стимулювання розвитку. Отже, драматичний конфлікт у п'єсах Б. Шоу опирається на змалювання парадоксів життя. Його критика вікторіанської драми та історії ідеалістичної літератури (приміром, відчуття фотографічного відображення «фактів» або загальноприйнятої моралі) відповідає оцінці ідеалізму як помилкового морального та інтелектуального погляду на філософсько-соціологічні та художні явища. Так, у ранній студії «Вигадка й істина» («Fiction and Truth», 1887) Б. Шоу відзначив розбіжності між уявним світом англійських романів і соціальною дійсністю в Англії. «Багато з наших найгірших звичок, – писав він, – набуті в уявному світі...» [2 : 4].

Істотну роль у виробленні власної художньої манери відіграло тонке розуміння з боку Б. Шоу тих суспільно-історичних обставин, що склалися в тогочасній Англії. Іншими словами, тематичні та формальні інновації його драматургії нерозривні від соціальних традицій, що зумовили становлення Б. Шоу як митця [5: 105]. У його трактуванні мова керує людьми більшою мірою, ніж вони її використовують, оскільки вона формує їхню систему переконань, а ширше – світогляд. Його п'єси, які він називав «драмами неврегульованих ідеалів», покликані деконструювати застосування мови на рівні маніфесту у шаблонних структурах драматичних жанрів. Вони характеризуються відмовою незауважено репрезентувати будь-які культурні ідеали, ставлення чи переконання, власне, як безсумнівну правду чи норму життя. «Як усі люди, – писав Б. Шоу, – я граю багато ролей; і жодна з них більш чи менш правдива, ніж інша... Одним словом, я є не тільки тим, ким можу себе зробити... але й тим, кого ти в мені можеш побачити» [10: 82]. Таким чином, стратегічно полемічний стиль висловлювання драматурга, адресований призвичаєному до логоцентричного письма вікторіансько-едвардському реципієнтові, не давав орієнтирів для відкритого й легкого прочитання. Промовистим у цьому плані є висновок Б. Шоу у передмові до прозової книжки «Пригоди темношкірої дівчинки у пошуках Бога» («The Adventures of the Black Girl in her Search for God», 1932): «І тепер, коли історія написана, я продовжую міркувати над тим, що вона означає, хоча я не можу надто часто повторювати, що я настільки ж схильний до помилки у своїй інтерпретації, як і будь-хто інший» [14: 645].

Митець розглядав театр, як місце, яке закликає реципієнта до активізації думки, до пробудження «інтелектуального сум'яття» [1: 46–47]. При цьому у творах Б. Шоу превалює позірно комічне зображення суперечливих ідей, що досягається завдяки контрастному застосуванню мовних засобів та всебічному віддзеркаленню особистісних рис протагоніста як індивіда. Це надавало його творчості спрямованості на цілісне зображення широкого спектру злободенних проблем.

Твором, де інтерпретація дискурсивної дійсності не притлумлює увагу читача та глядача, є історична п'єса «Свята Йоанна» («St. Joan», 1923). Навпаки, цей чинник становить органічну єдність з усіма складовими драми. Про це переконує і сам автор у змістовній передмові: критики «кажуть, що коли забрати епілог і всілякі згадки про такі несценічні й нудні матерії, як Церква, феодалська система, інквізиція, еретичні вчення й тому подібне, що все одно приречене на безжальне знищення від руки будь-якого режисера, то п'єса стане значно коротшою. Гадаю, що вони помиляються. Досвідчені майстри викреслювання, випотрошивши п'єсу й заощадивши у такий спосіб півтора години, відразу ж додадуть дві зайві години, зводячи складні декорації, наливаючи справжню воду в річку Луару, будуючи через неї справжній міст...» [11: 314]. Особливо затяжні репліки, про які згадає Б. Шоу, мають місце у сценах бесіди єпископа Кошона з графом Уоріком та капеланом, а також у частинах процесу Йоанни. Тут драматург оприявнив своє бачення постаті Жанни д'Арк, її історично-ідеологічну роль, а ширше – розкрив механізми влади у світському та духовному середовищі. Усе це подається з тонкою іронією. Ось – ілюстрація.

Текст мовою оригіналу:

«The Chaplain. I know what you are going to say, my lord: that was a clear case of witchcraft and sorcery. But we are still being defeated. Jargeau, Meung, Beaugency, just like Orleans. And now we have been butchered at Patay, and Sir John Talbot taken prisoner. [He throws down his pen, almost in tears]. I feel it, my lord: I feel it very deeply. I cannot bear to see my countrymen defeated by a parcel of foreigners.

The Nobleman. Oh! you are an Englishman, are you?

The Chaplain. Certainly not, my lord: I am a gentleman. Still, like your lordship, I was born in England; and it makes a difference.

The Nobleman. You are attached to the soil, eh?

The Chaplain. It pleases your lordship to be satirical at my expense: your greatness privileges you to be so with impunity. But your lordship knows very well that I am not attached to the soil in a vulgar manner, like a serf. Still, I have a feeling about it; [with growing agitation] and I am not ashamed of it; and [rising wildly] by God, if this goes on any longer I will fling my cassock to the devil, and take arms myself, and strangle the accursed witch with my own hands.

The Nobleman. [laughing at him goodnaturedly] So you shall, chaplain: so you shall, if we can do nothing better. But not yet, not quite yet» [12: 342].

Текст мовою мети:

«Капелан. Я знаю, що ви хочете сказати, мілорде: це був очевидний випадок чаклунства й чародійства. Але ми несемо поразку за поразкою. Ми втратили Жарго, Мен, Божансі – не тільки Орлеан. А тепер нашу армію посікли біля Пате і сер Джон Талбот узятий в полон. (Кидає перо, ледь не плачучи). Мені це болить, мілорде, вельми болить. Не можу бачити, як моїх земляків перемагає жменька якихось іноземців.

Вельможа. А! Ви англієць?

Капелан. Звісно, ні, мілорде! Я шляхтич. Але як і ви, мілорде, я народився в Англії. Це не без значення.

Вельможа. Прив'язані до землі, чи не так?

Капелан. Ваша ясновельможність зволить кепкувати з мене. І в силу свого високого становища ви можете робити це безкарно. Вам, звичайно, не гірше, ніж мені, відомо, що я не прив'язаний до землі у грубому сенсі цього слова – як кріпосний. Але я маю відчуття прив'язаності до неї (з неабияким хвилюванням), і я цього не соромлюся. І коли так піде й надалі, то, бачить Бог (рвучко схоплюється), я скину рясу під три чорти, сам візьмуся за зброю й власними руками задушу цю осоружну відьму!

Вельможа (добродушно сміючись). Без сумніву, капелане, без сумніву! Якщо ми не вигадаємо нічого кращого. Але тепер ще зарано. Потерпіть трішки» (переклад – І. З., Ю. Д.).

Слід підкреслити: Б. Шоу вдалося втримати драматичну напругу аналогічних сцен. Такого художнього результату драматург досягає завдяки а) контрастності характерів дійових осіб з різними ідейними переконаннями, б) пов'язі висловлюваних суджень з переконаннями представників певної соціальної групи, в) пластичності мовних засобів, г) парадоксальній та іронічній подачі матеріалу.

Історичну п'єсу «Свята Йоанна» Б. Шоу створив не тільки з метою спростування усіх попередніх версій зображення героїні в сюжетно-тематичних картинах від епохи В. Шекспіра до Вікторіанської доби. Його відкрита белетризація середньовічної історії покликана явити опір спробам, що мали місце у XIX ст. та на початку XX ст., перетворити історіографію на об'єктивну та передбачувану науку. Для Б. Шоу сенс історії визначається архетипними формами розповіді з широкими можливостями її інтерпретації, а звідси – панорамність драматичних конфліктів у його творах. Таким чином, більшість п'єс Б. Шоу містить алюзії до застарілих підходів до трактування дійсності. При цьому він відстоює верховенство уяви над фактичністю в історіографії, що надає витворам митця особливої автентичності. «Зрештою, – стверджує Б. Шоу у студії «Політичний довідник для всіх», – я став істориком. Я написав п'єсу під назвою «Золоті дні доброго короля Чарльза» («In Good King Charles's Golden Days», 1939). Щодо точності подій у цьому творі я не можу надати й жменьки доказів, будучи абсолютно впевненим, що їх ніколи й не було. Проте читаючи твір, ви будете не лише приємно здивовані, але й отримаєте знання про динаміку правління Чарльза...» [8: 181].

У п'єсі «Свята Йоанна» автор зосередив увагу не стільки на розповіді відомого мотиву, скільки явив майстерність у використанні діалогізму в історії. Діалогізм Б. Шоу приймає форму співвіднесення трьох історичних періодів (середньовіччя, Відродження, сучасність). У цьому підході закроена подвійна мета: а) викрити оманливість уявлення тогочасного реципієнта про прогрес; б) зруйнувати традицію мальовничого зображення подій у вікторіанській історичній п'єсі.

Одним із поширених виявів недостовірності у вікторіанській історичній драмі був поверхневий інтерес до теми [6: 5]. Це компенсувалося точним відтворенням на сцені атмосфери конкретного історичного періоду через реалістичний дизайн, скрупульозно підібрані костюми, декорації та декор, а також догматичну відданість до історичних фактів. Б. Шоу був переконаний у неефективності таких заходів. Для того, щоб історична драма була дійсно зрозумілою реципієнтові, він прагнув переказати й показати справжню сутність доби крізь призму містких ідей у контексті з минулим, сьогоденням та майбутнім. Відтак історія повинна відкривати діалог між епохами, пов'язуючи минулі проблеми з сучасними політичними та соціокультурними питаннями, найбільш близькими для аудиторії. Як засвідчує аналіз п'єси «Свята Йоанна», для реалізації свого наміру драматург використовував анахронізми у пов'язі з відповідними образами та ситуаціями на рівні визначальних засобів стосовно введення діалогізації історії. За таких умов його реципієнт отримує можливість констатувати наявні зміни у часопросторі [7: 3].

Задля унаочнення політичного підтексту Б. Шоу широко застосовував лінгвістичний анахронізм. З іншого боку, певна нівеляція правдоподібності зумовлювалася вкрапленням слів, що невластиві Середньовіччю як зображуваній епосі. Це демонструє репліка графа Уоріка у діалозі з єпископом Кошоном: «Well, if you burn the Protestant, I will burn the Nationalist» [13: 984] / «Отже, якщо ви спалите Протестанта, то я спалю Націоналіста». Зрозуміло, влітку 1429 року, коли відбувались описувані історичні події, таких понять, як «протестант» чи «націоналіст», у мові не було. Однак, завдяки такому контрастивним штрихам драматургу вдалося наблизити реципієнтові історичну тему в контексті злободенних політичних, культурних та соціальних проблем XX ст. При цьому автор цілковито керує способом мислення персонажів та їхньою наочною поведінкою. Він обґрунтовував це тим, що п'єса повинна спонукати читача й глядача побачити «не тільки видимі речі й людські ляльки (індивідуальні характери), але й церкву, інквізицію, феодалську систему» [4: 204]. Таким чином, замість того, щоб відобразити те, що сказали б реальні

історичні постаті (Йоанна, Уорік, Кошон), драматичні герої у творі «Свята Йоанна» виражають особливості світосприйняття драматурга.

Деталізоване взаємопроникнення різних історичних періодів і жанрів (трагедія, комедія, роман) ілюструє у п'єсі «Свята Йоанна» авторське бачення напруги у цивізаційному розвитку.

Аналіз п'єс Б. Шоу дає можливість дійти наступного висновку: драматургові вдалося стилізувати мову творів на рівні природного розмовного мовлення. У його художніх діалогах менша роль закономірно відведена вставним словам, вигукам, часткам. Їхне введення у тканину тексту максимально мотивоване семантично й стилістично.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Федоров А. Бернард Шоу. Пьесы «Джон Теннер», «Пигмалион» / А. Федоров // А. Федоров. Зарубежная литература 19-20-х веков. Эстетика и художественное творчество. – М. : Издательство Московского университета, 1989. – С. 45–50.
2. Bernard Shaw: Selected Non-Dramatic Writing of Bernard Shaw / [ed. by Dan H. Laurence]. – Boston : Houghton Mifflin, 1965. – 455 p.
3. Delmer F. S. English Literature from «Beowulf» to Bernard Shaw: For the use of schools, seminaries and private students / Frederic Sefton Delmer. – Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1928. – 272 S.
4. Denninghaus F. Die dramatische Konzeption George Bernard Shaws : Untersuchungen zur Struktur der Bühnengestalten und zum Aufbau der Figuren in den Stücken Shaws / Friedhelm Denninghaus. – Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz : Kohlhammer, 1971. – 280 S.
5. Harris F. Bernard Shaw : An unauthorized biography based on first hand / Frank Harris. – London–New York : Victor Gollancz Ltd., 1931. – 430 p.
6. Lindenberger H. Historical Drama : The Relation of Literature and Reality / Herbert Lindenberger. – Chicago and London : University of Chicago Press, 1975. – 194 p.
7. Popper K. The Poverty of Historicism / Karl Popper. – New York : Harper and Row, 1964. – 166 p.
8. Shaw B. Everybody's Political What's What? / Bernard Shaw. – London : Constable, 1944. – 380 p.
9. Shaw B. Major Critical Essays: The Quintessence of Ibsenism. The Perfect Wagnerite, The Sanity of Arts / Bernard Shaw. – London : Constable, 1932. – 332 p.
10. Shaw B. Pen Portraits and Reviews / Bernard Shaw. – London : Constable, 1949. – 304 p.
11. Shaw B. Preface to Saint Joan / Bernard Shaw // The Theatre Guild Anthology. Part One. – Whitefish : Kessinger Pub Co, 2005. – P. 277–316.
12. Shaw B. Saint Joan / Bernard Shaw // The Theatre Guild Anthology. Part One. – Whitefish : Kessinger Pub Co, 2005. – P. 317–390.
13. Shaw B. The complete plays / Bernard Shaw. – London : Odhams Press, 1984. – 1219 p.
14. The Complete Prefaces of Bernard Shaw. – London : Paul Hamlyn, 1965. – 948 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Іван Зимомря – доктор філологічних наук, професор кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: література зарубіжних країн, теорія літератури, перекладознавство, історія художнього перекладу в Україні.

Юлія Дяків – аспірант кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: творчість Бернарда Шоу, проблеми перекладацької еквівалентності та адекватності, історія художнього перекладу в Україні.

РОМАН В.БАРКИ «РАЙ»: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

Юрій МАРИНЕНКО (Київ, Україна)

У статті розглянуто генезу, жанрові особливості, інтертекстуальний простір роману В.Барки «Рай». З'ясовано особливості трансформації рецептивного досвіду автора в процесі написання власного тексту.

Ключові слова: жанр, роман, еміграція, текст, контекст, інтертекст, автор, читач.

In the article genesis, genre features, intertextual space of V.Barka's novel «Paradise» is considered. The transformation features of author's receptive experience in the process of writing your own text were found.

Key words: genre, novel, emigration, text, context, intertext, author, reader.

Ім'я В.Барки в уяві вітчизняного читача зазвичай асоціюється з романом про голодомор «Жовтий князь». Тому сприяло включення твору до шкільних програм з літератури, відтак на забезпечення виконання цього завдання було мобілізовано, сказати б, основний літературознавчий потенціал. І лише окремі дослідження, скажімо, дисертація М.Кульчицької [10], засвідчували, що письменник був автором не одного прозового твору.

Метою запропонованої статті якраз і є спроба наукової паспортизації роману В.Барки «Рай». У процесі її виконання розглянемо питання проблематики, жанрової специфіки, інтертекстуальності.

Наприкінці 20-х рр. молодий учитель Василь Очерет рятувався від переслідувань на Кубані, що формально входила до складу Російської федерації, та насправді була питомо українським краєм. Він продовжив навчання на українському відділі філологічного факультету Краснодарського педінституту, став українським поетом (видав дві збірки віршів) Василем Баркою. Так сталося, що його літературний дебют припав на початок нової хвилі терору, головною мішенню якого була українська культура. Довелося змінити науковий фах – кандидатську дисертацію він писав уже з зарубіжної літератури, присвятив її стилю «Божественної комедії» Данте. Ці обставини вплинули на подальшу долю письменника. Опинившись у роки воєнного лихоліття в Німеччині, В. Барка вирішив не повертатися на батьківщину, став на шлях вигнанця. Перебуваючи в таборах переміщених осіб, ДіПі (1945-1950), він і написав свій перший прозовий роман – «Рай», який був надрукований 1953 року у США.

Саме кубанський досвід, можемо стверджувати, дав письменникові тему й потрібний життєвий матеріал майбутнього твору, вимушена еміграції й причини, що до цього призвели, – вузол проблем, стильову доміанту, а наукові інтереси В. Очерета-вченого – своєрідну жанрову специфіку. Отже, зображені у творі події відбуваються напередодні німецько-радянської війни, а головними учасниками наратованої історії є викладачі й студенти місцевого педінституту. Важливою жанрово-стильовою особливістю Барчиного роману є його питома «філологічність». Автор обмежив партію наратора щонайбільше функцією координатора-свідка, натомість значна романна площа розподілена між персонажами, які пишуть власні твори (листи, літописи, наукові трактати, оповідання). В цілому наративна стратегія підпорядкована темі щастя, яка є системоорганізуючим чинником роману, з яскраво вираженою доміантою невідомого оптимізму, внутрішні закони якого зумовлюють, щоб добро неодмінно перемагало зло, світло – темряву. З одного боку, читач дізнається про голод, політичні переслідування, репресії. По-іншому й не могло бути, зважаючи на обставини творення тексту книги. Як згадує В.Барка, «Рай» був написаний у таборах ДіПі «на сполох, із поспіхом, бо треба було показати, чому ми, біженці, не можемо повертатися під народовбивчий режим генсека-ізверга» [10: 228]. Це була актуальна мурівська тема: скажімо, так само тоді були написані «Сад Гетсиманський», «Чому я не хочу вертатись до ССРСР» І. Багряного тощо.

Водночас і образ протагоніста й узагалі художня реальність роману такі, що ті негарзди сприймаються, як прикра дисгармонія, яка ще більше підкреслює атмосферу якогось великого свята. Дорогі письменницькому серцю візії (пейзажі, інтер'єри, люди тощо) складають різнобарвну мозаїку художнього полотна книги. Як ось каштанова алея біля приміщення філологічного факультету. Найточніше, мабуть, інтимними можна назвати стосунки автора «Раю» з цим куточком планети. З деревами, що своїми п'ятипалими руками «підводять віі сонця» і спрямовують їхні стріли на вікна будинку; з кущем жасмину, що мовби вишіптує молитву: «Благословен еси, що кожному втіху даруєш...» [3: 174]. Здається, пам'ять митця, як той багажний ящик Антона Никандровича, в середині якого «дрімають любі видава», – книжки, читані колись удвох із коханою, каталоги картинних «галерій» і музеїв, альбомні краєвиди, «рідні і чужоземні», тощо, – свято берегла їх, щоб у потрібний час обдарувати читачів «хвилею дорогих серцю дрібниць» [3: 215].

Таким чином епоха, про яку розповідає-згадує наратор, з одного боку, становить предмет ліричної ностальгії, а з іншого – предмет пародії, іронії: це епоха “нудної пропаганди” і боротьби з «рецидивами буржуазних теорій»; період «торгсину» і завершення «раю» [3: 178] тощо. Щоб розв'язати вказані суперечності, потрібно з'ясувати кілька важливий позицій.

Передовсім, це стосується поняття «контекст». У найзагальнішому вигляді, він, за В.Адорно, становить «іманентне життя творів», на нього падає «промінь змістоутворюючого» [5: 422]. Своєю чергою, контекст корелює з «єдністю кодуєчих систем автора й аудиторії» [250: 112], що, вважає Ю.Лотман, забезпечує механізм розуміння між текстом і читачем. Іншими словами, це свого роду та спільна ідеологія, як це поняття подає Умберто Еко: «сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи (...) Ідеологію можна розпізнати тільки тоді, коли вона усупільнюється і

стає кодом» [150: 420]. Зазначені положення вимагають актуалізувати й інший бік проблеми – проблеми читача. Історія літератури, наголошував О.Білецький, це не тільки «історія письменників», але й «історія читачів», адже «без маси, яка сприймає художній твір, немислима й сама творча продуктивність» [47: 256].

У цьому сенсі не викликає запитань той факт, що письменник-утікач з тоталітарної країни, в період гуманітарної катастрофи розкрив світові людожерське обличчя того режиму. Інша справа, що його твір є надзвичайно світлий. Як показують спостереження, існує закономірність: у відповідь на всі негаразди життя від найдавніших часів художня література реагувала мрією про досконаліше й краще життя. За Парандовським, «у своєму творі автор віднаходить країну досконалої свободи, в деякі епохи навіть єдино приступну» [12: 30]. Мова про ідеальний простір, гармонійний універсум, за християнської традицією, – рай, земля обітована. Загальновідомо, що традиційно літературна розробка образу раю спирається на три іпостасі – *саду, міста, неба*, (...) Кожна з цих версій має своє відношення до історії людства: Едем – початок, Небесний Єрусалим – фінал, а небо становить мовби істинну, стали альтернативу перемінному, фальшивому людському буттю. Найчастіше рай земний (сад, місто) зображувався як замкнений і обгороджений простір, обжитий і впорядкований, на противагу пануючому зовні хаосу [11: 364].

У дуже схожій ситуації, під час фашистської окупації Франції, коли, здавалося, нікому вже не дозволено було насолоджуватися пташиним співом «у вечірній прохолоді» і довелося мимоволі «зануритися у відчай», бо кожна мить додавала світові «черговий легіон смертельних образів», Альбер Камю писав у «Листах німецькому другові»: «Ось уже п'ять років, як на нашій землі не проходить ранку без агонії, вечора без арешту, дня без катувань». І в цій безнадійній ситуації французька людина спромоглася на «нелегкий подвиг», суть якого полягала в тому, щоб, кожної такої миті не забувати про щастя. «І крізь волення жертв і торжествуючий рик жорстокості ми намагались зберегти в наших серцях спогад про ласкаве море, про незабутній пагорб, про посмішку коханої» [9: 117].

Вітчизняна література цей досвід уже мала. Мотив України як країни щастя, утраченого Едему був закладений в ідентифікаційний код нової української літератури. Тугою за втраченим раєм в образі зруйнованої Трої, відтак візією нового раю – Риму позначено «Енеїду» І.Котляревського. На цьому ґрунті (туга за втраченою гармонією – жадання ідеалу в майбутньому) постав геній Т.Шевченка. У такому напрямку відбувається розвиток вітчизняної прози середини й другої половини ХІХ ст. (Марко Вовчок, І.Нечуй-Левицький, П.Мирний, Б.Грінченко та ін.). Особливу сторінку становлять 1920-ті роки. Без перебільшення можна сказати, що ностальгія за втраченим (і ще не знайденим) українським раєм становить центральну жанрово- і стилетворчу функцію тогочасної прози (М.Хвильовий, М.Івченко). Не випадково з утвердженням тоталітаризму в СРСР зазначений аспект був заборонений. Тим самим була вихолощена не лише одна з основних питомих ознак літератури – національна, а, власне, й сутність художньої творчості взагалі. Нову спробу відновити втрачену рівновагу було здійснено в українській літературі періоду війни та повоення («Старший боярин» Т.Осьмачки, «Морозів хутір» У.Самчука, «Тигролови» І.Багряного, «Зачарована Десна» О.Довженка та ін.).

До сказаного слід додати, що українські території внаслідок свого геополітичного становища ставали складовою частиною національних міфів сусідніх народів, передовсім єврейського, російського й польського. У «сонячній купелі дня» постає старе галицьке місто в єврейського письменника Бруно Шульца: «Перехожі, бродячи в золоті, мали очі змружені від жару, мов би заліплені медом (...) І всі, що бродили в тому золотистому дні, мали оту гримасу сквару, так, мов би сонце наклало своїм послідовникам одну й ту саму маску – золоту маску сонячного братства» [15: 17-18].

Отже, саме туга за цим краєм визначила стильові рішення творчого задуму В.Барки. У руслі ностальгії за справжньої Україною будує внутрішній світ свого роману письменник: відкриває досі малознайому українському читачеві *українську ж Кубаницину* напередодні її катастрофи. Такий творчий маневр цілковито вкладається в літературний формат мистецького українського руху, що його М.Сорока пояснює філософською категорією «ісходу»: тексти з безсумнівною настановою на повернення «у чудове й ідеальне українське

минуле», завданням яких було дати «художньо досконалу змальовану у творах реальність, хай і трагічну», що спонукала вельми специфічне її ставлення «до історичної батьківщини, власне бачення, розуміння, яке тепер віддаляється в часі» [14: 11-12]. Отже, підкреслимо, йдеться про такий важливий феномен самосвідомості особистості (митця), як почуття Батьківщини: «явище складне, багатогранне, чинники віддаленості та відірваності від «країни дитинства» по-різному виявляють себе в художніх текстах і мають різну семантику, не завжди тотожну «силі етнізованості» [2: 21].

Важливою жанровою ознакою Барчиного роману є його інтелектуальна складова. У ньому надзвичайно потужно відбився, сказати б, філологічний досвід автора, як уже зазначалося, вченого-літературознавця. Інтертекстуальний простір «Раю» вельми широкий, проте в ньому виразно домінують чотири визначні митці: Данте, колективний автор «Киево-Печерського патерика», Т.Шевченка, П.Тичини.

Данте. Вочевидь, В.Барка своїм вчинком наслідував Данте, теж емігранта, який, між іншим, свій найкращий твір про батьківщину написав, перебуваючи в еміграції. Зв'язок Барчиного роману із «Божественною комедією» незаперечний і виявляється на кількох рівнях. Відзначимо головні з них, які мають для нас концептуальне значення. По-перше, назва роману – «Рай» – аналогічна назві третьої книги «Божественної комедії». Ясна річ, обмежувати, так би мовити, спільний простір лише третьою частиною твору Данте підстав немає, адже, коли застосувати семантично-структурний підхід, іманентно поняття рай передбачає поряд такі неодмінні, супровідні його парадигми пекла й чистилища, отже, добра і зла, праведного життя і грішного. По-друге, добре відчутний «слід» італійського поета в Барчиному ідеалі життя – у власне образі раю. У Данте він показаний у двох версіях: раю земного і раю небесного. Рай земний показаний у вигляді Господнього лісу, де «людям був притулок від усіх нещасть», куди Бог напочатку ввів людину «доброю, для добра», звідки потім вигнав за її гріхи. Завдяки двом руслам ріки людина забуває тут «пам'ять гріхів», натомість береже «пам'ять усіх благих діянь» [5: 322-326]. Рай небесний зображено у вигляді ріки, іскор і квітів («Ріки топазів вогневих») або величезним колоподібним озером світла, серцевиною райської троянди, ареною небесного амфітеатру, де береги – його яруси, квіти – блаженні душі, розміщені на них, іскри – літаючі ангели («Сонм, в білий одяг убраний»)[5: 502-504]. Із певністю можна сказати, що саме на них спирається Барка у своєму романі. Увесь романний простір насажений Дантовими атрибутами раю: «квітчаста дрібнота», земля «нарочито збудована для любови і процвітання рослин», трави «пильно дивляться», «слухають світло, як воно звучить, і п'ють його». Водограй, «зрадивши, що можна показати вміння, метнув перлисту куряву до сафірно-соняшного склепіння», потім «легенько розвіявся на частини, чемно вклонився і знову рвонувся в височінь, вишумлюючи обережно і делікатно» [3: 55]. Барка не копіює – він використовує досвід попередника в якості творчого матеріалу. Тут рай істинний, не спародійований. Ось він пропонує, так би мовити, тло для портрета головного персонажа: «дільниця раю, розташованого за двісті кілометрів від південної брами і колючого дроту. В білих хітонах, сміючись між трояндами, абсолютні щасливці зривають райські яблука» [3: 23]. По-третє, аналогії простежуються на рівні образів персонажів. Є в Барки, скажімо, і своя Беатріче – Людмила, присутність якої справляє на Споданейка-Віконника «враження розкішної ніжності. Він стояв, ніби в нечутному гromі – при рожевих дверях земного раю». Оком естета дивиться на Людмилу автор: «Її постать можна було б перенести на полотно в різьбленій рамі, і напевно, академіки, прим'явши кулачками сиві борідки і дивлячись поверх золотих окулярів, прийшли б до висновку, що перед ними – образ, характеристичний для ренесансу на українському ґрунті: можливо, з II половини XVI століття» [3: 55].

Печерський патерик. По-перше, на цей архівір безпосередньо вказує постать головного героя Антона Никандровича, справою життя якого є дослідження Києво-Печерського патерика, що, зрештою вплинуло на стиль його життя, який має «такий надхненно-суворий вираз, мовби в отців-просфорників Києво-Печерського монастиря» [3: 24]. По-друге, цьому відповідає структура «Патерика», окремі історії, які включають найрізноманітніші епізоди з життя: побутові сцени, любовні колізії, інтриги, фрагменти суспільного життя, наявність, скажімо так, неканонізованого, апокрифічного чорта, часом

навіть симпатичного, якого виганяють з посади «за гнилий лібералізм і буржуазний гуманізм», а потім випускають з табору з похвальною грамотою за те, що порадив спалити 5 мільйонів кубометрів дров [3: 70-71] тощо. По-третє, концептуально автор «Раю» виходить із головного застереження творців книги: «Що може бути гірше, ніж від такого (Божого. – Ю.М.) світла відпасти і п'ятому любити, і себе відлучити [від] Богонареченої церкви; ніж залишивши Богом створене й шукати сотвореного людьми шляхом насилля та грабунку (...)» [13: 18-19]. Центральна драматургічна колізія Барчиного роману полягає в тому, що людство знехтувало цим застереженням, відступило від даного їм закону, отже, й від раю Божого. Символ епохи – закритий «Золотий собор» як вираз атмосфери безбожництва. Він супроводжується інтерпретацією жебрака, в особі якого вгадуємо Біблійного святого Іоана: Бог відвернувся від людей за те, що вони зневажили даний їм закон. І все, що відбувається – «діється безумно, нема в ньому світла віри. Це йтиме, поки людство не поклониться Божій правді» [3: 3].

Шевченко. Письменник передусім використовує Шевченкову парадигму взаємин України з Росією, де Україна – це той таки «Шевченків егізований космос», «гора (з Градом Божим)», натомість Росія – низ, пекло; отже, «вись «Україна – Російська імперія» – це космос, уражений прогресуючою деструкцією» [6: 83]. Таким чином, автор здійснює нарративний маневр на національний ґрунт у русло актуальних українсько-російських стосунків (Україна – впорядкований, гармонійний світ, рай, південь; натомість Росія – хаос, пекло, північ). Переглядаючи щойно зроблені записи, Антон Никандрович у якусь мить відчуває, як «ніби розчинилась брама і він в'їжджає на Соловки..., морозним снігом повіяло звідусіль, під регіт, під поблиск монгольських очей секретаря парткому» [3: 54].

Спільним є також алегоричний образ дуба. Маємо на думці центральний образ Шевченкового вірша «Бували війни й військовії свари...» старого дуба, який символізує Україну, якого точать шашелі. На такий спосіб рецепції запрограмує читача автор. Ось, наприклад, один із перших епізодів: у міському парку спилюють дуб. Звичайнісінька ніби робота, але, підкреслює автор, навіть музиканти з оркестру поклали інструменти на стільці й стали спостерігати. Зрізають, виявляється, не просто найстарший дуб у парку – «останню легенду Запорізького війська». Півтораєста років, зазначає письменник, під ним відбувалися козацькі ради, стільки ж милував зір станичан він, «символ предковичного права на землю, очищену від зілля-бур'яну та хижого звіра». І хто проходив мимо, думав: «Серед божевілля режиму, обвіяного чадом ненависницької науки, серед насильства та злого глуму стоїть, зеленіє старезний свідок волі і слави запорізького лицарства. Поки стоїть він, козацька справа непропаща». Проте не лише доброзичливці це помітили. Як то й мало статися, «дослухало вухо адміністративного дракона, що дуб – реакціонер і підбурювач: гілками навіває мрію про непідлеглість перед північною кормигою». Тоді то й вирішено було зліквідувати «реакціонера», й заходилися коло дуба, як у давнину «коло мученика, що радніше вмере, розпиляний на часті, ніж зречеться своєї віри» [3: 5-6]. Запропонована автором алегорія не викликає двозначного тлумачення. Мова йде про нищення української духовності на етнічно українських землях Кубанщини. Ця символічна картина викликає в присутніх тут другокурсників філологічного факультету Олександера Астряба й Ольги Білолан цілком прогнозовані (по-народницькому наївні) асоціації. «Отак підпилюють Антона Никандровича, (...) голова місцевого комітету смикає пилку з одного боку, рудий Серпокрил з другого» [3: 7]. Антон Никандрович погоджується стати «громадянином всесвіту» за умови, що «всі озброєні росіяни вийдуть з наших земель» [3: 219].

Тичина. З уведенням у художню тканину роману образу П.Тичини (Туркота-Семидзвонника) Барка розгортає дві теми: 1) трагедія митця в тоталітарному суспільстві; 2) профанація ідеалів національно-культурного відродження України в радянській державі. Протагоніст «Раю» Антон Никандрович, перебуваючи в залі сучасного малярства художнього музею, надовго зупиняється перед портретом Туркота-Семидзвонника – «поета, що з першими збірками виступив під час революції», вірші якого прозвучали тоді, «як гомін на кобзі чарівника, з'єднавши в собі гармонію української пісенної мови – з драматизмом серця, розкритим через безконечно милі та оригінальні метафори на зоровому матеріалі всесвіту» [3: 30]. Далі дізнаємося про метаморфози, які сталися з поетом: «По довгій і

тернистій еволюції гротескний вірш став бардом режиму. В дротяній клітці офіційної ідеології висвистував сірі, наче штукатурка на касарнях, частушкоподібні балалайковотонні штукенції». У роки голодомору – «висвистував одочки можновладцям». Зрештою «остаточно закрив рану свого серця орденом і з непорушним обличчям сів у фотель міністра» [3: 31]. Таким увічнив його не названий у творі художник, таким побачив поета Споданейко-Віконник: «Волосся в просивинах випружнюється з рівної зачіски і обрамлює чоло. Вираз видовженого, чисто виголеного обличчя – гордий; за неоправленими шкельцями, в близькозорих очах, затаїлась думка, що звикла сягати далі, ніж телескопи». Туго стягнута краватка «чорною прямизною різко контрастує з сніжно-білими скосинами комірка; також різко визначається, аж огніє, на темносиньому шевйоті орден» [3: 31]. Нериторичні запитання: що при всьому цьому відчував Поет, як йому та роль давалася? Відповіді на них намагалося не одне покоління читачів. Серед них і великий шанувальник творчості П.Тичини Василь Барка. У романі він відтворює уявний діалог Споданейка-Віконника з портретом митця. Говорити доводиться тихо, «бо кожне слово стежать», не можна навіть думати – «побудували механізми, що відзначають кожну думку під черепом», навіть почувати не дозволено – «відзначають тремтіння краплинки крові в серці», і вірити неможливо – «вони й віру віддзеркалюють» [3: 31-32]. Рятуючись від усього того, розповідає портрет, поет створює власний світ – домовину, яка й стала його домом. Рукописи старанно закопує в саду під яблунями, які своїм корінням ховають скарб: «крики моєї душі». При цьому жевріє фантастична мрія: коріння яблунь, «припавши до тліну від моїх папірців (...), всотає їхню сутність і з соками винесе нагору, в гілки, в листочки. Як закиплять яблуні молочним цвітом, то в кожній пелюсточці аж засвітиться все, що родилося з мого серця. Будуть люди приходити, дивитися, говорити: «чудесний цвіт!» І поети з-посеред тих людей відчують неодмінно, що світиться, промовляє, шукає собі живого слова. Змушені будуть відтворити зміст і красу мого чуття, що похоронене навіки» [3: 34-35].

Отже, залучення в інтертекстуальний простір роману парадигматичних для світової культури постатей і їхніх творів дає змогу Барці значно зміцнити потенційні можливості свого твору, показати романні колізії в руслі «вічних» проблем. Так, світ, у якому живуть герої «Раю», уражений патологією, деформованим розумінням канону добра. Складники Барчиного етико-естетичного ідеалу апелюють передусім до «Божественної комедії» Данте (Богом створений для людини рай), «Києво-Печерського патерика» (найдосконалішим є життя у згоді з Божими заповідями), творчої спадщини Т.Шевченка (оптимальним для щастя є органічно національне життя), П.Тичини, поезія якого синтезує досвід світової, збагачуючи його ідеєю гармонійного універсуму (світ без насилля над особистістю і можливість творити красу).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адорно В.Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В.Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Астаф'єв О. Художні координати поезії Богдана Бойчука / Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 20-24.
3. Барка В. Рай. Роман. – Джерзі Ситі – Нью Йорк: Свобода, 1953. – 309 с.
4. Білецький О. Зібрання праць. У 5-ти т. Т. 3. – К.: Наук. думка, 1966. – 607 с.
5. Данте Алигьери. Божественная комедия: Пер. с итал. М.Лозинского. – М.: Правда, 1980. – 640 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – Вид. Друге, випр. – К.: «Факт», 2001. – 160 с.
7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
8. Еко У. Риторика та ідеологія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 420-427.
9. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: М.: Изд-во политической литературы, 1990. – 415 с.
10. Кульчицька М. Романи Василя Барки «Рай» та «Жовтий князь»: художня візія тоталітарної дійсності. Дис... канд. філол. наук. – Львів, 2002. – 232 с.
11. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 719 с.
12. Парандовський Я. Алхімія слова. – К.: Дніпро, 1991. – 374 с.
13. Патерик Києво-Печерський: За ред., напис. 1462 року по Різді Христовому печерським ченцем Касіяном / Упоряд., адаптувала укр. мовою, склала додатки та примітки І.Жиленко. – К.: Вид. Дім «KM Academia», 1998. – 346 с.
14. Сорока М. Еміграція та питання розвитку української літератури в літературній критиці Ю.Шереха (1945-1956) // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 8-15.
15. Шульц Б. Цинамоної крамниці. Санаторій під Клепсидрою. Переклад з польської. – Львів: Просвіта, 1995. – 256 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Юрій Мариненко – доктор філологічних наук, професор кафедри української філології Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: український літературний процес ХХ століття.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ ГЕРМАНА ГЕССЕ В РОМАНІ «СТЕПОВИЙ ВОВК»

Іван МЕГЕЛА (Київ, Україна)

У статті розглядаються проблеми інтермедіальності в романі Германа Гессе "Степовий Вовк", взаємозв'язку і взаємодії різних видів медіа, внутрішніх опозицій, синтезу музики і вербального мистецтва, перекодування музичної поліфонії, контрапункту на мову літератури, "метафікційності" хронотопу "магічного театру", переборення роздвоєності головного героя роману і набуття ним внутрішньої свободи.

Ключові слова: інтермедіальність, синтез, авторська стратегія, музика, опозиція, антиномія, роздвоєність, "вовча" і "людська" натури, джаз, "магічний театр", "метафікційність".

The article deals with the issue of intermediality in the novel "Steppenwolf" by Herman Hesse, the interrelation and interaction of different media types, internal oppositions, synthesis of music and verbal art, transcoding of musical polyphony, counterpoint to the language of literature, "metafictionality" of the "magic theatre" chronotope, overcoming the duality of the main hero in the novel and his acquisition of the inner freedom.

Key words: intermediality, synthesis, the author's strategy, music, opposition, antinomy, duality, "wolf" and "human" nature, jazz, "magic theatre", "metafictionality".

На зламі XIX-XX ст. творча інтелігенція гостро відчувала катастрофічність сучасності, наближення світової війни. Роздуми про долі західної цивілізації і культури приводили до усвідомлення того, що в «порубіжний» час «ціле покоління так застрягає між двома епохами, між двома способами життя, що всяка мораль, всяке почуття норми і безпеки, всяка душевна простота втрачається» [1:28].

Чимало письменників зазнавали тоді впливу Ніцше, його думок про розпад цивілізації і хворобу культури, шопенгауерівської «симпатії до смерті», шпенглеровської ідеї «занепаду».

Закономірним стало звернення до музики як найбільш суб'єктивного виду мистецтва, що найменше піддається логічному аналізу і найбільше пов'язане з чисто емоційною стороною людської особи, що стала в ці роки для багатьох митців символом мистецтва взагалі [2]. Музичне стало невід'ємною частиною художніх творів, їх автори використовували принципи музичної композиції, переводили різні музичні елементи (поліфонію, репризи, лейтмотиви, варіювання мотивів і тем) на мову романної оповіді.

Знаковою стала теорія діалогічності романів Ф.Достоевського М.Бахтіна, який, застосувавши до їх аналізу принцип музичної поліфонії, контрапункту. У музикознавстві поліфонія також починає розцінюватися як система мислення, а не тільки як спосіб організації музичної тканини.

Поширеним стало ставлення до музики як до вираження іраціонального, непояснюваного і недосяжного. Томас Манн писав у статті «Німеччина і німці»: «Музика – це сфера демонічного. Серен К'еркегор переконливо доказав це у своїй хворобливо-пристрасній статті про «Дон Жуана» Моцарта – це християнське мистецтво з негативним знаком. Вона – найтонше розрахований порядок – і хаос іраціональності, первозданності; водночас в її арсеналі є заклинаючі, логічно незбагненні звукові образи – і магія чисел, вона найбільш далеко від реальності і, в той же час – найпристрасніше мистецтво, абстрактне і містичне» [3:308]. Ріхард Вагнер так охарактеризував ставлення німців до музики: «Німцю не досить чисто чуттєвого сприйняття музики: він хоче познайомитися з усім її внутрішнім організмом, він музику вивчає – вивчає контрапункт, щоб чіткіше усвідомити, що за могутня чудесна сила притягує його до шедеврів музичного мистецтва, він доходить у своєму вивченні до самої основи і, врешті-решт, сам стає творцем» [4: 54].

У вивченні художнього твору як феномена культури плідним видається дослідження таких категоріальних ознак тексту, як інтертекстуальність й інтермедіальність.

Проблема інтертекстуальності, як зазначає Н.В.Тишуніна, – це проблема філологічна, а феномен інтермедіальності вимагає не лише філологічного, але й мистецтвознавчого підходу [5: 149].

Багатоаспектною є, зокрема, проблема синтезу літератури і музики, що відображає схема С.П.Шера, література в музиці, музика і література, музика і музика слова, програмна музика, вокальна музика, вербалізована музика, формально-структурні аналоги музики [6: 14].

П.Е.Лейшнер, систематизуючи присутність музики у вербальному тексті, виділяє метафоричний, тематичний, формальний рівні [7].

Метафоричний рівень найвищий, оскільки на ньому відбувається за допомогою засобів музичної виразності передача того, що Н.С.Лейтес називає «образом стану світу» в романі [8: 142].

До філософії піфагорійської школи античності відводить уявлення про світ як про гармонійно налаштований музичний інструмент. З віками пісня сфер перестала бути гармонійною, космос змінився хаосом, що приніс із собою «музику загибелі», яка зазвучала спочатку у Вагнера і Шпенглера, а затим у Гессе, Т.Манна і Х.Х.Янна.

Системно-тематичний рівень «матеріальніший», оскільки пов'язаний з системою образів художнього твору або з його сюжетно-фабульною побудовою. Сюди відносяться образи музикантів, композиторів, музичних творів, опис процесу їх створення, виконання і сприймання музики.

Композиційно-оповідний рівень взаємодії літератури і музики являє собою свідоме запозичення письменником технік і прийомів, властивих музичному твору: лейтмотивів, поліфонії, контрапункта, ритмічного малюнка, модуляції, транспозиції, а також кодування музичних жанрів і їх стильових рис.

Словесно-образний рівень включає в собі прийоми музикалізації романного жанру, двояку референціальну віднесеність лексичної одиниці, наявність удитивних характеристик дійових осіб, більшу присутність у тексті слів з музичною семантикою, несподівану зміну тону оповіді при передачі внутрішнього стану протагоніста [9].

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася у контексті компаративістики у 1950-1960-і роки. Теоретичні ж принципи чітко визначилися у статті німецького літературознавця О.Ханзен-Леве [10], де теорія інтермедіальності розглядається як додаток дослідження проблем синтезу і взаємодії мистецтв до концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності. За теорією інтермедіальності, «слова», які пересікаються у тексті можуть бути виражені не тільки вербально, але й будь-якими іншими елементами художньої форми – звуком, кольором, об'ємом. Специфічний елемент художньої форми того чи іншого виду мистецтва визначається з позиції теорії інтермедіальності, як «медіум».

У першій половині ХХ ст. стало зрозумілим, що в художніх творах «зміст і форма нерозривно зливаються» (М.Бахтін). Семіотизація форми: породила усвідомлення того, що форма є не просто матеріальним носієм значення, але й нерозривно пов'язана зі змістом.

Диференціація форм засвідчила, що специфічна для конкретного виду мистецтва форма зорієнтована на певний спосіб сприймання (зір, слух); Актуальним завданням стало виявлення взаємозв'язків між різними видами мистецтва на рівні форми.

Німецький філософ В.Беньямін одним із перших піддав науковому осмисленню форму як носія значення [11]. Можливість масового тиражування творів мистецтва, в процесі якого його матеріальна форма втрачає свою унікальність і неповторність, спонукали В.Беньяміна замислитися над роллю матеріального компонента твору мистецтва як унікального у своєму роді висловлювання. На думку філософа, саме в сучасних умовах стало очевидним велике значення матеріального компонента творів мистецтва. Форму творів мистецтва стали сприймати не «простого» як носія інформації, а як її складову.

Згідно з теорією В.Флюссера, різні медіа можуть вступати у відношення взаємного означування. Кожен медіум являє собою конкретну матеріальну структуру, яка містить код – «традиційне зображення», «текст» і «техногенне зображення» [12].

Отже, становлення поняття інтермедіальності стало можливим завдяки двом засадничим концепціям теорії інтертекстуальності, які можна сформулювати у вигляді двох максим:

- 1) кожний текст складається з цитат інших текстів;
- 2) кожний текст закодований багатьма кодами.

Сучасна теорія інтермедіальності базується на «формальному» і «структуральному» підходах. Структуральний підхід визначає розуміння інтермедіальності як структури взаємодії медіа, а формальний акцентує увагу на формальних явищах таких взаємодій. Прикладом структурального підходу є теорія Ю.Мюллера! [13], який визначає

інтермедіальність як концептуальне співробітництво різних медіа, внаслідок чого виникає певна цілісність, яка характеризується з точки зору реципієнта новими гранями переживань і досвіду. Прикладом формального підходу служить теорія І.Пеха [14: 18], який розглядає інтермедіальність як такі зв'язки між медіа, внаслідок яких відбувається їх еволюція, виявляються їх специфічні риси, формуються нові медіа.

Синтез структурального і формального підходів демонструє Й.Шретер [15: 129], виділяючи у своїй класифікації синтетичну, трансмедіальну, трансформаційну й онтологічну типи інтермедіальності.

Явища медіа й інтермедіальності перебувають в ситуації взаємного означування, без розуміння медіа неможливо виявити інтермедіальні зв'язки, а без процесу інтермедіальності визначити межі різних медіа.

Визначення медіа відбувається в процесі виявлення властивих і не властивих їм форм. Сам пошук таких форм і є процесом інтермедіальності. Таке бачення узгоджується з теорією медіа німецького соціолога Н.Лумана [16], згідно якої, медіа і форма – це два корелюючі конструкти. Вони складаються з одних і тих же елементів, а різниця між ними полягає у структурі відношень між елементами. Суттєвим моментом теорії Н.Лумана є те, що будь-яка форма може стати медіумом для іншої форми. Так, наприклад, форма природної мови стає медіумом для художніх форм у «другій моделюючій системі» (Ю.М.Лотман), тобто в літературі.

Таким чином, інтермедіальність виражається у формальній взаємодії не лише різних видів мистецтва, але й будь-яких інших дискурсів. У тому й іншому випадку вибудовується гібридна формальна структура, в якій виявляються ознаки медіа взаємодіючих видів мистецтва чи будь-яких інших дискурсів.

Інтермедіальність не є лише властивістю тексту, визначеною онтологією семіотичних практик, але також й індивідуальним устремлінням автора твору – естетичною авторською стратегією, метою якої є виявлення структури і художня формалізація взаємодії медіа.

Будь-яка маніпуляція художньою формою позначається не тільки на самому творі, але й на його контексті, і на виді мистецтва, та і в цілому на системі мистецтва. Метод, який дозволяє виявляти суперечливість думок, відомий з часів античності як парадокс логічної коректної суперечності між засновком і висновком. Парадокс є логічною моделлю, за допомогою якої стає можливим очуднення загальноприйнятих істин і виявлення суперечності існуючих думок. Використання парадоксу є не тільки способом очуднення форми і розкриття медіуму, але й способом виявлення інтермедіальності. Отже, принцип парадоксального поєднання дискурсів в одному художньому образі є змістом інтермедіальності як естетичної авторської стратегії.

Розглядаючи інтермедіальність як авторську стратегію ми виходимо з таких теоретичних положень:

1. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту відноситься, за термінологією Р.Барта, до «плану мови», тобто враховуються універсальні властивості висловлювань, які не залежні від автора і визначені онтологією комунікації. Інтермедіальність як авторська стратегія розгортається у «плані стилю», тобто визначається індивідуальністю автора і його особистим досвідом.

2. Прийоми авторської стратегії інтермедіальності риторичні (оскільки є формальними засобами реалізації авторського наміру) і не паралогічні (асиндентон і анаколуп), а парадоксальні (антиномія і апорія).

3. Оскільки авторська стратегія інтермедіальності здійснюється у «плані стилю», важливим фактором є особа автора.

Відповідно до цих положень визначаються принципи аналізу інтермедіальних авторських стратегій.

Особливу увагу приділяємо художній репрезентації меж і невідповідностей між дискурсами. Як маркери інтермедіальності авторської стратегії розглядаємо полістилістику, синтез мистецтв, образи переходу (хвороба, мандрювання, символічна смерть).

Яскравим прикладом інтермедіальності, зокрема, взаємодії музики і слова, є роман Г.Гессе «Степовий вовк». Музика у світі гессівського роману існує мовби у двох формах, на

двох різних рівнях: з одного боку, це образи, теми, постаті, які відносяться до сфери музичного – Вагнер, Моцарт, Гайдн, Бетховен, Гендель, Брамс, саксофоніст Пабло, класична музика і джаз, вчення Лі-Бу-Вея, «Музика занепаду», «Музика самотності». Друга складова цієї «музикальності» – невербальна, вона – в самій структурі художнього образу, в поетиці гессівського роману, у принципі художньої організації твору як сюжетно-композиційної єдності.

«Справжній сенс музики, за Гессе, у відтворенні світового порядку і у возз'єднанні з ним людської істоти. Найвищим проявом цього порядку для письменника є класична музика (Бах і Моцарт), вона – вищий з доступних людині способів заново відтворити цей порядок, надати хаосу життя сенсу і закономірності» [17]. ХХ ст. породило нову музику, що відкидала канони, які формувалися в Європі впродовж століть і разом з джазом створило проблему – як бути з тою, старою музикою Бароко, що вже встигла стати безсмертною, і що робити з новою імпровізаційною традицією: як вирішити проблему їх співіснування, співбуття.

Знаменним у цьому плані є висловлювання Гессе: «Якби я був музикантом, я без будь-яких зусиль міг би написати двоголосу мелодію, мелодію, що складається з двох ліній, з двох тональностей і нотних рядів, які б відповідали один одному, один одного доповнювали, змагалися один з одним, обумовлювали один одного, у всякому разі, в кожному мить, у кожній точці ряду знаходилися б у найтіснішій взаємодії» [18:410].

Герой роману Гарі Галер – зовні благополучний, але внутрішньо вкрай самотній інтелектуал, який усвідомлює порожнечу міщанського світу. Він – творча особистість, але в його житті немає музики, немає гармонії. Щоб набути її, Гарі необхідно знайти рівновагу між своєю свідомістю і підсвідомим. Автор «Записок» не випадково називає себе «Степовим Вовком». Це визначення взяте ним із «Трактату про Степового Вовка», який волею долі потрапив до нього. Галер відчуває в собі два нерозривні первні – «людську» і «вовчу» натури. Якщо оточення намагається приборкати у собі звіра, то Степовий Вовк постійно шукає можливість вступити з «людиною» у боротьбу, розгорнути в собі «надлюдину».

Галеру здається, що він поєднує у своїй душі вовка-одинака і міщанина. Його проблема – наслідок хвороби часу, непереборне відчуття загибелі західної культури. Саме в цей момент, коли Гарі опиняється на межі самогубства, він зустрічає Герміну, свою «музу», якій належить привести його до музичної гармонії, до особистої свободи.

Гарі Галер рятується від світу у звуках класичної музики. Він відвідує симфонічні концерти, в його душі часто звучать музичні теми улюблених творів: «...і раптом згадав забуту мелодію, виконану піано на дерев'яному духовому інструменті: вона росла, роздimalася в мені, наче блискуча мильна бульбашка, віддзеркалюючи на своїй яскравій поверхні весь світ у мініатюрі, тоді тихо лопнула. Якби могло так статися, щоб ця небесна коротенька мелодія нишком укорінилася в моїй душі й одного разу розквітла знов у мені прекрасною квіткою у всіх своїх ніжних барвах, – тоді я б міг бути зовсім пропащим?» [1:42].

У смаках Галера простежується взаємозв'язок з музичними уподобаннями самого Гессе. «Спочатку виконували якусь річ Генделя – гарну, шляхетну мелодію, проте Степовий Вовк сидів, глибоко поринувши у свої думки, і, видно, не сприймав ані мелодії, ані того, що його оточувало. Байдужий до всього, самотній, чужий, він сидів, опустивши очі, і обличчя його було холодне, але якесь зрадницьке. Потім заграли інший твір, коротку симфонію Фридемана Баха, і я вражено побачив, що вже після перших звуків мій загадковий сусід почав усміхатися, він цілковито підпав під чари музики...» [1:22]. Музика тут створює настрій, відображаючи внутрішні переживання героя. «Останній номер концерту – «варіації» Регера, твір, який багатьом здається трохи задовгим і втомливим. Степовий Вовк, що спершу схував уважно й лоброзичливо, також розчарувався, він засунув руки в кишені й знов заглибився у свої думки, але вже не радісні й солодкі, а сумні, може, навіть неприємні, обличчя його немовби погасло, знов стало безбарвне і сіре, весь він набув вигляду старої, хворої, невдоволеної людини [1:22].

Згадка про цей симфонічний концерт зустрічається в романі двічі: перший епізод мовби побачений очима стороннього спостерігача – племінника господині Галера. У наступній главі автор повертає нас до цього переживання музики, яке відбувається в душі самого Гарі:

«...після двох тактів піано, виконаних на дерев'яному духовому інструменті, несподівано відчинилися двері потойбічного світу, я перелетів небо й побачив Бога за роботою, відчув солодкий біль – і вже не боронився ні від чого на світі, не боявся нічого в світі, все приймав і всьому віддавав своє серце» [1:35].

Роман насичений згадками різних музичних творів, тема музики стає в ньому провідною. Більш суттєвим є те, що окрім безпосередньої присутності на сторінках твору імен композиторів і назв їх творів, музика, і ширше – філософія музики – стала головною організуючою силою тексту [19].

«Степовий вовк» за своєю архітектонікою можна співставити з музичною композицією. «Роман «побудований так само строго, як канон чи фуга, і став формою в тій мірі, яка була «можливою» для мене», – писав Гессе в одному з листів. І в іншому: «З чисто художньої точки зору «Степовий вовк» не поступається «Нарцису і Гольдмунду», він так само строго і чітко побудований довкола інтермецо трактату, як соната, і чисто розробляє тему» [20: 36].

Роман мовби складається з двох нерівних частин: вступної, експозиційної, що включає в себе поряд з «Вступним словом видавця» і «Трактату» автохарактеристики Гарі Галера та опису звичайного дня Степового Вовка і самої дії, що завершується фантастичною оргією у «магічному театрі». Трагічним контрапунктом у творі проходять дві головні теми – протистояння в душі Гарі Галера людини і вовка. Подібна роздвоєність виражається і в музиці. «Людина» в Гарі схиляється перед духовним, ідеальним. Душа Гарі Галера вимагає високої строгої класики: «...мені тепер хотілося саме такої прохолодної, шляхетної музики як пив би її, як боги п'ють нектар» [1:44].

Проте у повсякденному житті неможливо сховатися від «задушливої настирливої» музики, що лине з численних кав'ярень. Автор виставляє в один смисловий ряд написи на афішах: «жіноча хорова капела-вар'єте-кіно-танці» – це світ культури для всіх», для нормальних людей благопристойного століття, але не для людини, яка зберігає у своїй душі «божистий золотий слід».

Доба джазу, ванстепа, грамофонів і радіомузики сусідствує з настроями загибелі, наближення нової війни. Апокаліптична веселість, що вирує довкола, знаходить своє вираження в хаосі звуків, нових музичних жанрах і стилях. Гессе, як і його герой, боляче сприймає дисонанси тогочасної дійсності.

Він із жалем констатує, що навіть прекрасну живу музику безсмертних композиторів спотворює радіомузика життя, механічне відтворення божественних співзвуч. Радіоприймачі і грамофони – ці «огидні пристрої», що є тріумфами епохи, володіють воістину пекельним звучанням: «пекельна бляшана лійка почала випльовувати з себе ту суміш бронхіального харкотиння і жованої гуми, яку власники грамофонів та приймачів домовилися звати музикою ...» [1:273]. «Божевільний рупор», грамофон, який за наполяганням Герміни з'явився в кімнаті Гарі Галера, руйнує атмосферу духовності, вносячи збої у звичний ритм життя героя.

Суперечливим було ставлення Гессе до популярного на початку ХХ ст. джазу: він все ж визнавав за ним право на існування, називаючи «святим почуттів і розкріпаченого природного ества людини». З одного боку, джаз, як музичний атрибут нового часу, протистоїть класиці і викликає агресію героя Степового вовка, будить у ньому «вовчу» природу. Як музика в цілому являє собою «поседнання різнорідного, згону неузгоджуваного», так і в Гарі вживаються дві натури, між якими відбувається постійний діалог. Характер героя й довколишній світ набувають поліфонічного звучання – нерозривної єдності протилежних музичних тем: класики – втілення культури, і джазу з його силою, свіжістю, наївною чуттєвістю.

Письменник називає джаз «музикою загибелі», але і музика старовинних композиторів нагадує про смерть. У фіналі роману Гарі, охоплений жахом, дивиться на вбиту ним Герміну: «на скам'яніле чоло, на непорушне волосся, на біле холодне вухо. Холод, який випромінювало її тіло, був смертельний і все-таки гарний, він бринів, чарівно вібував, був музикою» [1:271].

Таким чином у романі реалізується поліфонічний принцип поєднання двох первнів. У філософії музики Гессе є чимало спільного з давньосхідними релігіями. Російська

дослідниця А.Г. Березіна відзначає, зокрема, що «Лі-Бу-Вей цікавив Гессе своїм вченням про музику, яке успадкував від конфуціанців. І для Конфуція і для Лі-Бу-Вея музика нерозривно пов'язана з етикою і політикою і є символом гармонії протилежних сил. Саме в цьому сенсі Гессе надавав музиці важливого значення» [21].

У «Степовому вовку» письменник спирається на традицію романтичної поезики, яка переносила ідею контрапункту як діалогу голосів на літературний твір, який постає поліфонічним поєднанням особистісних голосів, але також і тем, мотивів, почуттів. Зразками поліфонічних письменників служать Гете, Шекспір» [22]. До постаті і творчості Гете Гессе звертаються впродовж усього роману. Гарі Галер веде «мисленні розмови і бої» з улюбленим поетом, а поліфонічний принцип «Вільгельма Мейстера» чітко простежується у структурі «Степового Вовка».

Від йєнського романтизму запозичено ідею співставлення музики і дотепності, «поєднання неспоріднених образів або виявлення прихованої подібності у явно неподібних речах» [22].

Звідси й гумор – суттєвий елемент естетики роману Гессе. Як філософське поняття він «передбачає гру категоріями свідомості і життя. Гра породжує зрушення, переміщення, взаємовпливи ідей, їх постійну хистку неоднозначність. Поетика роману не мислиться без гумору, без подвійного висвітлення будь-якої думки». У фіналі магічної вистави божественний Моцарт викликає невдоволення Гарі: він голосно регоче, перекидається у повітрі, вигукує лайливі слова, затим налаштує радіоприймач і змушує Гарі слухати «спотворену, вихолощену й отруєну музику». Але за хрипливими й потворними звуками все ж можна вирізнити первісний дух божистої музики Генделя; радіо виступає, таким чином, символом боротьби «між ідеєю і її проявом, між вічністю і часом, між Божественним і людським». За допомогою поліфонічного музичного прийому вдається показати одночасне співіснування теми вічності і життя.

Заключна частина роману витримана у традиціях символізму і модернізму літератури початку ХХ ст. Дія відбувається в «магічному театрі», де процеси духовного життя людини перетворюються на зорово-сприйманні образи. Гарі проходить через низку лож, кожна з яких має символічну назву. Заглянувши до ложі з написом «Урок побудови особи», герой роману бачить незвичне дзеркало, в якому починають з'являтися його власні психологічні портрети. Дивовижно, що кожне представлення було для Гарі знайоме, в кожному він бачив себе самого. Це розкріпачення свідомості цілковито розчиняло концепцію «степового вовка». Виявляється, що «степовий вовк» – лише одна з перших стадій розвитку індивідуальності на шляху до Самості. В іншій кімнаті «театру» Гарі бачить Герміну і Пабло, які лежать, обнявшись, після любовних утіх. Гарі схиляється над Герміною, і, несподівано для себе, встромляє їй ножа у серце. Отримавши від Моцарта докори в «опоганені» системи магічного буття, Гарі потрапляє до театральної ложі з написом «Страта Гарі», де його засуджують до осміяння. Після цього він розуміє, що його розіграли, що культурні цінності, якими володіє людство, мають, принаймні, відносне значення.

Отже, перебороти внутрішню кризу, за Гессе, можна або долучившись до безсмертних цінностей мистецтва (образи Гете, Моцарта, класична поезія, церковна і симфонічна музика), або, дослухаючись елементарних почуттів, які заключені у джазовій музиці, в модних танцях, у карнавалах, пройнятих атмосферою екстазу. При цьому фінал роману залишається відкритим, що підкреслює ідею морального вибору кожної людини.

«Степовий вовк» побудований на співвідношенні і протиставленні двох музичних просторів, що породжує опозицію «біль/сміх». Представником першої частини такої опозиції є Галер, а другої – Пабло, який за допомогою джазу намагається змусити Гарі розсміятися над Бolem і перетворити його на Сміх. Складається та ж ситуація, що і в середньовічній європейській культурі: менестрельна традиція/письмова поліфонічна музика (як нове мистецтво) перетворюється на опозицію: «імпрізована/джазова музика /опусна музика Бароко». Джаз по своїй суті є тією ж менестрельною традицією, з тією різницею, що виросла вона на афро-американському ґрунті [23].

В імпрізаційній менестрельній музичній грі так само, як і в джазі, художньо-інтонаційний час розгортався по траєкторії не процесуально-драматичній, а ігровій,

комбінаційній, калейдоскопічній. А обмежена комбінаторика досягається не цілепокладанням, а нарощуванням елементів та їх принципово недедуктивним магічним обертанням. За Хейзінгою, в основі будь-якої музичної діяльності лежить гра. Чи служить музика розвагам чи радості, чи прагне виражати високу красу, чи має священне літургійне призначення – вона завжди залишається грою. А ігрова комбінаторика – це не тільки техніка. Гра реалізує поезику менестреля, його свободу, іронію, вигадливість, ненормативність, переплетення сміхового і серйозного, маніпулювання несподіванками.

Пабло – це сучасний менестрель, для якого не важливі теоретичні дослідження. Його справа виконувати своє завдання як джазіста, грати на саксофоні майстерно, палко як тільки може те, чого людям найдужче хочеться цієї хвилини, і, очевидно, йому було цілковито невідомо, що «є не тільки чуттєва музика, а й духовна. Є не тільки музика, яку виконують цієї хвилини, а й безсмертна, та, що живе тоді, коли її не грають» [1: 169]. Романтичний і похмурий Галер на початку роману надто серйозний, щоб по-дитячому віддаватися грі і прийняти той життєвий і музичний простір, який пропагує наслідувач менестрельної традиції.

Не дивно, що «старому, шляхетному знавцеві музики» повстає упередження і супроти Танцю, який займає важливе місце в системі опозицій роману.

За Хейзінгою, «танець це і є Гра, більше того, одна з найчистіших і найдовершеніших форм гри» [24: 158-159]. Однак, як свідчать церковні вердикти, трактати, спрямовані проти танцю, він був впродовж багатьох століть «пасинком» європейської культури. «Танець – це торжество диявола, тенета духу розпусти, хитросплетіння пекла заради згуби людей» [25]. Отож, не випадковий і той факт, що Герміна і Герміна опиняються на балі-маскарадї у «пеклі». Навіть славетний Петрарка називав танець «гріхом під покровом забави, прелюдїєю Венери» [26]. Проте такі оцінки не слід сприймати однозначно, за ними приховується не так заперечення танцю як такого, а лише його діонісійського еротичного начала.

Гарі зрозуміє це лише в кінці роману, а поки що «американські танці вриваються в його цивілізований музичний світ», чистий і впорядкований. Він не здогадується, що його улюблені інструментальні сюїти епохи Бароко є не чим іншим, як втіленням мисленого внутрішнього танцю, коли «тіло мертве», адже у цьому випадку танцювальна музика не має прикладного значення і переходить у сферу величного споглядання [27].

Опозиція музичних просторів породжує багато інших опозицій у романі. Як духовна музика протистоїть чуттєвій танцювальній музиці ресторанів, так і потойбічне, божисте протистоїть людському; повсякденний світ – світу мистецтва, міщанин – митцеві, Гарі – Пабло, Вічність – часові). Всі ці опозиції розгортаються на тлі двох музичних просторів. Кожна з них має багато варіацій, змін і переходів,. Вони змагаються одна з одною, несумісні, як два протилежні первні, але тим не менш існують у єдності цілого, взаємодіють і впливають одна на одну. І врешті-решт, за законами музичного розвитку, за яким побудований роман, всі ці опозиції складаються у Єдність. Сам Гессе писав з цього приводу у листі 1932 року: «Степовий вовк» побудований так же строго, як канон чи fuga, і став формою до такої міри, яка тільки можлива для мене. Він грає і навіть танцює» [28: 92].

Заключна частина роману витримана у традиціях символізму і модернізму літератури початку ХХ ст. Сцена балу-маскараду – своєрідний шлюз переходу до безмежного часо-простору «Магічного театру», де Гарі Галер, «втративши відчуття часу, не знав, скільки годин чи миттєвостей тривало це хмільне щастя». Тут він зустрічається з персонажами з різних епох, культур, а блукання безкінечними лабіринтами сходів ведуть героя до осягнення тайників його свідомості. Важливу функцію у створенні ефекту безмежності хронотопу «метафікційної» реальності відіграє мотив дзеркала [29]. На порозі «Магічного театру» Пабло підносить до Гарі Галера кругле дзеркальце, яке дає мовби абрис його особи: він побачив самого себе, Гарі Галера, а в ньому, в тому Гарі-Степового Вовка, несміливого, гарного, але заблудлого і зляканого вовка, очі якого поблискували то сумно, то люто» [1: 225]. Далі герой опиняється в оточенні системи дзеркал, кожне з яких відображає різні грані його особи.

Дія відбувається в «магічному театрі», де процеси духовного життя людини перетворюються на зорово-сприйманні образи. Світ «Магічного театру» безмежний, як буття

індивідуальної свідомості митця-творця і вирішений за кінематографічним принципом монтажу. За дверима кожної ложі – світовідчуття Гарі Галера в різні часові відрізки його життя (дитинство, юність, молодість, зрілість), а також потаємні закутки його душі. Так відбувається просторове оречевлення психологічних і предметно-духовних характеристик внутрішнього світу героя.

Гарі проходить через низку лож, кожна з яких має символічну назву. Заглянувши до ложі з написом «Урок побудови особи», він бачить незвичне дзеркало, в якому починають з'являтися його власні психологічні портрети. Дивовижно, що кожне представлення було для Гарі знайоме, в кожному він бачив себе самого. Це розкріпачення свідомості цілковито розчиняло концепцію «степового вовка». Виявляється, що «степовий вовк» – лише одна з перших стадій розвитку індивідуальності на шляху до Самості. В іншій кімнаті «театру» Гарі бачить Герміну і Пабло, які лежать, обнявшись, після любовних утіх. Гарі схиляється над Герміною, і, несподівано для себе, встромляє їй ножа у серце. Отримавши від Моцарта докори в «опоганені» системи магічного буття, Гарі потрапляє до театральної ложі з написом «Страта Гарі», де його засуджують до осміяння. Після цього він розуміє, що його розіграли, що культурні цінності, якими володіє людство, мають, принаймні, відносне значення.

Отже, перебороти внутрішню кризу, за Гессе, можна або долучившись до безсмертних цінностей мистецтва (образи Гете, Моцарта, класична поезія, церковна і симфонічна музика), або, дослухаючись елементарних почуттів, які заключені у джазовій музиці, в модних танцях, у карнавалах, пройнятих атмосферою екстазу. При цьому фінал роману залишається відкритим, що підкреслює ідею морального вибору кожної людини.

«Як поет із кількох постатей творить драму, так і ми з фігур розщепленого «я» утворюємо нові групи і з новими можливостями комбінацій і ходів, нові ситуації» [1: 248]. Письменник наділений чарівною здатністю «творити життя з нічого» [30: 498], точніше, з плоті мови. Перед нами вражаюче явище: словесні обороти створюють живих людей» [30: 459].

Така божественна гра – «чудо марнотратного» [31: 6], має серйозне філософсько-естетичне обґрунтування: це спосіб набуття людиною внутрішньої свободи. Наступ цивілізації і тоталітарних режимів у ХХ ст. зробили неможливою «самостійність людини» в суспільному і навіть у приватному житті. Вихід у «метафікційне» інобуття став єдиною можливим способом набуття свободи.

Звідси головна особливість хронотопу «метафікційної» прози – його антиномічна внутрішня структура. В основі її протистояння зовнішнього – матеріального і внутрішнього – імагінативного. Фізичний час/місце дії або обмежене, або другорядне за своїм значенням й аксіології. Зате безмежний, синкретичний і насичений історико-культурним змістом хронотоп буття творячої свідомості митця.

У формі театральної дії роману Гессе відтворює процес осягнення й одночасно сотворення душі автора і героя. «Тільки у вас самих живе та інша дійсність, якої ви прагнете, я не можу вам дати нічого іншого, крім того, що вже існує у вас самих, не можу відкрити перед вами ніякої іншої галереї образів, крім тієї, що є у вашій душі. Я можу вам дати тільки нагоду, поштовх, ключ. Я допоможу вам побачити ваш власний світ, та й годі» [1: 224]. Цю головну таємницю роману розкриває одна із заключних його фраз «Коли-небудь я зіграю цю гру краще. На мене чекав Пабло. На мене чекав Моцарт» [1: 281]. «Метафікційний» хронотоп роману втілює трагічну антиномію закріпачення особи у фізичному світі і її безмежної свободи у сфері творячого духа [32].

«Магічний театр» – продовження герметичної традиції, повернення світу вектору від часткового до загального. Магічний театр не спрощує життя, він дозволяє людині зробити його складнішим і насиченішим, оголює витіснені протиріччя і допомагає інтегрувати їх, показує тісний зв'язок «того, що внизу і того, що вгорі».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Герман Гессе. Степовий вовк. – Харків: Фоліо, 2011.
2. Березина А.Г. Герман Гессе. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1976.– 128 с.
3. Манн Т. Собр. Соч. в 10 томах. Т.10. – М., 1961.
4. Рихард Вагнер. Избранные работы.– М., 1978.

5. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований//Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века/Материалы международной научной конференции. – Серия «Symposium». – Вып. №12.– С-Пб, 2001.– С. 149.
6. Scher S.P. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativistischen Grenzgebietes. – Berlin, 1984.
7. Leuschner Die Musik. Romantik der deutschen und englischen Texten.– Würzburg, 2000.
8. Лейтес Н.С. Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века : мировидение и поэтика. – Пермь, 1992.
9. Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.– Санкт-Петербург, 2012.
10. Hansen-Löve A. Intemedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst- am Beispiel der russischen Moderne//Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.11. – Wien , 1983.
11. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996.
12. В.Флюссер За философию фотографии.– СПб, – 2006.
13. Müller J. EIntermedialität/Formen moderner kultureller Kommunikation.– Munster: Nodus Publikationen, 1996.
14. Paech J. Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen// Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets.– Berlin, 1998.
15. Schröter J. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs// montage/ av 7/2/1998.
16. McLuhan M. Laws of Media. The New Science.– Toronto, 1988.
17. Мориц Ю.И. «Мелодия на два голоса». Содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд»//Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение, 1999. – №3.
18. Гессе Г. Собрание сочинений в восьми томах. Т.7.– Харьков: Фолио. – 480 с.
19. Руколеева Р.Т. «Соната в прозе»: Гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе// Дискуссия. Политематический журнал научных публикаций. – Екатеринбург, 2001. – №1. – С. 58–62.
20. Hermann Hesse. Ausgewählte Briefe.Erweiterte Ausgabe.– Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. – S. 36.
21. Березина А.Г.Философия музыки в творчестве Германа Гессе//Литература и музыка. – Л., 1973.
22. Махов А.Е. Musica Literaria/Идея словесной музыки в европейской поэтике.– М.: Intrada, 2005. –224 с.
23. Костерин А., Степанова К.П. Оппозиция музыкальных пространств в «Степном Волке» Германа Гессе: менестрельная традиция VS опусной музыки//Филологический ежегодник. Омский государственный университет.– 1998.– вып .2.
24. Хейзинга Й. Homo Ludens. – М., 1997.
25. Gaultier. – Paris, 1775.
26. Петрарка Ф. Лекарство от превратностей судьбы. (De remendis utriusque fortunae). – С. 1354–1366.
27. Баранова Т.Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко//Традиция в истории музыкальной культуры. – Л., 1989.
28. Седелник В.Д. Герман Гессе: швейцарская литература. – М.: Высшая школа, 1978.
29. Злочевская А.В. Парадоксы зазеркалья в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова// Вопросы литературы, 2008. – №2. – С. 201– 221.
30. Hutcheon L. Narcissic Narrative. The Metafictional Paradox. – London, New York, 1984. –
31. Pechal Z. Hra v romanu Vladimira Nabokova. – Olomouc, 1999.
32. Злочевская А.В. Особенности «метафического» хронотопа в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова//Вестник Моск. ун-та. – Серия 9: Филология. – 2012.– №3. – С. 25 – 35.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Іван Мегела – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: зарубіжна література, порівняльне літературознавство, проблеми художнього перекладу, поетика літератури, наратологія, інтермедіальність, психоаналіз.

ТОПОФОН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕЯ БРЕДБЕРИ

Наталья ПАНАСЕНКО (Киев, Украина; Трнава, Словакия)

Автор розглядає категорію художнього простору, пов'язуючи різні топофони з авторською картиною світу. Топофони у творах Рея Бредбері вжиті не тільки для зазначення місця, де розгортаються події. Вони є фоном для виразу авторських оцінних характеристик сучасного світу, ставлення до найновітніших технологій та до людини, яка відповідає за всі події, що відбуваються не тільки на Землі, але й далеко за її межами. Літературний час та простір у творах Рея Бредбері утворюють унікальну авторську картину світу.

Ключові слова: літературний час та простір, хронотоп, топофон, авторська картина світу, мікротопонім.

The author focuses on the category of literary space, connecting different topofons with the author's worldview. Topofons in the works by Ray Bradbury are used not only for identifying the place where the events unfold. They serve as a background of the expression the author's evaluative characteristics of modern world, his attitude to science and latest technologies and the to human being who is responsible for all the events which take place not only on the Earth, but also far away from it. Literary time and space in the works by Ray Bradbury form unique author's worldview.

Key words: literary time and space, chronotope, topofon, author's world view, microtoponym.

Проблеми пространства и времени принадлежат к фундаментальным проблемам философии, эстетики, психологии, литературоведения, лингвистики, искусства, теории

музыки и многих точных наук. Изменение представлений о времени и пространстве всегда было связано с прогрессом познания, его развитием.

Исследованием особенностей пространства и времени занимаются различные науки. В некоторых случаях не представляется возможным разделить эти понятия. Тогда ученые используют единый термин "пространство-время", которое может быть биологическим и социальным [11; 12], перцептуальным и концептуальным [4] и т.д.

Как правило, время, прежде всего, логически связано с пространством, однако в математике различают топологические и метрические характеристики пространства [3: 348]. Основные свойства пространства – это протяженность, однородность, изотропность, трехмерность [3: 345]. Философы выделяют объективно-реальное время, функциональное и концептуальное. Время характеризуется длительностью, одномерностью, необратимостью, однородностью [3].

Ученые-искусствоведы считают, что проблемы пространства и времени так, как они ставятся в художественном произведении, имеют три аспекта: *онтологический*, так как каждое произведение искусства, будучи материализацией некоего духовного содержания, попадает в пространственно-временной континуум, в котором реально существует все материальное; *художественно-гносеологический* (отражение искусством мира как особым способом познания этого мира, его пространственных и временных отношений, а также отражение этих отношений в соответствии со спецификой художественного освоения мира; *психологический* (созерцание человеком художественного произведения – просмотр кинофильма, спектакля и т.д. – когда за краткий период реального времени зритель способен прожить вместе с персонажем дни, месяцы, годы) [5].

Описание художественного пространства и времени, как правило, проводится в специальных терминах. Благодаря М.М. Бахтину [1: 121-122] появились понятия "хронотоп" и "топофон". Первый термин указывает на слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом, второй характеризует пространство. Мы ввели понятие хронотипа и хрономатрицы как составляющих художественного времени и детально описали их в предыдущих публикациях [7; 8; 9; 14].

А.В. Правдикова [10] использует термин "микротопонимы" как разновидность топофона, которые в художественных произведениях выполняют текстообразующую и стилистическую функции, активно участвуя в выражении авторского замысла. В рамках художественного произведения микротопонимы непосредственно участвуют в реализации художественной картины мира и выражают индивидуально-авторскую картину мира.

В данной статье считаем целесообразным сосредоточить свое внимание только лишь на топофоне и установить, как художественное пространство создает особую систему образов произведений, авторскую картину мира Рея Бредбери.

Как известно, система образов художественного произведения функционирует в определенных просторно-временных рамках [2: 147], которые отличаются от реального времени. Каждый автор не только принадлежит к определенному литературному направлению, но и отличается своим творческим методом, в который входит специфика изображения временно-пространственных категорий. Эту специфику имеют произведения разных жанров и литературных направлений. Так, скажем, романтики сквозь призму воображения и особого отношения к актуальной действительности осмыслили время не только как проблему эмпирического бытия, но и как философскую проблему. Рефлексия по поводу времени у них становилась импульсом к построению контрастной картины мира, сопряженной с рядом устойчивых концептов сна, усталости, мечты и т.д. [2: 40-41]. Странники классицизма в литературе строят свои произведения на строгом единстве места действия и времени.

Рей Бредбери как автор рассматриваемых произведений был выбран не случайно. Каждое литературное произведение отражает авторскую концепцию объективного мира [6] и именно в творчестве Рея Бредбери как выдающегося представителя жанра научной фантастики мы находим оригинальную трактовку топофона, которое лежит в основе его взглядов на мир.

Автор, как создатель художественного текста, создает сложное, многослойное индивидуальное пространство, часто самым тесным образом переплетающееся с художественным временем, которое состоит из хронотопов персонажей и повествователя [9]. В то же время хронотоп является неотъемлемой частью авторского концепта действительности [7]; он дает возможность читателю ознакомиться с мировоззрением автора, которое влияет на систему образов художественного произведения, его композицию, семантическую структуру [9].

Приведем несколько наиболее ярких примеров, в которых посредством выбора определенного места развития событий автор в завуалированной форме высказывает свою точку зрения на события дня.

Можно предположить, что некоторые топофоны объединены циклом рассказов. Сюда можно отнести следующие циклы: Венерианский цикл, действие рассказов в котором происходит на Венере, где постоянно идет дождь, а герои рассказов постоянно подвергаются различным испытаниям ("A Medicine for Melancholy", "The Long Rain"); Дублинские истории, в которых Брэдбери делится наблюдениями и открытиями, сделанными в Ирландии, своим видением страны и ее культуры ("McGillahee's Brat", "Banshee"); "Марсианские" рассказы и Марсианские хроники ("Dark They Were, and Golden Eyed", "The Lost City of Mars") – этот топофон очень специфичен и служит "декорацией к замечательным трагедиям великого мастера"; Латиноамериканский цикл, в котором Брэдбери "заостряет внимание на социальных проблемах Мексики и на судьбе её жителей в Америке" ("En la Noche", "El Dia de Muerte") [13].

Я бы хотела в данной статье предложить другой принцип подхода к топофонам. Существует ряд топофонов, которые связаны с определенной ситуацией, традицией, и часто используются в обыденной жизни (музей, крыльцо, чердак, кладбище, мост, поле, детская площадка, школа и пр.) либо используются писателями-фантастами для создания определенных образов (ракетодром, космический корабль, планеты солнечной системы и дальние галактики и пр.).

Можно также выделить и определенные города: Париж – законодатель моды и роскоши; Лондон – символ деловой жизни и промышленности; Киев – священный город русского православия, Афины – колыбель мировой цивилизации и многие др., а также страны: Китай – символ преодоления времени, США – символ деловитости, активности, раскованной личности, Германия – с одной стороны, символ технического и философского гения, с другой стороны – символ милитаризма, фашизма, смерти и т.д. Такие единицы, как Белый дом, Елисейские поля, Красная площадь, представляют собой символы культур, к которым они принадлежат [101].

Некоторые страны и города успешно используются Рейем Бредбери в некоторых рассказах в качестве символов. Так, рассказ "We'll Always Have Paris", название которого – одна из самых цитируемых фраз из классического американского фильма «Касабланка» (1942) – ассоциируется с приятными воспоминаниями, передает атмосферу Парижа. В рассказе "The Visitor" события происходят на Марсе, где всегда тихо. Главные действующие лица, страдающие от туберкулеза, были ракетами переправлены на Марс умирать. Они мечтают о Нью-Йорке, шумном, людном, грязном. Для них Нью-Йорк становится олицетворением Земли, куда они стремятся в своих помыслах и готовы все отдать, чтобы опять очутиться в многомиллионном мегаполисе.

Другой рассказ, "The Golden Kite, the Silver Wind" напоминает сказку для взрослых. Автор переносит нас в Китай, однако ни время, ни конкретное место не упоминаются, хотя рассказ изобилует культурологическими реалиями прошедшего времени (*Mandarin, town of Kwan-Si, caravans, magnificent Emperor of ideas*). Здесь важно время написания рассказа – 1953 г. – период холодной войны, состояния длительного конфликта между капиталистическим миром и социалистическим лагерем, период гонки вооружений. Используя стилистический прием аллегорию, Бредбери показывает, к каким негативным последствиям может привести соперничество между двумя лидерами великих государств (мандаринами в рассказе), когда огромные средства тратятся не на развитие экономики в стране и повышение благосостояния людей, а на бессмысленную многочисленную

перестройку городской стены, придавая ей различные формы (свинья, дубинка, костер, вода и т.д.). Все это напоминает ситуацию в мире в тот период времени, когда создавались новые виды оружия, было соперничество в освоении космоса и пр., в то время как люди умирали от болезней, голода, засухи и других стихийных бедствий.

Автор переносит нас в Китай и в рассказе "The Flying Machine", опять проводя параллель между современным миром, где кибернетика и генетика назывались буржуазными науками и древним Китаем, где император казнил человека, который изобрел летальный аппарат, поднялся в воздух и увидел прекрасный мир. Император хотел, чтобы люди восхищались только лишь прекрасным макетом его страны, в которой искусственные птицы пели на деревьях, фигурки людей работали на полях; макетом, который он создал единолично.

В этих двух рассказах автор высказывает свое мнение о политической ситуации в мире с помощью аллегории, отправляя читателя в древний Китай, хотя аналогичные события происходят в нашем времени. Здесь очень искусно сочетаются как художественное пространство, так и время, образуя удивительный хронотоп.

Для Бредбери вообще характерно использования хронотопа для создания ярких образов. Так, в рассказе "A Scent of Sarsaparilla" Финч неоднократно поднимается на чердак, где традиционно складываются ненужные старые вещи. Старик называет чердак, где пахнет сарсапариллой, "Машиной времени". Это запах его детства и юности. Он приглашает жену вернуться в прошлое, но она отказывается. Тогда он уходит один. Кора, разыскивая мужа, поднялась на чердак и увидела в одном окне цветущие яблони и лестницу, а в другом – ноябрьский снег:

She pulled back from the window.

Outside the opened frame the apple trees were lush green, it was twilight of a summer day in July. Faintly, she heard explosions, firecrackers going off. She heard laughter and distant voices. Rockets burst in the warm air, softly, red, white, and blue, fading.

She slammed the window and stood reeling. "William!"

Wintry November light glowed up through the trap in the attic floor behind her. Bent to it, she saw the snow whispering against the cold clear panes down in that November world where she would spend the next thirty years.

В другом рассказе ключевым топофоном является детская площадка ("The Playground"), куда приводят мальчиков, где они играют, дерутся, издеваются над младшими и слабыми. Возможно, автор делает метафорическую аллегория армии, в которой тоже есть свои суровые законы и которая представляет собой школу жизни для мальчиков. Однако отец трехлетнего ребенка, желая оградить его от сверстников, унижений, разбитых коленок и носа, на 12 лет превращается в ребенка и занимает его место.

Возвращаясь к циклам рассказов Бредбери, связанных с Мексикой, я хотела бы остановиться на рассказе "Calling Mexico". Это история о старике, полковнике Фрили, который прикован к инвалидному креслу. Он звонит в Мехико другу, просит его открыть окно и впитывает звуки, раздающиеся из окна, комментирует их, возвращается в то время, когда он жил и, возможно, служил в Мексике. Здесь автор использует два топофона: один реальный, который включает городок в США, пансион для престарелых, комнату и другой, который реален для его друга, находящегося в Мехико и открывающему для полковника окно, и ирреального для самого полковника и существующего для него в его воображении. Полковник умирает с телефонной трубкой в руке, ощущая себя счастливым человеком. Когда врач берет у полковника трубку, он слышит звук закрывающегося окна, и читатель знает, что это окно находится за тысячи миль от врача, в стране, где полковник был когда-то молод и счастлив.

Как писатель-фантаст, Рей Бредбери переносит читателя не только в прошлое, но и в далекое будущее. Сборник рассказов "The Martian Chronicles" был написан в 1950 г. Автор указывает время событий, описанных в рассказах: 1999, 2001, 2005, 2026, 2030, 2033 и т.д. Несмотря на то, что события происходят на далекой от Земли планете, автор описывает вечные духовные ценности, осуждает предательство, эгоизм, воспекает разум человека, способный покорить космическое пространство.

Приведенные выше примеры показывают, что топофон выступает фактором, который позволяет более ярко охарактеризовать действующие лица; он является неотъемлемой частью авторской картины мира.

Данная статья намечает перспективы детального исследования топофона как важного элемента выражения ценностных характеристик автора в создании художественной картины мира. Считаем перспективным исследовать не только художественное пространство и время, но и другие категории текста в произведениях Рея Бредбери.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. – М.: Худ. литература, 1986. – С. 121-290.
2. В'язовський Г.А. Світ художньої літератури. – К.: Дніпро, 1987. – 252 с.
3. Горлач М.І. Філософія. Підручник / За загальною редакцією М.І. Горлача, В.Г. Кременя, В.К.Рибалка – Харків: Консум, 2000. – 672 с.
4. Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусств / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко. – Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11-25.
5. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 26-39.
6. Новикова Н.М. Взаимодействие топонимической и антропоцентрической подструктур в структуре художественного текста // Художній текст в культурному, філологічному та лінгвістичному аспектах. Тези доповідей міжвузівської конференції. К.: Київський держ. пед. ін-т іноземних мов, 1991. – С. 49-51.
7. Панасенко Н.І. Категорія художественного времени в прозаических, поэтических и музыкальных текстах. // Наукове видання "Мова і культура". Вип. 5, т. I, частина друга. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бурого, 2002. – С. 120-130.
8. Панасенко Н.І. Некоторые аспекты художественного пространства и времени // С любовью к языку: Сб. науч. трудов. Посвящается Е.С. Кубряковой. – Москва-Воронеж: ИЯ РАН, Воронежск. гос. ун-т, 2002. – С. 151-162.
9. Панасенко Н.І. Категорія художнього часу в творчості Рея Бредбери / Н.І. Панасенко, С.Ю. Гудименко / Вісник Житомирського педагогічного університету. Вип. 15. – Житомир, 2004. – С. 115-118.
10. Правдикова А.В. Микропонимия как отражение картины мира : на материале английской литературы XIX-XX вв.: диссертация ... кандидата филол. наук : 10.02.19 / Правдикова Анна Вадимовна; [Волгогр. гос. пед. ун-т] – Волгоград, 2009 – 187 с.
11. Спиркин А.Г. Основы философии: Учебн. пособие для вузов / Александр Георгиевич Спиркин. – М.: Политиздат, 1988. – 592 с.
12. Фролов И.Т. Введение в философию: Учебник для вузов. В 2х ч. Ч. 2 / И.Т. Фролов, Э.А. Араб-Оглы, Г.С. Арефьева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 639 с.
13. Циклы рассказов Бредбери. Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/cycles>
14. Panasenko N. Interrelations between Literary Time and Space in Prosaic Texts // Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World. – Prešov: University of Prešov; 2009. – P. 91-108.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Bradbury R. The April Witch. – Moscow: Manager, 2001. – 224 p.
2. Bradbury R. Driving Blind. Stories. – New York: AVON BOOKS, 1998. – 259 p.
3. Bradbury R. The Golden Apples of the Sun. – New York: Bantam Press, 1970. – 169 p.
4. Bradbury R. Short Stories. – Moscow: Raduga, 2001. – 228 p.
5. Bradbury R. Short Stories. – Moscow: Prosvechzenie, 1983. – 159 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Панасенко – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри германської і фіно-угорської філології Київського національного лінгвістичного університету, professor at the department of British and American Studies, University of SS Cyril and Methodius in Trnava, Slovakia.

Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, інтерпретація тексту, стилістика.

POINT FORT КАК АВТОРСКИЙ ПРИЁМ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ю. СЕМЁНОВА)

Олег СЕМЕНЮК, Виктор БЕЛОУС (Кировоград, Украина)

На прикладах з текстів окремих творів Юліана Семенова робиться припущення про створення та використання письменником творчого прийому, який автори назвали point fort.

Ключові слова: сучасний російськомовний політичний детектив, лексика, акцентуатори тексту, концепт.

The paper describes a specific method by Russian writer Yu. Semenov, which was termed as point fort.

Key words: contemporary Russian political thriller, lexics, text accentuators, concept.

Предлагаемая статья – часть большой работы по изучению лингвистических и социопсихологических особенностей жанра политического детектива как одного из самых популярных жанров современной мировой литературы. Исследование же современных

русскоязычных текстов этого жанра немыслимо без обращения к творчеству Юлиана Семёнова, автора романов “Пароль не нужен”, “Бриллианты для диктатуры пролетариата”, “Альтернатива”, “Третья карта”, “Майор Вихрь”, “Семнадцать мгновений весны”, “Экспансия”, повести “ТАСС уполномочен заявить...”, на которых формировался читательский вкус целого поколения.

Известные в мире авторы произведений этого направления обязаны своим успехом многим факторам, среди которых и острота сюжета (например, Джон Ле Карре), и харизматичность героев (Фредерик Форсайт), и реальность футурологических прогнозов (Том Клэнси), и своеобычность обстановки действия (Борис Акунин), и многое другое. Значимой составляющей успеха произведений Ю. Семёнова является собственно текст. Автор не идёт по пути упрощения своих текстов с целью привлечения “среднего” читателя, следящего только за развитием сюжета. Тексты Ю. Семёнова характеризуются богатой лексикой и достаточно сложным синтаксисом, что позволяет ему создавать объёмные образы героев, глубоко и выразительно выписывать события. Чтобы оценить мастерство автора как художника слова, в его тексты необходимо вчитаться, погрузиться в них, воспринимая как музыку.

Сравнение текстов Ю. Семёнова с музыкальными произведениями позволяет продолжить и использование им приёма выделения разрядкой ключевых слов в качестве своеобразных акцентуаторов текста, “точек силы” или “сильных точек” (по-французски *points forts*). Выделенные автором слова звучат как синкопы в джазовой музыке, подчёркивающие её основную тему и придающие мелодии некоторую неожиданность. Сразу оговоримся, что речь идет не просто о банальном техническом приеме шрифтовой или графической *разрядки*, который часто используется в издательской практике как средство привлечения внимания к названию, слову, термину. Используя термин *points forts*, мы подчеркиваем факт соединения вербальных и невербальных составляющих в единице художественного текста.

Рассмотрим, например, использование приёма *point fort* при создании образов отдельных персонажей: “...Генерал-лейтенант Фёдоров стал чекистом, когда ему исполнился двадцать один год. Молодой радиоинженер уехал добровольцем в Испанию, работал там с легендарными дзержинцами-контрразведчиками, учился р е м е с л у у Григория Сыроежкина, а когда началась война, стал а с о м радиоигр против абвера и гестапо; сотни гитлеровских агентов были схвачены и обезврежены благодаря работе той службы, которую возглавлял Фёдоров. Потом борьба с буржуазными националистами, разгром бандеровцев, выявление затаившихся гитлеровских прихвостней, с р а ж е н и е с союзниками за выдачу фашистских палачей, перебежавших за океан в поисках новых хозяев. Потом, в конце сороковых годов, началась его работа против шпионов, которых начали засылать американские разведорганы. Б р и т в е н н о мыслящий, стремительный, но при этом спокойный”... [1: 19]. Противопоставление прилагательных *стремительный - спокойный* носит несколько оксюморонный характер, однако именно благодаря этому выразительнее воспринимается постоянная готовность героя к действию. Определённая схематичность и метафоричность описания генерала Фёдорова объясняется заказным характером повести.

Проанализируем ещё один образ: “...Пол Дик, корреспондент семи провинциальных газет, лауреат премии Пулитцера в прошлом, суперрепортёр отчаянной храбрости; тридцать три года назад поджарый красавец, спортсмен, а сейчас потухший, перегарный, с т а р ы й” [1: 19]. Схема построения образов в обоих случаях одинакова: набор номинативов (контрразведчик, агент, борьба, репортёр, спортсмен и т.д.), затем — прилагательные (стремительный, перегарный). На наш взгляд заслуживает внимания и фоносемантика слов, ключевых для образа американского репортёра: сочетания букв (*корреспондент, лауреат, суперрепортёр, храбрости, поджарый красавец, спортсмен*) звучат звонко, раскатисто, оптимистично. В двух же последних словах цитируемого отрывка ударные гласные корня (*перег-а-рный, с т -а- р ы й*), как бы растягивающие слова, оставляют пессимистическое ощущение.

Выделенные автором слова, *points forts* обоих цитируемых отрывков текста, с одной стороны выразительно подчёркивают отношение автора к персонажам, с другой — откровенно предназначены для создания такого же мнения об этих людях и у читателя.

Ю. Семёнов не злоупотребляет этим приёмом: иногда авторской разрядки не встретишь на протяжении нескольких страниц, иногда же на одной странице — по несколько *points forts*. Привыкший к наличию в тексте выделенных автором ключевых слов читатель, не встречая их, начинает внимательнее анализировать текст и самостоятельно выделять важные, по его мнению, слова. Это, несомненно, способствует улучшению взаимопонимания между автором и читателем, более глубокому восприятию литературного произведения.

В текстах повести “ТАСС уполномочен заявить...”, романа “Экспансия” Ю. Семёнов часто выделяет термины, используемые сотрудниками спецслужб: “с е т ь”; “о б о р у д о в а т ь техникой”; “с х е - м а подозрения” [1: 7,16,42] “адреса в Касселе и Гамбурге — м а я к и”; “поскольку вы меня в о д и т е, судя по всему, не первый день”; “позвонил своему американскому к о н т а к т у” [2: 11-12].

Автор использует *points forts* и для объяснения некоторых особенностей специфики работы контрразведки, применяя, в данном примере, антонимы: “разведка не будет вести в течение года р а д и о м - н о л о г . Существует обратная связь — человек, о котором мы не имеем ни малейшего представления. Это д и а л о г , оживлённость которого, как мы имели возможность убедиться, зависит от напряжённости, усиливающейся ныне на африканском континенте...” [1: 46].

В тексте повести “ТАСС уполномочен заявить...” находим примеры авторской разрядки целых предложений, особенно если они означают достаточно серьёзный поворот сюжета: “Можно утверждать, что покойная до введения в организм неизвестного препарата была абсолютно здорова” [1: 65], “...Письмо это Славин, однако, не получил — был арестован службой генерала Стау” [1: 94].

Points forts Ю. Семёнова срабатывают в текстах не только как денотаты — они выходят за пределы словарного лексического значения, становясь посредниками между словом-репрезентантом и экстралингвистической действительностью. Специфика произведений Ю. Семёнова в особенности и жанра политического детектива вообще — в широком манипулировании фактами и событиями, наличии множественной системы персонажей, цитировании в текстах шифротелеграмм, газетных материалов, речей политических и религиозных деятелей и т.п. Подобные сложности в архитектуре произведения предполагают необходимость наличия единой логической нити, позволяющей пройти эти лабиринты авторской мысли, прочувствовать и воспринять основное послание произведения. Широкое использование концептуализированных понятий способствует созданию стоящей над собственно текстом системы этимологических и ассоциативных связей, в которых и заключается авторский замысел, мессидж текста.

Тексты произведений Ю. Семёнова содержат примеры выделения автором *points forts* для создания картины синхронного события, сиюминутного и/или одномоментного действия: “в деревню тихо в п о л з л и командос”; “он же марионетка, он с д е л а н” [1: 3]; “Пол п л а в а ю щ е потянулся к Славину” [1: 21]; “Вы тогда могли рвануть и в Париж, и в Рим... — М о г л и ? Или р в а н у л и” [1: 20]. Глагольные формы удачно используются не только для характеристики действий, но и служат для дополнительной коннотации образов (“змеиность” командос, ограниченность и предсказуемость марионеточного правителя). Номинативы же просто синхронны: “Парамонов — н е р е д а т ч и к информации” [1: 19]; “тащат нас к г р а н и кризиса” [1: 24]; “р у к о в о д с т в о и непосредственно уч а с т и е в деле” [1: 25].

Отдельные авторские *points forts* вырастают до уровня доминирующего в тексте понятия, например характерных для периода “холодной войны” политических клише об агрессивности империализма и миролюбивой внешней политике СССР: “Они же начинают первыми, о н и — дома ли, здесь ли — н о д к р а д ы в а ю т с я к тем проблемам, которые составляют предмет государственной безопасности” [1: 11]; “Перед началом войны во Вьетнаме выступления американской дипломатии были такими же. Сценарий н а г н е т а н и я у них разработан точный... они это слишком н а ж и м и с т о делают” [1: 23].

Одной из особенностей концептуального понятия является его этничность, обусловленность спецификой национального сознания народа, превалирующими в конкретном людском сообществе взглядами и убеждениями. Практически всем советским людям были хорошо знакомы слова песни: "...Мы – мирные люди, но наш бронепоезд стоит на запасном пути!" Страна по определению не могла быть агрессором, газеты пестрели штампами "мирные инициативы" и "мирное сосуществование", правда, словосочетания типа "силы мира", "гарант мира во всём мире" не давали забыть о наличии на запасном пути соответствующим образом снаряжённого бронепоезда.

Этот своеобразный концепт миролюбивости выразительно просматривается в тексте повести "ТАСС уполномочен заявить...", становясь сквозным и практически ключевым для этого произведения. Встречаем только несколько примеров использования автором *points forts* в качестве обозначения ядра концепта ("условием были *мирные переговоры*" [1: 3]; "*вы ощущаете мирность?*" [1: 9]), однако Ю. Семёнов умело создаёт и соответствующее концептуальное поле: "...В Шереметьево Константинов и Славин приехали ночью; пахло полынью; казалось, что вот-вот затрещат цикады" [1: 9]. Номинативы "ночь", "полынь" создают картину русской степи, широкой, раздольной, вольной, символа души народа. Образ достаточно дихотомичен, особенно если вспомнить слова известной песни о том, как "в той степи глухой умирал ямщик". "Цикады" – насекомое более ассоциируемое с экзотическими краями, куда и улетает с опасной миссией один из главных героев повести Славин, и где могут вполне реально "затрещать" не только цикады и разные там сверчки, но и выстрелы.

Использование автором *point fort* "прикосновение" с его собственным концептуальным полем помогает создать осязаемый образ Родины: "Они сели за столик; народа было немного; две молоденькие официантки говорили о том, что ехать на Рижское взморье рано еще: дождит, море холодное, хотя песок за день прогревается, мягкий, нежный, как прикосновение, и можно гулять по пляжу, вдыхая пряный сосновый запах, а загар лучше, чем на юге, дольше держится... Константинов посмотрел на Славина, улыбнулся" [1: 9].

"Официантка поставила перед ними кофе, спросила:

– Куда летим?

– В Болгарию, – ответил Славин. – Там море прогрелось.

Зато песка нет, – сказала официантка, – а теплый песок важнее моря, прогрев дает на всю зиму, тепло хранит... Я в прошлом году в Румынии отдыхала, хорошо, конечно, только песка нет, камни..." [1: 9]. Для официантки родина ассоциируется с хранящим тепло всю зиму песком, герои же произведения видят этот образ по-своему, через *point fort* "мирность":

"Константинов посмотрел ей вслед, покачал головой, сказал задумчиво:

– Все-таки время – категория совершенно поразительная, Виталий Всеволодович... Вы ощущаете мирность?

– Теплый песок пляжа и запах сосен, – повторил Славин. – Красиво, но при чем здесь категория времени? Не вижу связи" [1: 9].

Таким образом, позволим себе утверждать, что используемый Ю. Семёновым приём использования *points forts* даёт автору возможность акцентировать внимание читателя на ключевых словах. Эти "точки силы" в большинстве случаев выделяют своеобразные концептуальные понятия и становятся основой для построения вокруг них смыслового поля, усиливающего воздействие текста на читателя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Семёнов Ю.С. ТАСС уполномочен заявить.... – М.: Художественная литература, 1980. – 112 с.
2. Семёнов Ю.С. Экспансия. – М.: Художественная литература, 1986. – 74 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Олег Семенюк – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри перекладу та загального мовознавства, ректор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: соціолінгвістика, взаємодія мови й мислення.

Віктор Білоус – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства та перекладу приватного вищого навчального закладу "Соціально-педагогічний інститут Педагогічна академія", м. Кіровоград.

Наукові інтереси: лінгвокультурологія, переклад, нейро-лінгвістичне програмування (НЛП).

НЕОГОТИЧЕСКИЙ РОМАН: «РАДКЛИФИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сергей ТУЗКОВ, Инна ТУЗКОВА (Кировоград, Украина)

У статті досліджується сюжетна структура неоготичного роману С.Еббот «Ріка і троянда». Виділяються традиційні елементи готичного сюжету: готичний хронотоп, мотиви тасмниці, жаху, привида, сюжетні ситуації та типи героїв. Робиться висновок, що в цьому творі дублюються основні мотиви та сюжетні ходи «радкліф'янського роману».

Ключові слова: готичний сюжет, сюжетні мотиви, готичний хронотоп, типи героїв, «радкліф'янський роман», С.Еббот.

The plot structure of S.Ebbot's neo-gothic novel "The River and the Rose" is investigated in the article. The traditional elements of the gothic novel such as gothic chronotope, motives of mystery, horror, phantom, plot situations and types of the character are being distinguished. The conclusion that the main motives and plot situations of "A.Radcliffe's novel" are duplicated in this work.

Key words: gothic plot, plot motives, gothic chronotope, types of character; "A.Radcliffe's novel", S.Ebbot.

С позиции современной литературы готика – один из первых и наиболее успешных массовых жанров. В целом история готического романа чрезвычайно показательна. Ее основные этапы хорошо известны: возникновение жанра и появление классических образцов, усвоение классики системами разных культур, последующее тиражирование, которое сопровождалось снобистским презрением интеллектуалов и долгим успехом у широкой публики [2; 3; 5]. Эта канва так же неизменна, как сюжетные ходы самого готического романа, который имеет следующие отличительные черты:

1. Сюжет строится вокруг тайны – например, чьего-то исчезновения, или происхождения, нераскрытого преступления, лишения наследства. Обычно используется не один подобный мотив, а комбинация из нескольких мотивов. Раскрытие тайны откладывается до самого финала.

2. Повествование окутано атмосферой страха и ужаса и разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою, безопасности и чести героя и героини.

3. Мрачная и зловещая сцена действия поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Местом действия большинства готических романов является древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена и шныряющими слугами-соглядатаями. Обстановка включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, разверстые могилы – словом, все, что способно усилить страх героини, а значит, и читателя.

4. В ранних готических романах центральный персонаж – девушка. Она красива, мила, добродетельна, скромна и в финале вознаграждается супружеским счастьем, положением в обществе и богатством. Но, наряду с общими для всех романтических героинь чертами, она обладает и тем, что в XVIII веке называли «чувствительностью». Она любит гулять в одиночестве по лесным полянам и мечтать при луне у окна своей спальни; легко плачет, а в решительную минуту падает в обморок.

5. Сама природа сюжета требует присутствия злодея. По мере развития готического жанра злодей вытесняет героиню (всегда бывшую не столько личностью, сколько набором женских добродетелей) из центра читательского внимания. В поздних образцах жанра он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета [4].

Все эти черты были известны прозе и драматургии и прежде, но именно в готическом романе они вошли в настолько отчетливое и эффективное сочетание, что произведение, у которого нет хотя бы одной из этих черт, уже нельзя отнести к чистому готическому жанру.

Цель нашей статьи – показать, каким образом эти общие особенности построения готического сюжета реализуются в литературе XX века.

В романе современной американской писательницы Сандры Эббот «Река и роза» трансформируются основные мотивы и сюжетные ходы радклиф'янского романа. Действие разворачивается летом 1889 года на Юге Америки в усадьбе «Бель Роз» (Прекрасная Роза). Сюжет строится вокруг ряда загадок, с которыми постоянно сталкивается главная героиня романа Сюзанна Хаув, едва сойдя с бостонского поезда:

- почему её никто не встречает на «платформе Паркера»?
- чем объяснить мрачный вид (одеты – как монахи? – в чёрное!) и откровенное недружительно-старика-дворецкого и пожилой экономки Джулии Поттер, которые очень неохотно и далеко не сразу впускают её в дом?
- почему в гостиной на письменном столе лежит газета за 1866 год (двадцатитрёхлетней давности!)?
- что за дамы изображены на двух овальных портретах в гостиной, и почему один из этих портретов («*Этот портрет вызвал у меня непонятный испуг...*» [1: 252]) в конце концов оказывается варварски уничтоженным?
- чей плач она слышит за стеной в соседней комнате и чей дневник там обнаруживает?
- существует ли миссис Паркер и, если «да», то почему Эндрю держит её в заточении?
- кто живёт в ассиметричной башенке и бродит ночами по дому?
- наконец, кто убивает мисс Поттер?

Однако прежде всего Сюзанна задаётся вопросом, почему все окрестные жители относятся откровенно враждебно к обитателям «Бель Роз», а некогда роскошная усадьба со временем превратилась в загнивающий изнутри – хотя и по-прежнему внешне величественный – дом: «... *это был не дом, а настоящий дворец из сказок о дальних странах и экзотических горадах*» [1: 246]. Таким образом, завязка конфликта в романе Сандры Эббот, как и в классике готической литературы, происходит в прошлом.

Повествование в романе «Река и роза» ведётся от лица героини и начинается с небольшого пролога: Сюзанна Хаув вспоминает вечер своей помолвки с Аароном Карлаелом (чудесный сон!), закончившийся его трагической гибелью. Как принцесса из сказки, она надолго провалилась в другой – казалось, вечный! – сон («...*всё стало пусто и скучно без него*» [1, с.240] из которого начала выходить только через четыре года, когда приняла приглашение Эндрю Паркера приехать на его плантацию, чтобы помочь в реставрации усадьбы. В какой-то степени для неё эта поездка была попыткой воплотить в реальность мечту о жизни на благословенном Юге, некогда созданную в воображении идиллию счастливой жизни на маленьком уединённом островке, которая рухнула со смертью жениха-южанина: «*Я ещё никогда не была на Юге, только грезил об этих местах...*» – признаётся Сюзанна своему возлюбленному в день помолвки, и слышит в ответ: «*Там чудесно... Деревья стоят в цвету, река кажется сделанной из полированного стекла. Воскресными утрами мы будем брать лодку, уплывать по реке на наши любимые острова и устраивать пикники...*» [1: 236]. Природа целиком оправдывает её ожидания, – по пути от ж/д станции до усадьбы она наслаждается пейзажем: «*Огромные старые дубы были покрыты целыми зарослями мха, – снизу казалось, что там сплелись и замерли чудовищные пауки. На цвет и вид мох был одновременно страшноватым и мирным... Из глубины леса и из листвы над головой слышались голоса незнакомых птиц. Я вообразила, что меня внезапно перенесли в другой мир, таинственный и причудливо прекрасный...*» [1: 245].

Однако ещё «на платформе Паркера» Сюзанна сталкивается с первыми признаками необъяснимой враждебности со стороны начальника станции и кучера, который взялся отвезти её в «Бель Роз». Недоумение девушки, вызванное как недоброжелательностью местных жителей, так и тем, что её никто не встретил, только усиливается после общения с дворецким и экономкой усадьбы Эндрю Паркера. Но настоящее потрясение Сюзанна испытывает лишь тогда, когда оказывается внутри усадьбы. Прежде всего её поражает контраст между прежним величием дома, которое угадывается по отдельным уцелевшим деталям обстановки, и нынешним его запустением: «*С каждым шагом мой ужас возрастал. Двери криво висели на петлях, прикрепленных прямо к косякам. В дальнем конце вестибюля большая винтовая лестница красного дерева вела на верхние этажи. Ступени были в несколько ярдов шириной, а перила казались достаточно внушительными, чтобы по ним могли съехать бок о бок сразу двое мальчишек. Однако и здесь многие ступени отсутствовали, а из перил были выломаны целые куски*» [1: 254].

Читатели – а вслед за ними и героиня! – понимают, что запустение «Бель Роз» связано с событиями завершившейся более двадцати лет назад гражданской войны. Эта догадка

находит подтверждение, когда уже на следующее после своего приезда утро, едва ни умершая от страха Сюзанна пытается бежать на ж/д станцию, чтобы поскорее вернуться домой, и ищет помощи у живущих по соседству с «Бель Роз» доктора Бейкера и его жены. Однако она не только не получает ожидаемой помощи, но и узнаёт от них историю трагической гибели в конце гражданской войны отряда южан. Виновником происшедшего, по мнению очевидцев, был отец Эндрю Паркера, хозяин «Бель Роз». Таким образом, центральная тайна – стержень, на который нанизывается сюжет романа Сандры Эббот, – получает логическое объяснение.

Но от этой роковой тайны как бы «отпочковываются» тайны и/или загадки побочные, играющие в жизни героини не меньшую роль. Прежде всего это загадки, связанные с личностью хозяина усадьбы Эндрю Паркера. Его образ создан по шаблону романтического героя, – увиденный Сюзанной с открытой галереи «Бель Роз» тридцатилетний красавец, пытающийся укротить строптивого жеребца, легко пленил сердце юной девушки, живущей воспоминаниями о несостоявшейся любви: *«Горячий чёрный жеребец вставал на дыбы, брыкался, расшвыривая гравий из-под копыт, подбрасывая седока высоко в воздух и снова припадая к земле вместе с ним. Всадник сразу выпрямлялся, отпуская шею коня... Прошло несколько минут, прежде чем мне удалось увидеть лицо наездника. Самое поразительное – он смеялся!... до меня донёсся его голос: он гремел весельем, перекрывая возгласы конюхов и дикое ржание жеребца. Я стояла, заворожённая пугающим зрелищем»* [1: 264–265]. Внезапно возникшее чувство к Эндрю у Сюзанны сопровождается ощущением вины перед Аароном, верность которому она хранила в течение четырёх лет после его смерти. Отсюда мотив призрака, обязательный для развития готического сюжета. Призрак Аарона является Сюзанне дважды. Впервые – в лесу, когда Эндрю после очередной схватки с чёрным жеребцом, обессилев, теряет сознание. Сюзанна, в свою очередь, находится на грани обморока (очередного!): *«Голова раскалывалась от боли, в ушах стоял странный звон, мне с трудом удавалось сосредоточить взгляд на окружающих предметах... Я закрыла лицо, ногтями царапая щёки, как будто, сосредоточившись на боли, могла ослабить вихрь головокружения, грозивший погасить сознание, точно слабый огонёк, а потом упала в траву, слабо постанывая и по-звериному страдальчески всхлипывая...»* [1: 290–291]. Будучи в отчаянии, она слышит, как кто-то несколько раз окликает её по имени, причём в голосе «угадывалось нечто нереальное». Ужас Сюзанны (*«Я сидела неподвижно, не смея дышать и не в силах оглянуться, окаменев каждым мускулом тела. Мне хотелось кричать...»*) [1: 291]) ещё больше усиливается, когда она видит призрак Аарона (*«... передо мной стоял Аарон. Простёртыми руками и умоляющим взглядом он звал меня к себе»*) [1: 292]), который упрекает её в предательстве: *«Ты мёртва! Боже, ведь ты мёртва! – выкрикивала я снова и снова, дрожа всем телом, как сумасшедшая...»* [1: 292]. В горячечном бреду Сюзанна ощущает «холод мёртвой ладони» Аарона (кульминационный момент сцены), но через секунду понимает, что на её плече лежит рука Эндрю Паркера. Таким образом, появление призрака на страницах романа получает логическое объяснение: видение Сюзанны вызвано чувством вины перед Аароном, которое она подсознательно испытывает после встречи с Эндрю Паркером. Не случайно, прежде чем, придя в себя после очередного обморока, подарить Эндрю страстный поцелуй, Сюзанна восстанавливает в памяти (вставной эпизод в повествовании!) сцену объяснения в любви с Аароном, которому она – как благовоспитанная девушка – никогда не позволяла себя поцеловать [1: 293–296]. Спустя некоторое время Сюзанна, казалось, расставляет все точки над «i»: *«Самым горьким было воспоминание о том, что, когда сегодня утром мои воспалённые глаза приняли Эндрю Паркера за Аарона, я почувствовала ужас...»* [1: 306]. Но пробудившись от одного сна – после поцелуя Эндрю – Сюзанна, как принцесса из волшебной сказки, тут же погружается в другой (теперь уже кошмарный!) сон. Любовь к Эндрю – как она ошибочно полагает – любовь к женатому мужчине, представляется ей чудовищным преступлением.

После нападения НЕЗНАКОМКИ Сюзанна проваливается в кошмарный сон и видит ПРИЗРАК Аарона (*«Вдруг из тумана на меня глянул Аарон. Он смеялся... Глаза его были полны ненависти, в смехе звучала горькая издёвка»*) [1: 348]), издевательский смех которого долго звучит в её ушах. Описание сна Сюзанны – вставная новелла, включающая в себя всю

атрибутику літературної готики: в кошмарному сні, як в искривленому зеркалі, реальні люди і події искажаються. Внезапно Сюзанна опиняється в танцевальному залі свого дому в Бостоні на святі, нагадуючому їй помолвку з Аароном; вона з боку спостерігає, як Аарон танцює з подібної до неї дівчиною, яку їй ніколи не вдасться розгледіти; будинок починає руйнуватися («*Гості кружили і кружили по залу, а стіни між ними осідали і рушилися... В ужасі я спостерігала, як руйнується будинок, який я так любила: його стіни, побудовані на століття, розваливалися на очах, ніби картонні...*» [1: 350–351]); веселля сменяється сумом, а гості на очах старіють (дряхліють!) і помирають один за одним. Лише Аарон виглядає так, як ввечері помолвки. Представляючи полумертвим гостям свою наречену, він повертає її обличчям до Сюзанни, і вона з жахом розпізнає в ній ту НЕЗНАКОМКУ, яку намагалася її задушити: «*Но теперь лицо её было сильно тронуту тлением, полурасложившаяся плоть отставала большими лоскутьями, обнажая череп. Женщина подняла руку – точнее голую кость. Гремя и клацающая, рука отвела фату и потянулась ко мне... Я была уже близка к истерике...*» [1: 352].

Наречена-мумія тягне до Сюзанни свої руки-кістки («... *рука мумії всім тянулася до мене крізь туман, удлиняючи і удлиняючи кремінь-білою крихливою кісткою*» [1: 352]), намагається переконати Аарона, що сталася помилка, і на її місці повинна бути Сюзанна: «*Кістява лапа мумії вже качалася, ніби гілка над моєю головою. Очі повні жаку, я спостерігала, як вона повільно почала опускатися...*» [1: 354]. Освободившись від кошмару, Сюзанна опиняється в об'яттях Ендрю. Любопытна, що її вигук: «*Вона хотіла мене вбити! Хотіла, щоб я стала подібною до неї!*» [1: 354] – стосується і до подій з дійсності, і до баченням з сну. Опис кошмарного сну Сюзанни представляє інтерес не тільки з точки зору готическої стилістики, але і як виявлення «колективного несвідомого» (за Юнгом) або «психології несвідомого» (за Фрейдом). «Зеркальні» персонажі Аарон / Ендрю і Сюзанна / Незнакомка взаємозамінюються, грають ролі одні одного: нареченою Аарона опиняється Незнакомка, яку – як помилково вважає Сюзанна – вважає дружиною Ендрю. Образ Сюзанни, в свою чергу, ніби подвоюється: вона ніби розпізнає себе в нареченій Аарона, але потім робить все, щоб не опинитися на її місці («*Я забрикала, відчайдушно намагаючись витягнути ноги з трясины і втекти від наступаючої толпи. Оголосила повітря такими криками, яких ніколи раніше не виходило з моєї груди... Аарон, йдучи крізь туман, виступив вперед і розкрив об'яття. Я кричала. Переслідувачі злилися над мною так щільно, що я почала задихатися. Мерзкі кістякові пальці торкнулися волосся. Весь тунель вже гудів від моїх відчайдушних вигуків...*» [1: 354]). Аарон залишився в минулому. Повернутися до нього, значить – умерти. Сюзанна ж повертається до життя. ... А життя (майбутнє!) для неї асоціюється з любов'ю до Ендрю.

Спроба Ендрю зупинити жеребця – один з лейтмотивів оповідання. Привабливо, звичайно, провести паралель між сюжетними ситуаціями «Ендрю – Сюзанна» і «Ендрю – жеребець», тим більше що вони декілька разів перетинаються. Тому, здається, не буде виглядати великою натяжкою, якщо ми дозволимо собі передположити, що автор роману свідомо «зарифмовує» ці сюжетні ситуації. Дійсно, прагнення Ендрю подолати серце Сюзанни звучить бажанням підкорити своєю волі опитаного прелесть свободи жеребця. Але якщо перше йому вдасться без видимих зусиль (напротив, навіть проти страхів, які малює розігране уявлення героїні), то во другому випадку він потерпить невдачу. Не випадково, в кінці роману ці сюжетні лінії знову перетинаються: на фоні палаючої садиби закохані нарешті зустрічаються, і Ендрю не тільки не намагається зупинити, але навіть проганяє чорного жеребця: «*Ендрю, нагнувшись, набрав повну горсть малих камешків і один за одним почав кидати їх в прекрасне тваринне. Коли був кинув останній, жеребець закинув голову і поскакав в прекрасну вільну ніч*» [1: 383]. Лише в кінці роману Сандри Еббот «Річка і роза» – так же, як і у А.Радкліф – всі загадки отримують логічне пояснення. Стає зрозуміло, що тільки бажання повернути втрачене минуле змушує батька Ендрю після багаторічного відсутності знову поселитися в «Білий Роз». Саме він дає оголошення в газету з пропозицією роботи в садибі і потім запрошує на цю посаду Сюзанну, оскільки вона опиняється

удивительно похожей на его бывшую жену Кристину. А Эндрю, так же как и Сюзанна, оказывается втянутым в «игру» своего отца. Отсюда и его навязчивая идея поймать чёрного жеребца: *«Этот чистокровный жеребец происходит от лучших скакунов, когда-либо выведенных на Юге... Скаковая конюшня «Бель Роз» считалась одной из лучших в стране. Наши лошади выигрывали практически все скачки в округе, и, когда случался неурожай, призовые деньги поддерживали хозяйство... теперь, когда лошади вкусили свободы, они хотят её сохранить! Но мы... загоним лошадей обратно в конюшни «Бель Роз».. Они снова будут участвовать в скачках, и на выигранные деньги мы восстановим имение. Всё здесь пойдёт как в прежние времена, до войны!»* [1: 302]. Отказ от неї символізує готовність героя вийти из-под зависимости отца (прошлого!) и начать жить своей жизнью – будущим!

БИБЛІОГРАФІЯ

1. Американский готический роман. – Екатеринбург: Независимое издательское предприятие «91», 1992. – 384 с.
2. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете / Галина Вениаминовна Заломкина. – Самара: Изд-во Самар. гос. ун-та, 2006. – 227 с.
3. Ковалькова Т.М. Готический канон в английской литературе второй половины XIX – начала XX вв. / Татьяна Михайловна Ковалькова // Филологические заметки, 2002. – Саранск, 2002. – С. 50–54.
4. Полякова А.А. Готический роман: Жанровый канон и типологические разновидности / А.Полякова // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск, 2005. – Вып. 2. – С. 145-156.
5. American horror fiction: From Brockden Brown to Stephen King / Ed. by Docherty B. Basingstoke. – L.: Macmillan, 1990. – 180 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Сергій Тузков – доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського.

Наукові інтереси: типологія літературного процесу.

Інна Тузкова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: класична англійська та американська література.

ТВОРИ МАРКА ВОВЧКА У ПЕРЕСПІВАХ І ПЕРЕКЛАДАХ ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ

Олександр Білоус, Ольга Білоус (Кіровоград, Україна)

У німецькому виданні “Історія слов’янських літератур” українській літературі відведено окремий розділ, що давав громадськості Німеччини досить ґрунтовне уявлення про характер і розвиток новітньої української літератури, про її найбільші художні здобутки і, зокрема, творчі досягнення Марка Вовчка.

Ключові слова: переклад, фольклористика, міжлітературна взаємодія, комунікативна мета.

The German edition of The History of Slavic Literatures has a special chapter devoted to the Ukrainian literature. It gives a profound idea of the nature and development of the Ukrainian literature in recent times, of its greatest artistic achievements, particularly, of the oeuvres by Marko Vovchok.

Keywords: translation, folklore studies, inter-literature interaction, communicative aim.

Продуктивну інтенцію мала для Марка Вовчка як посередника українсько-німецької взаємодії збірка “Двісті українських пісень” [7] – основний фольклористичний доробок письменниці. Ми поділяємо твердження О.Дея про те, що ця публікація – “унікальне явище в українській фольклористиці”, “цінний документ її мистецьких зв’язків з трудовим народом та його духовною культурою” [6: 193-196].

Історія створення збірки “Двісті українських пісень” уособлює контекстуальну мережу зв’язків Марка Вовчка з носіями німецької культури. У цьому світлі її ініціатива видати українські пісні в Німеччині була одним з прикладів результативної співпраці діячів різних народів. Окрім Марка Вовчка і О.Марковича, до видання певною мірою причетні К.Гун (1830 – 1877), С.Єшевський (1829 – 1865) і, насамперед, Е.Мертке (1833 – 1895).

Ступінь маркування комунікативної мети виявляє спільні й відмінні ознаки. Такою спільною позицією для названих діячів було прагнення ввести у вжиток свого народу фольклорні скарби українського народу (*актуальність*).

У грудні 1863 року Марко Вовчок познайомилася у Парижі з художником К.Гуном, який на початку 1864 року намалював портрет письменниці. За свідченням А.Егліота, автор високо цінував це полотно паризького періоду, що підтверджується спогадами художника й

архівними документами [11: 15]. Незважаючи на те, що творчі зв'язки Марка Вовчка з латвійським художником тривали порівняно недовго, усе-таки вони залишили помітний слід у їхній біографії. Завдяки українській письменниці в паризькій майстерні Карла Гуна були відомі російські художники й літератори, зокрема В.Верещагін, А.Боголюбов, А.Харламов, Ю.Леман і ін. К.Гун був свідком виступів Марка Вовчка на літературних вечорах у Нейї, а також в Аахені, під час яких вона виконувала російські й українські народні пісні. Через посередництво К.Гуна в місті Аахен відбулося знайомство Марка Вовчка з Едуардом Мертке. Німецький композитор був вражений красою слов'янського мелосу. Він захопився своєрідністю українських народних пісень (*об'єкт*), що протягом кількох тижнів наспівувала Марко Вовчок. Як підсумок виникла ідея записати мелодії й видати вісім зошитів по 25 пісенних текстів кожний. Це – унікальне явище не тільки в українській, але й слов'янській фольклористиці. Воно – результат плідної творчої співпраці Марка Вовчка, Е.Мертке, О.Марковича та К.Гуна (*предмет*).

У квітні 1866 року у спеціальному музичному видавництві Рітер-Вітермана (Лейпциг-Вінтертур) побачив світ перший зошит збірки Марка Вовчка – Едуарда Мертке. Підготовлені до видання наступні сім зошитів не були опубліковані з різних причин. На перешкоді реалізації задуму стали відсутність коштів, певне ускладнення життєвих обставин письменниці, а також – не в останню чергу – цензурні утиски. Останнє припущення висловив ще в 1895 році О.В.Оссовський (1871 – 1957).

Доля неопублікованих рукописних випусків збірки (сто сімдесят п'ять текстів) на сьогодні невідома. Факт їх наявності в особистому архіві Марка Вовчка стверджував О.Доманицький (1877 – 1910) у листі до І.Франка. “А пісень-пісень! Щось з 50 писаних маком аркушів! Є і ті 200 пісень (8 збірників), що аранжував Мертке”.

Цікаві відомості про життя й діяльність Е.Мертке, а також його творчі контакти з українською письменницею містить досі невідома в літературі про Марка Вовчка стаття, яку надрукувала 26 вересня 1895 році “Kölnische Zeitung”. Важливим джерелом до пізнання плідних зв'язків Марка Вовчка з прогресивними діячами німецької культури є також збірка, що складається з шести імпровізацій Е.Мертке на теми українських народних пісень. Цей факт залишається незафіксованим у бібліографічних покажчиках про Едуарда Мертке та Марка Вовчка. Знайдений матеріал міг би певною мірою послужити для можливої реконструкції первісного звучання тих 175 мелодій, котрі завів у ноти Е.Мертке і які вважаються втраченими.

Авторитет Е.Мертке був широко визнаний у музичних колах Західної Європи. Композитор редагував у різні роки видання Л.Бетховена, Гайдна, Мендельсона, Шуберта, Вебера, Шумана, Шопена та ін. Він сприяв поширенню слов'янського мелосу, в т. ч. пісенної культури українського народу в Німеччині та Франції. У своїх оригінальних музичних творах він безпосередньо використовував обробки українських пісень. Так, приміром, в опері “Kyriell von Thessalonich” (1893) подано мелодії кількох текстів із пісенного зібрання Марка Вовчка (“Ой глибокий колодязю, золоті ключі”, “Не ходи, Грицю, на вечорницю”). Е.Мертке був у дружніх взаєминах з Ф.Боденштедтом, який до останніх років життя цікавився культурою українського народу. В архіві автора “Поетичної України” збереглися такі видання, як “Енеїда” І.Котляревського, “Народні оповідання” Марка Вовчка в російському перекладі І.Тургенєва та перший випуск “Двохсот українських пісень” (Зошит 1). Нам вдалося встановити, що “Украинские народные рассказы” Фрідріху Боденштедту презентував І.Тургенєв через І.Аксакова. При висвітленні ролі Марка Вовчка в історії українсько-російсько-німецьких культурних взаємин важливо співвідносити факт появи “Двохсот українських пісень” з питанням сприйняття “Народних оповідань” у Німеччині.

Прикладом багатоаспектної презентації української літератури в інонаціональному середовищі, що може визначати координати діаспори з погляду взаємодії літературних систем, був факт публікації в 1869 році оповідань Марка Вовчка на сторінках німецькомовного видання “Die Libelle”. Книговидавець і редактор цього журналу Е.-А.Платес уперше привернув увагу громадськості німецькомовних країн до творчості Марка Вовчка, опублікувавши чотири тексти з циклу “Народних оповідань”: “Отець Андрій” (“Знай, ляше!”), “Сестра”, “Данило Гурч”, “Козачка”. Авторство перекладача позначене

ініціалами тільки один раз, у зв'язку з одним конкретним текстом. Зіставлення оригіналів з російськомовним виданням творів Марка Вовчка [10] свідчить про те, що "А.Р." використав у процесі своєї інтерпретації як перекладний текст І.Тургенєва, так і автопереклад Марка Вовчка. Переконливого висновку дійшов визначний знавець життя й творчості Марка Вовчка, її правнук Б.Лобач-Жученко: автором, який підписав свої переклади оповідань криптонімом "А.Р.", був редактор часопису Ернст-Арнольд Платес (1821 – 1887). Цей переклад відзначається адекватним звучанням у порівнянні з інтерпретацією Тургенєва. Ось ілюстрація:

Марко Вовчок: *"Ох, Боже мій, Боже, що та любов зможе!", як то в пісні співають. У нашому селі був чоловік, Петро Самійленко. Він мені й родич далекий. Чоловік був дуже добрий, до своїх щирий, з роду-віку нікого не скривдив, а веселий був! Як коли в празник зберуться люде до его хати, пічне він точить: як жид на війну їхав, або як капітан зорі лічив, або про ляхів. Від ляхів тільки не любити дуже. Й в вічі ляхові не подивитця. Якось зморщитця, да все чмихає, або чхає. Пан наш, оконом, і питавсь таки его: "Що се тобі, Самійленку, таке?" А він єму: "Таку, пане, натуру маю: аби побачив такого пана, як ви, зараз і чхати. Мабуть, якась вража відьма так мені починила, як ще маленьким був" [3: 153].*

І.С.Тургенєв ("Отец Андрей"): *"Ох, Боже, мій Боже, що та любов зможе!", как это в песне поется. Жил в нашем селе человек, по имени Петро Сомийленко. Он мне й родней далекой доводится. Человек он был очень добрый, со своими жил в ладу, от роду никого не обидел й такой был веселий. Бывало, в праздник соберутся люди в его хату, – он й начнет им балясы точить: как жид на войну ехал или капитан звезды считал, или про ляхов. Вот уж ляхов он до смерти не любит, й в глаза ляху не взглянет, сморщится как-то да все фыркает да чихает. Бывало, пан наш эконом спросит его: "Что это с тобой Сомийленко?". Уж такая, говорит, пан, у меня натура: как только увижу такого пана, как вы, сейчас зачихаю. Знать, какая вражья ведьма надо мной это сотворила, когда еше я маленький был". [5: 173–174].*

А. Р. (E.A.Plates, „Vater Andrej“): *„O Gott du Vater im Himmelmein, wie gross kann doch die Liebe sein“, wie es im Liede heisst. In unserem Dorfe wohnte ein Mann, der hiess Somileiko / Somijlenko – O.B./ Er war ein weitläufiger Verwandter von mir. Ein sehr guter Mann war er, lebte mit allen in Frieden, kränkte Niemand wiessenlich und hatte ein fröhliches Herz. Am Feiertag pflegten sich die Leute in seinem Hause zu versammeln und dann, fing er an ihnen spasshafte Geschichten zu erzählen: "Wie der Jude in den Krieg zog, oder wie der Kapitän die Sterne zählte oder von Ljachow. Ljachow nämlich konnte er nicht aussehnen und so wie er ihm in die Augen sah musste er die Stirne runzeln, ihm wurde schlecht und er fing an zu niesen. – Es geschah, dass dieser Herr Ökonom ihn fragte: "Was ist das mit Somilenko?"– "Das ist schon so meine Natur, Herr", sagte er, "Sobald ich nur solch einen Herrn sehe wie Sie, muss ich gleich niesen. – Ich glaube, so eine schlimme Hexe muss mir das angetan haben, als ich noch klein war" [13: 41].*

Е.А.Платесу вдалося відтворити інтонаційні пласти розмовної характеристики, передати іронію, а також мовну реальність тексту. Те неповторно особисте, що притаманне персонажам її оповідань, значною мірою збережене в німецькому перекладі. Публікації творів Марка Вовчка передувала лаконічна оцінка пропонованої добірки: "Про сільські оповідання, що побачать світ на сторінках нашого журналу, тепло відгукнувся Іван Тургенєв; вони сповнені народного колориту і належать до кращого, що писалося досі в цьому жанрі. Редакція робить спробу ознайомити своїх читачів з цими оповіданнями в німецькому перекладі, добре усвідомлюючи ті труднощі, які виникли в процесі мистецького відтворення іншою мовою всієї поетичності та чарівності оригіналу" [14: 5]. Ці слова належать авторові перекладів – Е.А.Платесу. Рекомендаційна згадка про І.Тургенєва у цьому контексті не є випадковою. Саме з ним пов'язував видання збірки Марка Вовчка, наприклад, перекладач оповідання "Одарка" чеською мовою: "Народні оповідання", – писав анонімний автор 2 червня 1858 року, – користуються великим і заслуженим успіхом, саме тому відомий російський романіст Тургенєв переклав їх російською мовою".

Питання про своєрідність пропаганди власної творчості на засадах автоперекладу заслугоує ширшого розгляду, оскільки йдеться про безпосереднє звернення автора мовою

мети до адресата як реципієнта мови першотвору. Марко Вовчок ще на початку 1858 р. переклала російською мовою оповідання “Одарка”, “Сестра”, “Козачка”, “Чумак”, “Сон”, “Панська воля”, “Викуп”, “Свекруха”, “Максим Гримач”, “Знай, ляше!”, “Данило Гурч”. Більшість названих оповідань були надруковані на сторінках “Російського вісника”, що видавався в 1856 – 1887 рр.

Е.-А.Платес досконало володів мистецтвом перекладу. Перекладач з Риги вибрав для німецькомовної інтерпретації такі твори Марка Вовчка, які дають уявлення не тільки про її творчу лабораторію, але й про українську літературу та її складові – національну колористику, образи, ідейно-тематичні пласти. Оповідання “Отець Андрій” опубліковане не під первісною назвою “Знай, ляше!”, яку запропонував перший видавець творів Марка Вовчка П.Куліш. Як редактор, П.Куліш прагнув увиразнити передусім ідейно-стильову спрямованість творчої манери як Марка Вовчка, так і Г.Квітки-Основ'яненка й Т.Шевченка. Така паралель з боку П.Куліша акцентувала увагу на енклітичних значеннях образів української фольклорної поетики, її логіко-семантичній мотивації, що давали змістовні ілюстрації – естетичні й етичні узагальнені уявлення про життя українського народу.

Латвійський перекладач у німецькомовній інтерпретації прагнув точно передати змістову архетипність, багаторівневу націленість усіх чотирьох оповідань. Переклад Е.-А.Платеса позначений значною близькістю до російськомовної версії “Українських народних оповідань” і меншою – до оригіналу. Твори Марка Вовчка в публікації Е.-А.Платеса мали подальший розвиток на рівні рецептивної критики та перекладу в Естонії. Через два тижні після видання названих оповідань у перекладі німецькою мовою, тартуська газета “Eesti Postimes” від 5 червня 1869 р. надрукувала під назвою “Олеся” оповідання “Козачка” в перекладі естонською мовою. Цей факт досить показовий і має цікаву історію. Домінуючу роль у цьому випадку відіграли зв'язки контактено-генетичного характеру, бо Е.-А.Платеса пов'язувала з редактором тартуського видання Л.Яансенем особиста приязнь. Назване оповідання опубліковано в перекладі талановитої поетеси Лідії Койдулли (1843 – 1886), дочки Л.Яансена, яка вписала себе цією інтерпретацією в історію українсько-естонської літературної взаємодії. Ми поділяємо думку видатного естонського вченого і критика С.Ісакова, що оповідання “Козачка” в інтерпретації Лідії Койдулли “є першим перекладом зі слов'янських літератур естонською мовою взагалі і тому є помітним явищем в історії естонської літератури” [9: 29; 12: 665].

Поруч із перекладами творів Марка Вовчка в німецькій пресі робиться спроба оцінити їх. Звичайно, в цих виступах різні критики опиралися як на особисте знайомство із літературою народів Росії, так і на праці російських авторів. Зокрема К.Е.Француз характеризував “Народні оповідання” Марка Вовчка як найпомітніше явище в українській прозі середини ХІХ століття. Без сумніву, австрійському критикові був добре відомий нарис історії слов'янських літератур О.Піпіна і В.Спасовича, де міститься огляд “Народних оповідань”. Ця праця була, за словами О. Білецького, “новиною для свого часу і не мала аналогій у європейській науці”. Тому вона отримала досить високу оцінку з боку критиків у багатьох європейських країнах, майже одночасно побачила світ у перекладі німецькою та чеською мовами.

У німецькому виданні “Історія слов'янських літератур” українській літературі відведено окремий розділ, що давав громадськості Німеччини досить ґрунтовне уявлення про характер і розвиток новітньої української літератури, про її найбільші художні здобутки і, зокрема, творчі досягнення Марка Вовчка.

Без застереження можна констатувати: висока оцінка О.Піпіна та К.-Е.Францоza привернула увагу німецької критики до імені автора “Народних оповідань”.

Періодичним органом, що вперше виступив популяризатором “Народних оповідань” безпосередньо в Німеччині, була берлінська газета “Die Tribüne”. Її видавець і редактор Франц Ліпман опублікував у лютому 1882 року оповідання “Козачка” в німецькому перекладі К.Глюмер.

Творчість Клаїр Глюмер (1825 – 1906) – цікава сторінка в історії німецько-українських літературних зв'язків 60 – 90-х років ХІХ століття. Численні листи К.Глюмер зберігаються нині у фонді Пауля Гайзе Баварської державної бібліотеки. Вони проливають світло на її

діяльність як пропагандиста російської літератури, зокрема творчості Л.Толстого. Перу К.Глюмер належить переклад роману “Війна і мир”, що 1873 року вперше з’явився на сторінках празької газети “Die Politik”. Упродовж 50 – 70-х років К.Глюмер утримувала разом з письменницею А.Шайбе літературний салон, де бували Р.Вагнер, К.Онїш-Павлова, В.Вольфзон, П.Гайзе, А.Райхель.

Для нас важливим є той факт, що К.Глюмер і П.Гайзе особисто знали Марка Вовчка, І.Тургенєва та І.Аксакова. Так, наприклад, перша зустріч між І.Аксаковим і П.Гайзе відбулася ще на початку 1860 року. Про неї із захопленням писав І.Аксаков в одному з листів від 23 березня 1890 року. До речі, саме в цей час П.Гайзе рецензував “Сімейну хроніку” І. Аксакова, перший том якої побачив світ 1858 року в німецькому перекладі С. Рачинського.

Особливий інтерес становлять листи К.Глюмер до П.Гайзе (1830 – 1914). У 70-их роках П.Гайзе працював над підготовкою багатомовної антології зарубіжної новели – зібрання кращих творів російської, чеської, польської, англійської, французької, датської, угорської та ін. літератур.

З-поміж його співробітників винятковою активністю відзначалась К.Глюмер. Про це свідчать докладні спогади професора Моріца Лазаруса (1824 – 1903), а також лист К.Глюмер до П.Гайзе від 6 жовтня 1871 року. Завдання К.Глюмер полягало в перекладах для цієї антології кращих творів слов’янських літератур. Як видно з реєстру назв, укладеного Паулем Гайзе, передбачалось видати повісті М.Гоголя, І.Тургенєва, О.Пушкіна, Л.Толстого, О.Писемського. Відома дослідниця німецько-російських літературних зв’язків Г.Йонас встановила, що план випуску прози російських письменників упорядник узгоджував з І.Тургенєвим. Посередником творчих контактів між автором “Записок мисливця” й П.Гайзе, які зародилися ще на початку 60-х рр. (перша зустріч відбулася 7 травня 1861 року в Мюнхені), був Ф.Боденштедт. Є підстави вважати, що саме І.Тургенєв запропонував Паулю Гайзе вмістити в антології “Скарбниця зарубіжної новели”, поруч з оповіданнями “Два гусари” Льва Толстого, також “Козачку” Марка Вовчка. Цей факт значною мірою підтверджується листом К.Глюмер до відомого теоретика новели від 25 лютого 1874 року. В листі міститься цікава згадка про О.Писемського й Марка Вовчка. Вона свідчить про те, що П.Гайзе планував опублікувати оповідання української письменниці ще 1874 року. Відзначимо, що мотиви окремих творів О.Писемського (“Тисяча душ”) та Марка Вовчка (“Кріпачка”, “Невільничка”) суголосні з малою прозою П.Гайзе (“Вишивальниця з Трвізо”, “Анніна”, “Непокірна”). На жаль, з невідомих нам причин, твір Марка Вовчка в німецькомовному перекладі К.Глюмер не потрапив до згаданої антології. Таким чином, тільки через вісім років оповідання “Козачка” побачило світ на сторінках газети “Die Tribüne”.

Переклад К.Глюмер відзначається точністю думки, глибоким проникненням в ідейну сутність твору. В її інтерпретації добре збережені поетичні засоби народної мови, особливості стильової манери Марка Вовчка: мелодійність фрази, її насиченість соціально вагомими фактами.

Ось один із прикладів перекладу К.Глюмер:

“Der reichste Mann in unserem Dorfe war der Kosak Chmara; er hatte Feld und Vieh, und sonstiges Hab und Cut die Fülle. Nur mit Kindern hatte ihn Gott nicht in gleichem Masse gesegnet; er besass vielmehr nur ein einziges Töchterchen, wie es ja auch am Himmel nur eine Sonne gibt.

Das Mädchen wurde gut erzogen, in allerlei Fertigkeiten unterrichtet und war kaum im sechzehnten Lebensjahre, als die Freiwerber bereits anfangen, sich in ihrer Hütte zu zeigen. Die alten Eltern bewirten diese Gäste, bedankten sich für die Ehre, die man der Tochter erwies, geben sie aber nicht her.

„Lasst sie noch ein Weilchen heruntollen, dass sie sich in ihrer Jugend gern erinnern möge. Es ist noch nicht Zeit, ein so junges Köpfchen mit Haushaltungssorgen zu beschweren. – Lasst sie heruntollen“. Die Bewerber selbst aber – guter Gott! Überall wo das Madchen sich zeigte, kamen sie in Schaaren herbei. Sie war aber auch ein hübsches Ding, gross und frisch, freundlich mit Jedermann, immer der Burschen zu viel heraus, so sah sie ihn an, dass er sich wie mit kaltem Wasser begossen fühlte und ging davon wie eine Kaiserin“ [15: 1].

В основі німецькомовної інтерпретації лежить текст не оригіналу, а версія І.С.Тургенєва:

“Жил у нас в селе козак Хмара, богатейший человек! У него й земли, й скота, й всякого добра было вволю. Деточек ему господь дал немного, – всего одну дсвочку, что солнышко в небе. Взлелеяли, вырастили ее, пригожую такую, уму-разуму научили. Стал шестнадцатый годок исходить Олесе; стали сватать в хату наведываться. Старики благодарят за честь, угощают, потчуют, а дочку не отдают. “Пускай, – говорят, – еще погуляет, чтобы было чем девичество вспомнать, еще не пора заботить хозяйством молодую головку; пускай в девушках погуляет”.

А уж женихов – боже милостивый! Где только появится она, так они роем й гудят. Да й девушка же была. Величавая, красивая, с каждым приветливая, ласковая; й поговорит, й посмеется, й пошутит; чуть приметила что нехорошее – так на тебя взглянет, ровно студеною водою окатит, й отойдет царицею” [4: 43–44].

“Жив у нас в селі козак Хмара; богатир був! Що було в его поля, худоби, що всякого добра! Не дав єму господь діточок купочки, уродилась дівчинка одна, – як сонечко в небі! Винесли її, викохали хорошу й чепурну, і на розум добрий навчили. Уже шістнадцятий годок минає Олесі, вже й свати почали в хату навертатись. Старі дякують за ласку, частують, а дочки не змовляють: “Ще нехай погуляє, то буде чим дівочість згадати. Ще не час голівку молоденьку на господарство клопотати; нехай погуляє дівчиною”.

А що вже женихів було; боже мій милий! Де вона пройде, то як рій гуде! Та й дівчина ж була. Велична, хороша, до всякого привітна й ласкава, і заговорить, і засміється, і пожартує; а де вже замітила що незвичайне, то так погляне, наче холодною водою зілля, і одійде собі геть” [2: 37–38].

К.Глюмер перекладала не з українського оригіналу, а з російськомовного тексту І.Тургенєва, тобто за збіркою “Украинские народные рассказы Марка Вовчка”. Це неважко помітити із наведеного уривку. Так, наприклад, експресивно-оцінювальний ефект розповіді підсилений у російському перекладі додатковим образом “й отойдет царицею”, відсутнім в українському першотворі (“і одійде собі геть”) і наявним в німецькій інтерпретації К.Глюмер (“und ging davon wie eine Kaiserin”).

Переклад німецькою мовою читається легко, відзначається значною концентрацією змісту й образності. Окремі стилістичні прийоми буквально не відтворюються, а вміло передаються здебільшого розгорнутими метафорами, порівняннями, типовими для німецької мови. Тематична лінія дієслів, за допомогою яких розгортається характеристика героїні (“й поговорит, й посмеється, й пошутит”), в німецькому перекладі замінена іменниковим рядом (“immer bereit zum Plaudern, Lachen und Scherzen”). Однак така заміна не спрощує образної основи, не збіднює лейтмотиву; навпаки, німецькому читачеві краще зрозумілий загальний тон контексту.

Прямою протилежністю можна вважати наступну спробу ознайомлення громадськості Німеччини з творчістю Марка Вовчка: появу повісті “Маруся” в німецькому перекладі Е.Філіпарі. У праці О.Засенка “Марко Вовчок і зарубіжні літератури” вихід названого твору пов’язується з періодом 70-х рр. [8: 99]. Насправді повість побачила світ 1892 році в Нюрнберзі.

Незважаючи на низьку якість перекладацьких рішень Е.Філіпарі, в яких відсутній гармонійний “консенсус” текстових відповідностей мовою мети, факт видання “Марусі” німецькою мовою заслуговує на увагу, передусім з погляду дієвості перекладу у процесі взаємодії національних літератур.

Через двадцять два роки повість вдруге була опублікована в Німеччині, де книжка користувалась очевидною популярністю. Тому не випадково Ганноверська міська управа рекомендувала використовувати твір як навчальний посібник, зокрема у тих німецьких школах, де вивчалась французька мова. З цього погляду викликає значний інтерес передмова німецькою мовою, що належить перу німецького педагога й критика Леона Веспі. За його редакцією повість була видрукувана французькою мовою.

Згодом берлінські літературознавці Т.Енгвер, К.Вільдхаген, Е.Янке включили твір у список рекомендованої літератури для дітей – “Кращі видання французької та англійської літератур”. Критичний виступ Л.Веспі й досі залишається поза увагою дослідників творчості Марка Вовчка. Характеризуючи художні якості прози української письменниці, він дійшов

висновку, що повість “Маруся” принесла Марку Вовчку заслужене визнання західноєвропейської читацької аудиторії, у т.ч. у Франції та Німеччині.

Серед критичних оцінок художньої спадщини Марка Вовчка, котрі з’явилися у німецькомовній пресі на зламі XIX – XX ст., серед інших слід назвати і статті Георга Адама (1874 – 1948) – видатного німецького славіста, автора багатьох статей про надбання української літератури, які й на сьогодні не втратили своєї актуальності [1].

1 жовтня 1907 року Г.Адам надрукував у журналі “Das literarische Echo” змістовну статтю про Марка Вовчка. Дослідник зробив спробу типологічно зіставити “Народні оповідання” Марка Вовчка з популярним романом “Хатина дядька Тома” (1852) Г.Бічер-Стоу. Аналогічне зіставлення знаходимо й в листі Проспера Меріме до Жанни Дакей від 22 серпня 1859 року. Показово, що французький письменник опирався на оцінку І.Тургенєва, який вважав “Народні оповідання” твором, що перевершив рівень стильової манери американської письменниці.

Отже, порівняльний аналіз творів різних авторів на рівні перекладу виявляє раціональність рішення, що передбачає відповідне збереження специфіки першотвору. У цьому зв’язку розмежування мови оригіналу (МО) та мови мети (ММ) набуває рецептивної моделі, якщо розглядати особливості сприймання художнього твору на рівні зіставлення перекладних версій. З позицій художньої інтерпретації мовою перекладу певну роль відіграє мова-посередник (МП). Проте її недоцільно перебільшувати, хоча така трансформація й збагачує оригінальну культуру засобами мови мети. Таку трансформацію можна реалізувати пліном міжлітературних зв’язків, характером вираження текстових величин як мовою оригіналу, так і мовою мети.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білоус О. Георг Адам: сприйняття української культури в контексті міжлітературного дискурсу// Наукові записки. – Випуск 75(3). – Серія: Філологічні науки (мовознавство): у 5 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2008. – С.53 – 59.
2. Вовчок Марко. Козачка // Народні оповідання Марка Вовчка. – СПб., 1858. – С. 36 – 45.
3. Вовчок Марко. Знай ляше! // Народні оповідання Марка Вовчка. – СПб., 1858. – С. 153–159.
4. Вовчок Марко. Козачка // Украинские народные рассказы Марка Вовчка. Переводы И.С.Тургенєва. – СПб., 1859. – С. 42–56.
5. Вовчок Марко. Отец Андрей // Украинские народные рассказы Марка Вовчка (Пер. И.С.Тургенєва). – СПб., 1959. – С. 171–176.
6. Дей О. “Двісті українських пісень” Марка Вовчка // Народні пісні в записах Марка Вовчка. Двісті українських пісень. – К.: Музична Україна, 1979. – С. 185–196.
7. Двісті українських пісень. Співи і слова зібрав Марко Вовчок. У ноті звів Едуард Мертке. – Лейпціг – Вінтертур, 1866. – 28 с.
8. Засенко О. Марко Вовчок і зарубіжні літератури. – К., 1959. – 180 с.
9. Исаков С.Г. Сквозь годы и расстояния. Из истории культурных связей Эстонии с Украиной, Грузией и Латвией в XIX – начале XX вв. – Таллин, 1969. – 326 с.
10. Русский вестник, 1858. – Кн. I. – С. 165–177; Кн. 2. – С. 358–372; 434–452; 471–506.
11. Эглит А. Карл Федорович Гун. – Рига, 1955. – 69 с.
12. Issakov S. Marko Vovtsoki “Kasakaneiu” eestikeelsest tõkkest // Keelja Kirjandus, 1958. – Nr. II. – P. 665–669.
13. Kleinrussische Dorfgeschichten. Von Marka Wovtschka // Die Libelle. Zeitschrift zur Belehrung und Unterhaltung. Herausgegeben von E.Plates. – Riga, 1869. – Nr. 6, 8. – S. 38–44.
14. Parmenie A., Bonnier G. De la Chapelle. Histoire d’un editeur et de ses auteurs P.J.Hetzel (Stahl). – Paris, 1953. – 685 S.
15. Wovtschok Marcus. Leibeigen. Kleinrussische Skizze. Deutsch von Cl. v. Glümer // Die Tribüne, 1882. – 5 Februar. – S. 1–3.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Олександр Білоус – кандидат філологічних наук, професор кафедри перекладу і загального мовознавства, декан факультету іноземних мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: семантико-стилістичний аналіз художніх творів, теорія і практика перекладу германських мов.

Ольга Білоус – старший викладач кафедри перекладу і загального мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: українсько-німецькі міжлітературні зв’язки, теорія і практика перекладу германських мов.

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО БРИТАНСЬКОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ В. НАЙПОЛА «НАПІВЖИТТЯ»)

Віра БУРКО (Тернопіль, Україна)

У статті розглянуто художні засоби творення постколоніального художнього дискурсу. Аналізуються основні ознаки постколоніального письма у романі Відіадхара Найпола «Напівжиття», у якому розкривається життя, поведінка та світосприйняття індійців-мігрантів.

Ключові слова: художні засоби, постколоніальне письмо, мова імперії, мультикультурність.

The article deals with the artistic means of creating postcolonial literary discourse. The main features of the postcolonial in Vidiadhar Naipaul's novel "Half a Life" is analyzed, in which the life behavior and the world view of the indian migrants are discovered.

Key words: artistic means, postcolonial writing, language of empire, multiculturalism.

У кінці ХХ століття англійська мова набула статусу глобальної мови, поширившись по всьому світу і ставши мовою всесвітньої комунікації. Виникло безліч мовних варіантів у різних частинах світу на основі англійської мови, а Великобританія, втративши свої колонії, стала постколоніальним суспільством, куди прагнули приїхати багато колишніх підданих імперії.

Очевидно, що результатом розвитку британського імперіалізму стало не тільки наявність колоній та поширення англійської мови у віддалених частинах світу. Не менш суттєвим убачається також феномен формування імперського менталітету панівної нації, їх самооцінки і самосвідомості, що призвело, зокрема, до виникнення і розвитку впливового літературного напрямку колоніальної літератури. З іншого боку, сама імперська ментальність формувалася під впливом культурних і літературних моделей, що знайшли відображення в літературних творах колоніального напрямку.

Звідси й **актуальність** вивчення процесів, що відбуваються в сучасній британській та ширше західній літературі, наочно показуючи, що британський постколоніальний роман спирається як на власне англійську літературну традицію, так і на традиції літератур, які перебували на периферії щодо європейського культурного і літературного процесу. Вважаємо, що виникнення постколоніального британського роману пов'язано з прагненням письменників-мультикультуралістів переглянути концепцію національної самосвідомості та взаємовідносин культур, піддати сумніву стереотипи і привернути увагу до того факту, що в сучасному світі монолітна культура (або культура, яка вважає себе такою) все частіше поступається місцем культурному розмаїттю. Наскрізною темою британського постколоніального роману останній третині двадцятого століття природним чином стають відносини між Великобританією і «іншими» в історичній перспективі. Відтак **метою** цієї статті є саме осмислення зазначеного феномена у романі британського письменника індійського походження В. Найпола "Напівжиття" та виявлення художніх засобів творення постколоніального британського роману.

У контексті нашого дослідження слід зауважити, що в постколоніальних творах змінюється не лише загальна ідеологічна точка зору, а й художні засоби творення літературного твору. Автори постколоніального напрямку активно користуються ресурсами «нових англійських мов», тобто мовних варіацій, що виникли в колонізованих регіонах на основі нормативної англійської мови. Мовна варіативність максимально широко використовується і в творах авторів - вихідців з неєвропейських країн, і в творах сучасних англійських письменників, стаючи яскравим маркером їх гібридності. Важливо відзначити, що, хоча ці мовні варіанти відмінні за походженням (британська англійська є історично самостійною мовою, тоді як інші варіанти є піджинами і креольськими мовами на основі англійської), в сучасному британському постколоніальному романі вони грають важливу роль і протиставлені стандартній англійській мові. Поряд з лінгвістичним розмаїттям, у творах виникають нові культурні концепти, відмінні від стандартних англійських культурних норм.

Постколоніальна критика вдається до різноманітних аспектів дослідження в постколоніальному суспільстві, надає перевагу мистецькій інтерпретації художнього твору, постмодерному його сприйняттю.

Термін постколоніальна література по-різному трактується філософами, культурологами, соціологами та філологами. Однак однозначним залишається те, що вона має риси та означники, які дозволяють говорити про її окремішність і самостійність. Постколоніальна література розглядається літературознавцями та критиками як: корпус текстів, що відображають досвід поневолених рас чи народів; результат взаємодії між культурою імперії та комплексом тубільних культурних практик; література опору, протесту та гніву; опозиційна література, що заперечує сконструйований європейцями образ "примітивних" народів. Постколоніальна літературна традиція проблематизує підґрунтя, методи та моральні засади колоніалізму. Зусилля постколоніальних письменників спрямовані на руйнування усталених стереотипів та образів, що були сформовані імперською владою. Попри те, що постколоніальні письменники походять з різних частин світу, а отже, належать до різних культурних парадигм, їхня творчість позначена досвідом поневолення. Притаманними ознаками постколоніального художнього дискурсу є руйнування опозицій: цивілізований/дикунський (примітивний), центр/периферія, імперіалізм/антиімперіалізм, модернізація, прогрес/відсталість, розвинуті країни (культури)/країни (культури) Третього світу. Домінантою для постколоніалізму є заперечення євроцентристської системи знання та західних цінностей. Спосіб та шляхи репрезентації досвіду культурних маргінесів, "примітивних" локусів та традицій складають одне з основних завдань для письменників, що походять з колишніх колоній. Сама література розглядається представниками постколоніального світу як засіб "творення цілісної ідентичності народу" [4].

Аналіз обраного нами роману В. Найпола "Напівжиття" що належить до постколоніального дискурсу, дав можливість виокремити засоби творення постколоніального художнього роману як на структурно-організуючому й словесному рівнях, так і на проблемно-тематичному й сюжетно-фабульному.

Одним з основних засобів творення постколоніального художнього роману є використання та переформатування мовного ресурсу імперії для вираження травматичного досвіду колонізованих суб'єктів. Виходячи з того, що мова є одним з основних ресурсів, за допомогою якого імперія насаджує свою систему цінностей та ідеологію колонізованим суб'єктам, постколоніальні критики розглядають використання мови колонізатора в колишніх колоніях як продовження їхнього поневолення. Адаптація мови передбачає засвоєння структур мислення, світоглядних та моральних засад володаря. Саме у трансформованні лексичних та синтаксичних мовних законів загарбника з метою адаптації їх для вираження культурної автономії, травматичного досвіду та реартикуляції відновленої ідентичності й полягає одне з основних питань постколоніального письменства.

Важливим аспектом постколоніального художнього дискурсу є збереження колориту та іманентних ознак місцевої культури при передачі чужоземною мовою. Лінгвістичний імперіалізм, що гомогенізує різноманітні культурні традиції, корелює зі світовими соціально-економічними процесами. Відтак часто постколоніальні письменники, В. Найпол у тому числі, використовують креолізовану англійську з метою відтворення мовних патернів, ритму та граматичних структур місцевого населення. Експериментування з мовою імперії через інкорпорування локальних образів, метафор та реалій суттєво змінює її саму. Заперечується ідея "правильної англійської" (Standard English), що поступається місцем фрагментованій, багаторівневій, гібридизованій та "одомашненій" англійській. За допомогою неї культурні маргінеси одержують можливість чинити опір імперії та вербалізувати особливості свого світорозуміння. Нативізація та локалізація англійської мови породила феномен існування багатьох англійських мов. Звідси іманентною ознакою постколоніального письма є гібридність та бікультурність. Вони складають основний ресурс для моделювання художньої дійсності постколоніального світу.

Більшість персонажів аналізованого роману В. Найпола, особливо центральні дійові особи, наділені багаторівневою інтертекстуальною семантикою. Як відомо, в літературі другої половини ХХ ст., інтертекстуальність перетворюється на одну із сутнісних складових

поетики художнього тексту. В. Найпол часто свідомо увиразнює інтертекстуальні зв'язки, використовуючи явні й приховані цитати, історичні алюзії. Письменник використовує символіку різних міфологічних систем – східних (індуїстська, ісламська, іудейська, біблійна традиції) та західних (міфологія античного світу, зокрема), що не просто ускладнює семантику образів, а й розмиває кордони між міфологіями Сходу і Заходу, історичними дискурсами, розділеними часом і/або простором.

Важливу роль у системі інтертекстуальних зв'язків відіграє антропонімічна характеристика в романах Найпола, у тому числі й у «Напівжитті». Підібрані значущі імена обігрують елементи різних культурних систем, сліди міфологічних значень. Сатиричні або іронічні конотації антропонімів допомагають авторові деміфологізувати історичні образи, розкрити їхню «земну» природу.

В. Найпол обстоює самодостатню цінність східної культури, її право на самовизначення на основі внутрішніх, властивих їй критеріїв і повсякчас деконструє спроби наділати східну цивілізацію онтологічною цінністю лише на основі її контактів із західною. Основний ракурс зображення східних реалій у романах В. Найпола свідчить про перевагу авторських інтенцій, які ведуть до саморозкриття особливостей культури Сходу.

В. Найпол спростовує наукові чи художні спроби представляти східний світ як гомогенну або статичну цілісність, намагання визначити позачасові домінанти мислення людини Сходу. Натомість у своїх текстах письменник пропонує мультикультурне бачення культури як об'єкту художнього зображення. З одного боку, В. Найпол демонструє гетерогенний характер східної культури, а з другого, художньо наголошує на доцільності та актуальності мультикультурного світогляду за сучасних умов.

Світосприйняття персонажів романів В. Найпола позначене песимізмом та розчаруванням. Уже навіть у ранніх творах крізь сміх та радість прочитувалася гіркота буття. Письменник з цього приводу казав: "Свої найвеселіші романи я розпочинав писати в найгіршому настрої, у приступі особистої злості та розпачу..." [5: 10]. Проза письменника глибоко автобіографічна та як і його доля, містить посил про дезорієнтованість постколоніального суб'єкта у вихорі глобалізації. Часто персонажами його романів є індійські іммігранти, що відчайдушно намагаються знайти свою життєву нішу в сучасному постколоніальному світі. Однак, як правило, його пошуки завершуються усвідомленням особистої алієнованості та самотності.

Розповідаючи про Індію та життя індійських іммігрантів, письменник у своїх романах чітко розрізняє три покоління переселенців. Перше – батьки, які намагалися відтворити у країні поселення власну культурну традицію. Вони не хотіли переймати чужу культуру і відтворювали навколо себе декорації втраченої батьківщини, елементи побуту та їжі. Таким чином їхнє життя протікало паралельно до місцевого. Друге покоління – сини – належали до двох світів одночасно, жили у двовимірному просторі, не відчували себе ані своїми, ані чужими. Бордерність їхнього становища зумовила зосередженість над тут-буттям. Поступово вони втрачали зв'язок з культурою своїх батьків та зазнавали впливу місцевої культури. Представники третього покоління – внуки – живуть уже серед втрачених традицій та пам'яті раси. Минуле має для них лише зовнішню символічну форму, що найперше передається через ритуал.

Роман В. Найпола "Напівжиття" [3] позначив його нове сприйняття "території п'ятми", тобто Індії. Автор уже не так песимістично зобразив свою етнічну батьківщину, як у травелогах та інших прозових творах. Разом з тим В. Найпол не відійшов від основної теми свого доробку, а саме прагнення людини, вирваної з рідного краю, знайти своє місце у світі. За словами автора, він намагався зробити роман "легкою, маленькою книжечкою, проте наповненою всілякими речами" [6: 51]. Роман містить три локуси і відповідно, три парадигми людських взаємин. Життя головного героя – Віллі Сомерсета Чандрана – змальовується в Індії періоду колонізації, повоєнному Лондоні та в португальській провінції в Африці. Роман відкриває перед читачем реалії світу, де людина неспроможна повністю зреалізувати себе, жити повним життям, її буття фрагментоване та пошматоване історичним минулим, колективною пам'яттю про поневолення, соціальними та расовими упередженнями.

Віллі Чандрен – син батька, що належить до касті жреців-брамінів, та матері, з найнижчої касті – харіджан. Дід Віллі змушений був залишити храм і рідну спільноту у 1890-х роках, щоб урятувати себе і родину від голоду. Він влаштувався писарем при дворі магараджі. "Пишучи листи та маючи зв'язки у храмі, він незабаром зумів отримати добру роботу клерка у палаці Магараджі" [3: 62]. Знання англійської мови допомогли йому згодом стати секретарем самого Магараджі. Незважаючи на соціальний статус діда, батько Віллі не зумів влаштувати своє життя. Спочатку він просто плыв за течією, відповідно до планів родини. Навчання в університеті було чужим для нього, адже ґрунтувалося на британських стандартах: "Я не розумів гуманітарних курсів. Я не розумів "Мера Кастербриджа" – ні поведінки героїв, ні того, коли відбуваються події роману. З Шекспіром було краще, але я не знав, що робити з Шеллі, Кітсом і Водсвортом. Коли я читав цих поетів, мені хотілося сказати: "Але ж ніхто так не відчуває" [3: 163]. Навчання не викликало жодного інтересу в батька Віллі, оскільки не співвідносилось з реаліями його особистого життя чи життям його країни. З приводу освіти у колоніях Е. Саїд писав: "... у колоніях цих навчальних закладів покоління місцевої буржуазії пізнавали важливі істини з історії, науки і культури. З цього навчального процесу мільйони винесли засади модерного життя, залишаючись підпорядкованими, залежними від авторитету, який перебував деінде, тільки не в їхньому житті. Однією з цілей колоніальної освіти було пропагувати історію Франції чи Британії, тому місцева історія зневажалася. Так, попри спорідненість, яка за роки продуктивної колаборації виникла між тубільцем і "білою людиною", для тубільця далекими вмістилищами Світу завжди були Англії, Франції, Німеччини та Голандії" [1: 314-316].

Усвідомивши, що на батьківщині він може розраховувати лише на "консервну банку", Віллі починає мріяти про те, щоб виїхати до Канади. Адже звідти прибували вчителі-місіонери. Хлопець імітує закордонне життя, про яке дізнався з американських коміксів та фільмів. Він заперечує власну культуру та намагається якомога швидше вирватися з її полону. Батько прочитує між рядками творів сина відразу до рідного краю, знедоленості його людей і звинувачує у цьому місіонерів: "Його розум отруений, – подумав батько Віллі Чандрана. – Він ненавидить мене і ненавидить свою матір, а тепер він спрямував цю ненависть на самого себе. Ось що натворили місіонери зі своїми "ма" і "па", Діком Трейсі та іншими американськими коміксами, зі своїми фільмами про муки Христові на Страсному тижні і нарешті фільмами з Богартом, Кегні і Джорджем Рафтом" [3: 172]. Мімікрія чужої культури дає змогу хлопцеві втекти від реалій кастового життя.

Інша важлива проблема, яка постала перед Віллі, – це його власна ідентичність. У чужій країні, де ніхто нічого не знав про його рідню, близьких, його особисте життя, він міг створити свою тожсамість по-новому. "Віллі починав розуміти, що може видавати себе за будь-кого. Він міг, інакше кажучи, вигадати свою власну революцію. Перед ним відкривались запаморочливі перспективи. Він міг, у межах розумного, переробити самого себе, своє минуле і своїх предків" [3: 244]. Відповідно хлопець пристосовував окремі моменти своєї біографії до актуальних на той час подій. Наприклад, про свого дядька, що підбурював неповноцінних на мітинги, він розповідав як про профспілкового лідера, одного з перших захисників прав робітників. Матір, що навчалась у місіонерській школі, виявилась в англійському контексті представницею давнього християнського товариства. Батька ж він зробив придворним. Вигадана ідентичність сприяла тому, що Віллі почав почуватися впевненіше.

Нова самість сприяла тому, що до нього почали ставитися по-іншому. Його впевненість у собі привернула увагу іншого чужинця – Персі Кейто – уродженця Ямайки. Як роздумує Ю. Крістева: "Друзями чужинця, окрім хдобрих душ, які почувують себе зобов'язаними творити добро, можуть бути лише ті, що самі почувуються чужими" [2: 33]. Віллі спочатку насторожено сприймає друга, проектує власне прагнення замаскувати своє походження на версію самості, яку розповів Персі. Коли Кейто стверджує, що його батько служив писарем у конторі, коли будували Панамський канал, Віллі сприймає його слова з підозрою. Дізнавшись з енциклопедії про історію Панамського каналу, герой уявляє собі на розмитих фотографіях серед безликих чорношкірих робочих батька Персі. "Все він набрехав, – подумав Віллі. – Примітивна казка. Його батько копав землю. Напевно, він був в одному з

тих натовпів – стояв, як інші, покірно спершись на лопату, та чекав поки його сфотографують" [3: 163]. Відтак хлопець не лише вигадує власну ідентичність, але проектує відповідним чином ідентичності інших мігрантів.

Роман "Напівжиття" – це низка історій про дезорієнтованість представників постколоніального світу. У ньому йдеться не лише про розгубленість та втрату орієнтирів у колишніх колонізованих суб'єктів, але й про відірваність від старого світу самих колонізаторів [7]. Як зазначає Амар Прасад, "Переповнений різноманітними випадками, роман – сумний і похмурий. Це роман про дисплейсмент, вигнання, сподівання і очікування. У ньому мало сонця й оптимізму. Його головні герої-вигнанці не мають власного місця у світі" [6: 57]. У своєму безкінечному пошуку цілісності та визначеності головні герої роману потрапляють у скрутні життєві обставини, які щоразу допомагають їм усвідомити якусь частину власного я.

Відтак можна стверджувати, що роман "Напівжиття" вирізняється з-поміж усього доробку письменника не лише добре розвиненими образами, але й самою технікою нарації, через яку майстерно передано ситуацію постколоніалізму. Діалог з представниками інших культурних полів розширює перспективи світосприйняття колишніх колонізованих.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Саїд Е. Культура й Імперіялізм / Едвард Саїд: пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал. – К.: Критика, 2007. – 608 с.
2. Крістева Ю. Самі собі чужі / Юлія Крістева. – К.: Основи, 2004. – 262 с.
3. Naipaul V. S. Half a Life / Vidiadhar Surajprasad Naipaul. – New York and London: Picador, 2002. 300 p.
4. Ngugi wa T. Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature / Thiong'o wa Ngugi. – London: Currey, 1986. – 263 p.
5. Mohan C. R. Postcolonial Situation in the Novels of V. S. Naipaul / Champa Rao Mohan. – New Delhi: Atlantic Publisher and Distributors, 2004. – 163 p.
6. Prasad A.N. Critical Response to V. S. Naipaul and Mulk Raj Anand / Amar Nath Prasad. – N. Y.: Sarup and Sons, 2003. – 206 с.
7. Vernet S. D. A Review of Fury by Salman Rushdie and Half a Life by V.S. Naipaul / Sylvia Du Vernet. – New York: S. Du Vernet, 2002. – 73 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віра Бурко – кандидат філологічних наук, викладач кафедри іноземних мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Наукові інтереси: лінгвостилістика художнього тексту, мультикультурність, постколоніального роману.

ПОЕТИКА РОМАНУ СОМЕРСЕТА МОЕМА «ТЕАТР»

Оксана ВЕЧІРКО (Кіровоград, Україна)

Стаття присвячена аналізу творчої спадщини Сомерсета Моєма, а саме вивченню його художньо-естетичних поглядів у контексті дослідження поетики роману «Театр».

Ключові слова: літературно-критичні погляди С.Моєма, психологізм, поетика, творча еволюція.

The article is devoted to the analysis of creative heritage of Somerset Maugham, namely to the analysis of his artistic-aesthetical views in the context of research of poetics of the novel «Theater».

Keywords: literary-critical views of Somerset Maugham, psychological analysis, poetics, creative evolution.

Творче довголіття С.Моєма вражає: письменник був свідком і безпосереднім учасником «порубіжного періоду» кінця 19 – початку 20 століть. Саме тоді формувалися його світогляд та естетика. Щодо творчої манери письменника, то у своїх працях «Мистецтво слова: про себе та інших» і «Підводячи підсумки» (1938) він, роздумуючи про призначення та проблеми мистецтва, виклав власні принципи літературної діяльності. Важливим правилом літературної творчості для Моєма була відповідність стилю художнього твору тогочасній реальності: «Писати треба в манері свого часу. Мова живе і безперервно змінюється; спроби писати, як у далекому минулому, можуть призвести лише до штучності. Заради живості складу та наближення до сучасності я, не вагаючись, буду вживати ходяче слівце, хоча й знатиму, що мода на нього скоро мине...» [8: 79].

Одним з найважливіших принципів мистецтва слова, на думку митця, є ясність. Інколи автор і сам не впевнений у тому, що він хоче сказати. Він має про це лише слабке уявлення, яке не зумів або полінувався ясно сформулювати. Моєм писав: «Перо породжує думку. Небезпечність цього полягає у тому, що написане слово гіпнотизує. Думка, прийнявши

видиму форму, стає речовою, і це заважає її уточненню. Деякі письменники, що не вміють чітко мислити, схильні вважати свої думки більш значущими, ніж це здається на перший погляд. Вони переконані, що їхні думки надзвичайно глибокі, а значить, їх неможливо висловити так, щоб вони були зрозумілі будь-кому...» [10: 49].

Іншим важливим літературним принципом для Сомерсета Моєма була простота. Простота, писав він у «Мистецтві слова», – не настільки очевидне достоїнство, як ясність, – автор зазначав: «до певної міри я захоплююсь пишністю в інших письменників, хоча у великих дозах мені важко її перетравити. Одну сторінку Рескіна я читаю з насолодою, але після двадцяти почуваю лише втому» [10: 49]. У романах Моєма ми не знаходимо розлогих описів і метафор, завдяки дотриманню цього принципу його твори сприймаються легко та невимушено.

Таким чином, письменник намагався показати життя таким, як воно є. Його романи можна вважати хроніками тогочасного суспільства. До того ж, твори С.Моєма відзначаються ясністю викладу матеріалу та простотою оповіді. Ясність, простота і реалістичність були трьома підвалинами, на яких будувалась поетика творів письменника. В цілому його погляди на життя, людину, мистецтво суперечливі. Тим не менш, висловивши свої естетичні принципи, С. Моєм прагнув дотримуватися їх, створюючи образи своїх персонажів, конфлікти, наповнюючи проблематику своїх творів глибоким філософським, психологічним і моральним змістом.

Природа творчості з її таємницями постійно цікавили С. Моєма. У мистецтві він бачив особливий світ, що протистоїть буржуазній буденності та благопристойній вульгарності. Його хвилював зв'язок між мораллю творця і плодами його діяльності, між генієм і підступністю. Саме тому тема митця і мистецтва стає провідною у творах письменника, які становлять своєрідний триптих: «Місяць і мідний шеляг» (1919), «Пирогі і пиво, або Скелет у шафі» (1930) і, нарешті, «Театр» (1937), хоч сам автор заперечував будь-який зв'язок між цими романами.

Перший і останній написані з інтервалом майже у двадцять років і певною мірою віддзеркалюють еволюцію поглядів Моєма: від підсвідомого захоплення самопожертвою художника-генія до іронічного розвінчування справжніх цінностей геніальної актриси. Складається враження, що Стрікленд і Ламберт – антиподи. Якщо перший відмовився від ситого життя і благ цивілізації заради того, щоб ніщо не відволікало його від творчості, то Джулія Ламберт свій талант використала для досягнення життєвих благ.

У Моєма був особливий філософський погляд на особистість. У нього немає нічого абсолютного – ні добра, ні зла. Його герої завжди поєднують у собі привабливі та потворні риси, що робить їх надзвичайно реалістичними. Так, у романі «Театр» головна героїня Джулія Ламберт одночасно приваблює і відштовхує симпатії читача. Вона весь час лицемірить і вдається до ганебних вчинків, але водночас читач щиро співчуває Джулії і переймається її невдачами. Провідною ідеєю твору є процес поглинання лицедійством актриси. Головна героїня роману Моєма «Театр» Джулія Ламберт загубилася серед безліч нею зіграних ролей. «У её дара не было ни внешней формы, ни возраста. Это был дух, который играл на ней, как скрипач на скрипке» [9: 340]. Публіка навіть не підозрює, що персонаж, який Джулія щойно зображала на сцені, живе у ній весь день. Всі її жести і репліки чітко спрогнозовані і продиктовані цим персонажем. Навіть сама Джулія усвідомлює, що в ній присутні два початка: популярна актриса, світська жінка, улюблениця публіки і героїня, яку вона зображує кожного дня. Причому перше вона вважає ілюзією, а друге – своєю істиною сутністю.

Навіть у найважливіші моменти життя Джулія грає певну роль. Це знайомство з батьками Майкла: «Джулия стала играть роль простой, скромной, простодушной девушки, всю жизнь спокойно жившей на лоне природы» [9: 231]; пропозиція Майкла стати його дружиною: «Я лучше встану. Он не догадается сесть. Господи, сколько раз Джимми заставлял его репетировать эту сцену!» [9: 233]; зрада чоловіку з Томом: «И, припомнив с пятого на десятое Фаркера и Голдсмита, она начала воображаемый диалог: «Фи, сэр, как не стыдно воспользоваться неопытностью простой сельской девушки! Что скажет миссис Эбигейл, камеристка её светлости, когда узнает, что брат её светлости похитил у меня самое

дорогое сокровище, каким владеет девушка моего положения, – лишил меня невинности» [9: 279]; розрив з коханцем: «Я не понимаю. Я две ночи пролежала без сна, всё думала, в чем дело. Я боялась, что сойду с ума. Я пыталась понять. И не могу. Не могу. («В какой пьесе я это говорила?») [9: 320]; відверта розмова з сином: «Сказать по правде, когда Роджер говорил со мной, я чувствовала себя матерью Гамлета.- Затем, почти без паузы: – Интересно, я уже слишком стара, чтобы играть в «Гамлете»?» [9: 412]. За будь-якої ситуації Джулія перебирає подумки тисячі ролей і, обравши потрібну, виконує її.

У романі порушено ряд проблем як соціально-психологічних, так і філософських морально-етичних. Наскрізною є проблема взаємодії людини і мистецтва. Однією із важливих проблем є визначення життєвих цінностей і пріоритетів, яка тісно переплітається з проблемою зіпсованості суспільства. Пристрасть до багатства та жага потрапити до світських кіл, бажання будь-якою ціною домогтися мети, неблагородні наміри й починання – все це викликає у автора іронічну посмішку. Стосунки між героями роману переповнені лицедійством. Все навколо – фальш. Жоден герой не відзначається щирістю. Кожен веде власну гру.

Чи не найвагомішими залишаються у творі проблеми морально-етичного характеру. Це суцільне лицемірство героїв, вульгарність, цинізм, прагматизм і меркантильність. Особливої уваги заслуговує проблема зради. Герої роману систематично зраджують і не відчують жодної провини. Так, Джулія сприймає свої зради як чергові авантюрні пригоди, Майкл – як засіб самоствердження, для Тома зрада – це чергова сходи́нка у світське суспільство. Проблема честі й чесності також посідають особливе місце, адже, по суті, Джулія у сприйнятті близьких їй людей – лише засіб досягнення мети: для Майкла це блискуча кар'єра, для Тома вона лише трамплін, який дає змогу потрапити до вищих верств суспільства, для Доллі – популярність на званих обідах. Навіть Чарльз, якого Джулія близько двадцяти років вважала без тям у неї закоханим, виявився нещирим у своїх почуттях і вигідно використовував її як ширму, щоб приховати ті вади, розголосу яких у світських колах він не міг допустити. Сюди ж ми відносимо проблему помсти. Джулія завжди вміла постояти за себе і нікому не дозволяла себе кривдити. Зрозумівши, що всі близькі використовують її, вона мстить їм, але, слід зазначити, справедливо. Так, у випадках з Майклом та Чарльзом вона просто посміхається над ними і продовжує використовувати у своїх цілях. Іншого розмаху набирає її помста Тому. Розгромивши на сцені Евіс силою свого таланту, вона тим самим вщент зруйнувала мрії та наміри Тома.

Окремо постає проблема взаємодії батьків і дітей, яка набуває характеру драми. Син Джулії та Майкла Роджер не сприймає своїх батьків: у батькові він бачить самодура, який увесь свій час приділяє безглуздому відновленню рештків колишньої краси. А матері Роджер не знає. Він не може її знайти серед тисячі ролей і, більш того, висуває припущення, що самої Джулії взагалі не існує. Роджер не звинувачує батьків за те, якими вони є, але гірко констатує, що вони відняли у нього найголовніше – віру.

Психологічний аналіз персонажів у романі «Театр» здійснюється і прямо (через авторські характеристики внутрішнього стану персонажів), і опосередковано (через зображення деталей поведінки, жестів, міміки, інтер'єру).

На перший погляд центральним персонажем роману є Джулія Ламберт. Проте це не зовсім так. Поряд з Джулією Моем створив не менш важливий прихований персонаж, навколо якого вирують події – театр. У творі він постає як окремий автономний світ, що живе за своїми законами, принципами і звичаями. У цьому світі панують штучно створені образи, вирують фальшиві почуття і пристрасті.

Автор не приділяє особливої уваги опису приміщення, декорацій, тих чи інших вистав. Театр постає не стільки як місце дійства у романі, скільки як певний атрибут життя героїв твору. Образ театру – це не тільки «Сіддонс-театр», примою якого є головна героїня, його наповнення дещо складніше: перш за все, звичайно, театр Майкла та Джулії, театр Жанни Тебу і Джиммі Ленгтона – наставників героїні, театр Тома і молодих актрис, що наслідують Джулію, її сина Роджера, Чарльза Теммерлі, Доллі де Фріз і, врешті-решт, театр оповідача роману. Це ще й театр епохи початку ХХ століття: вистави та ролі, актори й актриси,

театральні художники, роздуми про акторську майстерність, сценічні успіхи та поразки. І вже як завершальний етап узагальнення і презентація образу – театр-світ, точніше, світ-театр.

Театральний контекст твору одночасно являє собою додаткові штрихи до «портрету» театру як одного з центральних образів роману. Сара Сіддонс (чи не її ім'я покладено в основу назви театру Майкла та Джулії?), Бенуа Констант Коклен, що оцінив *beaute du diable* Джулії, Франк Роберт Бенсон, в чий трупі три роки грав Майкл, Елеонора Дузе, з обличчям якої Ленгтон порівнює обличчя молодій Джулії. Ці імена не тільки з романного світу, вони є складовою образу театру кінця XIX – першої половини XX сторіччя. Вибір п'єс, автори яких належали до «нової драми», ролі, які виконували Майкл та Джулія, думки про те, що з Шекспіром далеко не поїдеш, але активне використання його фраз у розмові – все це остаточно формує образ театру у романі.

Іншим центральним образом роману є актриса театру Джулія Ламберт. Її портретна характеристика свідчить про те, що вона є звичайною, навіть посередньою жінкою. Тіло Джулії доглянуте і випечене, але красунею її назвати важко. «Грудь у неї маленькая и упругая, совсем девичья. Живот плоский, бедра неширокие, жира на них самая малость, да и у кого его нет. Никто не скажет, что у неї нехороши ноги: длинные, стройные, прекрасной формы. Кожа как атлас, ни пятнышка, ни шрама. К счастью, она совсем не сидит, как хорошо ни покрасишь волосы, от крашенных волос грубеет лицо; у неї они до сих пор сохранили свой сочный тёмно-каштановый цвет. Зубы тоже в полном порядке» [9: 325]. Така зовнішність ідеальна для актриси – відсутність яскравих рис допомагає краще перевтілюватися в той чи інший образ. Але ми спостерігаємо, що Джулія відчуває заздрість по відношенню до гарненьких молодих дівчат.

Образ Джулії амбівалентний. Визначальною особливістю її характеру є роздвоєність – у ній уживаються акторка і звичайна жінка, дві взаємопроникнені риси, які переплітаються і створюють складний образ. Межа між реальним світом і театральною грою розмита. Для Джулії реальне життя починається на підмостках сцени. Тут вона талановито виконує свої ролі. Поступово театральний образ стає її другим «Я», і вона, не помічаючи того, продовжує грати ролі і поза сценою у стосунках з людьми. Гра стала не лише професією, а принципом життя. Те, що Джулія бачила або переживала у реальному житті, було відтворено нею на сцені, і навпаки – сценічні образи вона використовувала у повсякденному житті. Театр проникає у повсякденне життя Джулії і, зрештою, поглинає її. Така роздвоєність належить до психологічних категорій. Моем не випадково використав прийом роздвоєння як основу для створення образу головної героїні роману. Таким чином він увиразнює психологічний конфлікт людини і мистецтва.

Ще на початку твору автор, ніби мимоволі, дає першу характеристику своїй героїні: «С безошибочным чутьем опытной актрисы приурочивая жест к слову, она указала движением изящной головки на комнату, через которую только что прошла» [9: 203]. Спостерігається відбиток театральної діяльності на звичайному, повсякденному житті героїні, яка продовжує жити в різних образах у реальності. Для того, щоб справити враження, Джулія постійно використовує свої блискучі акторські здібності, і часто настільки вживається в образ, що забуває межу між грою та реальністю.

Джулія грає скрізь і завжди. Вона нешира у стосунках з чоловіком, до якого більше не відчуває кохання і лише прикидається вірною дружиною. У стосунках із сином Джулія почувається некомфортно через значну віддаленість, проте продовжує грати роль люблячої та дбайливої матері. Вона називає своєю подругою Доллі, проте не відчуває до неї жодних дружніх почуттів. Навіть у стосунках із Томом Джулія грає і прикидається, тому що насправді не закохана, а тільки лестить власному самолюбству. Коли вона стала гірше грати, тому що дозволила своїм емоціям безпосередньо виплеснутися на сцені, вона зрозуміла всю небезпечність стосунків із Томом. Один з найважливіших законів мистецтва полягає у необхідності контролювати почуття, дистанціюватися у просторі і часі. Джулія переглядає свої позиції та бере емоції під контроль, до неї повертається талант акторки: «Отодвинув свои личные переживания на задний план и став хозяйкой своего персонажа, она опять стала играть с привычной виртуозностью. Её игра перестала быть средством, при помощи которого она давала выход собственному отчаянию, и вновь сделалась проявлением её творческого

начала. Она добилась прежнего господства над материалом, при помощи которого выражала себя. Это опьяняло Джулию, давало ей ощущение могущества и свободы» [9: 370]. Тільки вільна людина (тобто та, що володіє своїми пристрастями) може бути митцем.

Джулія не є ідеальною героїнею. Ставши завдяки таланту «своєю» у вищому товаристві, вона так і залишилася досить неосвіченою жінкою з обмеженим світоглядом. Показовим є опис спальні актриси – єдиної кімнати в будинку, де вона почувалася затишно: «Кровать и туалетный столик были обтянуты розовым шёлком, кушетка и кресло – светло голубым, который так любил Натъе; над кроватью порхали пухлые позолоченные херувимы, держащие лампы под розовым абажуром, такие же пухлые позолоченные херувимы окружали гирляндой трюмо. На столе атласного дерева стояли в богатых рамах фотографии с автографами: актёры, актрисы и члены королевской фамилии» [9: 207]. Опис інтер'єру працює на розкриття внутрішнього стану героїні. Таким чином Моем підкреслює міщанський смак актриси. Джулія завжди залишалася байдужою до багатотомних видань та інтелектуальних розмов, ніколи не заглиблювалася у загальну суть п'єс, а просто жила життям своїх героїнь, перевтілювалася з однаковим блиском у герцогинь і повій, королев і служниць, примушуючи публіку плакати і сміятися.

Попри все, Джулія розумна і прониклива, трохи іронічна, практична і в той же час щедра. Вона вважає себе звичайною жінкою, але відчуває, що в ній приховано дещо таке, що дає відчуття влади над публікою, почуття безмежної свободи, і це дещо – її талант.

Письменник із симпатією ставиться до своєї героїні, незважаючи на всі її недоліки – легковажність, нещирість, надмірний прагматизм. Її образ втілює в собі уявлення Моема про справжнього актора, актора за покликанням. «Мені легко бути поблажливим до кривляння, капризів та метушливих вчинків, які актор дозволяє собі, коли знаходиться на гребені слави. Нехай собі пишається... Адже це так ненадовго! І, нарешті, уся ця самозакоханість – частина його таланту» [10: 94], – говорив Моем.

Поряд із Джулією – її чоловік, Майкл Госелін, директор, продюсер і режисер театру, в якому грає його дружина. Моем звертається до цього образу з іронією, вбачаючи у ньому надмірну неприродність. Майкл ніколи не буває просто людиною, він завжди джентльмен, починаючи від суворої системи вживання їжі (джентльмен повинен слідкувати за своєю фізичною формою) і закінчуючи основною справою життя – систематичним накопиченням капіталу. Майкл поступово будує гарну кар'єру: від нездари-актора до успішного театального ділка. Головне для нього – отримати прибуток і допомогу багатого спонсора, навіть якщо доведеться розрахуватися за це власною жінкою. Справжніх почуттів до Джулії у Майкла ніколи не було; він завжди сприймав її як доброго приятеля і відмінну актрису – двигун свого театального бізнесу.

Знаковим персонажем твору є Роджер – син Джулії та Майкла. «Роджеру только исполнилось семнадцать. Это был миловидный юноша с рыжеватыми волосами и синими глазами, но на этом и кончались его привлекательные черты. Он не унаследовал ни живости и выразительности лица матери, ни классической красоты отца. Джулия была несколько разочарована, он не оправдал её надежд. В детстве, когда она постоянно фотографировалась с ним вместе, он был прелестен. Теперь он сделался слишком флегматичным, и у него всегда был серьёзный вид. Пожалуй, единственное, чем он мог теперь похвастать, это волосы и зубы» [9: 299].

Організація оповіді твору витримана у традиціях психологічного роману. Моем використовує метод точок зору, який дозволяє побачити світ героїв у різних ракурсах, через сприйняття героїв. Так автор втілює ідею складності й багатозначності психологічних характеристик персонажів. У романі в основному ми бачимо світ через сприйняття головної героїні, і тільки наприкінці з'являється новий погляд на події, на світ театру та на Джулію Ламберт, що ніколи не сумнівалася в правильності обраного шляху й у своїй правоті. Це – погляд її сина Роджера, на якого у неї ніколи не було часу і який залишився для неї багато в чому чужим і незрозумілим. Бесіда Джулії з Роджером у кафе є однією з ключових сцен роману. Роджер заявляє матері, що хоче правди, адже він все життя прожив в атмосфері лицедійства, де неможливо було добратися до істинної суті речей. Роджер дорікає батькам, що завдяки їм він втратив віру. Хлопець згадує один момент зі свого дитинства, коли він

був розчулений грою матері, і як він був здивований і шокований її роздратованою реплікою за лаштунками з приводу освітлення сцени: «Я верил: ты думаешь то, что говоришь. Когда я понял, что это одно притворство, во мне что-то надломилось. С тех пор я перестал тебе верить. Во всем. Один раз меня оставили в дураках; я твердо решил, что больше одурачить себя не позволю» [9: 405]. Від слів Роджера Джулії робиться моторошно, але й тут вона не втримується від літературних асоціацій (немовби підтверджуючи правоту слів Роджера), згадуючи сцену з «Гамлета». Вона відчувала себе королевою Гертрудою. Моем конкретно не цитує Шекспіра, але тут можна згадати одну фразу королеви Гертруди, що дуже точно передає щиросердний стан Джулії: «Ти зазирнув мені прямо у душу!». Уперше Джулія сприймає себе зовні й відчуває провину.

Велику увагу автор приділяє зовнішньому і внутрішньому мовленню героїв, що також є засобом психологічного зображення персонажів і характерне для психологічного роману. Зовнішні розмови героїв продиктовані ритуальною необхідністю спілкування. Розмова в таких випадках зумовлена правилами поведінки, і довга пауза або невласлива стилістична репліка стає потужним засобом викриття психологічного підтексту. Твір насичений внутрішніми монологами, а подекуди Моем звертається до прийому потоку свідомості для більш широкого і панорамного розкриття психологічного стану героя.

Використання невласне-прямої мови, наприклад, репліки Джулії «про себе» або «на сторону» – так з'являється підтекстова іронія, яка спрямована і на героїню, і на її оточення, і на читача: «О, да, аппетит у них завидный. («Господи, хоть бы они подавились!»)» [9: 313].

Роман закінчується внутрішнім монологом Джулії, у якому автор, власне кажучи, пропонує свою теорію концентрації життя у мистецтві: в мистецтві зникає крейда, яка є неважливою, тому в ньому люди, як це не парадоксально, більше життєві – у них більше суті. "Все люди – наше сырьё. Мы вносим смысл в их существование. Мы берем их глупые мелкие чувства и преобразуем их в произведения искусства, мы создаем из них красоту, их жизненное назначение – быть зрителями, которые нужны нам для самовыражения. Они инструменты, на которых мы играем, а для чего нужен инструмент, если на нём некому играть?.. «Роджер утверждает, что мы не существуем. Как раз наоборот, только мы и существуем. Они тени, мы вкладываем в них телесное содержание. Мы – символы всей этой беспорядочной, бесцельной борьбы, которая называется жизнью, а только символ реален. Говорят: игра – притворство. Это притворство и есть единственная реальность» [9: 429].

Отже, герої Моема – це, перш за все, люди неординарної долі і характеру. Вони кидають виклик естетиці та моралі, намагаються збагнути абсолютну істину і переживають свою, сповнену пригод і драматизму, життєву одісею.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Гениева Е. Ю., Ивашева В.В. Английская литература. В кн.: История зарубежной литературы XIX века : в 2 ч. / Е. Ю. Гениева, В.В. Ивашева. – М., 1983. – Ч. 2. – С. 208-294.
2. Гениева Е. Ю., Урнов Д. М. Английская литература // История всемирной литературы : в 9 т. / Е. Ю. Гениева, Д. М. Урнов. – М., 1989. – Т. 6. – С. 87-138.
3. Дитькова С.Ю. Я маю про що розповісти // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 3. – С. 35 – 37.
4. Ивашева В. В. «Век нынешний и век минувший...»: Английский роман XIX века в его современном звучании / В. В. Ивашева. – М.: Худож. лит., 1990. – 479 с.
5. Ионкис, Г.Э. Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования // Подводя итоги : эссе, очерки. [Сост., вступ, ст., коммент. Г. Э. Ионкис]. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 7-25.
6. Михальская Н.П. Сомерсет Моэм: взгляды и творчество // Моэм С. Нечто человеческое : рассказы / Н.П. Михальская. – М., 1989. – С. 5-16.
7. Михальская Н. П., Аникин Г. В. Сомерсет Моэм // История английской литературы: Учебник для гуманитарных факультетов вузов / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М.: «Академия», 1998. – С. 434 - 442.
8. Моэм У.С. Искусство слова: О себе и о других. Лит. очерки и портрет / У.С.Моэм. – М.: Худ. лит., 1989. – 399 с.
9. Моэм С. Луна и грош. Театр / С. Моэм. – М.: Правда, 1982. – 431 с.
10. Моэм У. С. Подводя итоги: Эссе, очерки. [Сост., вступ, ст., коммент. Г. Э. Ионкис] / У.С.Моэм. – М.: Высшая школа, 1991. – 559 с.
11. Скороденко В. Уильям Сомерсет Моэм / В.Скороденко. – М.: Радуга, 1991. – 22 с.
12. Урнов М. На рубеже веков. Очерки английской литературы / М. Урнов. – М.: Наука, 1970. – 432 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Вечірко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми психологічного аналізу у художньому творі.

СУТНІСТЬ КОНЦЕПЦІЇ ПРАГМАТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Наталія ВЛОХ (Львів, Україна)

Автор статті робить спробу розглянути прагматичний аспект художнього тексту, що виникає в колі питань теорії мовленнєвої діяльності й теорії комунікації; на перетині цих дисциплін, коли комунікація й теорія мовленнєвої діяльності вирізняються цілеспрямованістю у сфері функціонування мови.

Ключові слова: художній текст, прагматика, соціопрагматика, прагматичний аспект, адресант, адресат, комунікація.

The author of the article intends to consider the pragmatic aspect of the fictional text, which originates from the issues of speech theory and communication theory, on the junction of these disciplines as communication theory and language activities involve a dedication in the functioning of language.

Keywords: fictional text, pragmatics, socio-pragmatics, pragmatic aspect, addresser, addressee, communication.

Уведення прагматики у сферу лінгвістичних понять зумовлене тим, що текст утворює систему реалізації мовних засобів та є сукупністю комунікативних явищ як вид соціальної взаємодії. Мовленнєвий акт із позиції прагматики тексту розглядають як двоєдиний комплекс подій, який містить процес продукування висловлення адресантом і процес інтерпретаційного сприйняття текстового мовленнєвого продукту адресатом. Спілкування як вид соціальної взаємодії підпорядковується нормам, що містять набір комунікативних прийомів, використання яких потрібне для успішної комунікації.

Інгерентними властивостями писемної комунікації є різні комунікативні статуси мовців, в яких позмінно перебуває повідомлення (текст). Реалізація кодування інформації лежить в основі генезису повідомлення. Референтний простір, конструйований суб'єктом повідомлення, вербалізується за допомогою мовного коду. З'являється вербально закодована інформація. Можливість реалізації комунікативної функції виникає, коли на зміну генезису приходить етап комунікативної циркуляції повідомлення. Генезис, тиражування і комунікативна циркуляція є хронологічно послідовними складовими єдиного – зовнішньокомунікативного статусу існування літературного твору. Читач і автор не як цілісні біографічні особистості, а як адресант і адресат повідомлення перебувають у внутрішньокомунікативному контакті [16: 17]. Наявна тріада комунікативних статусів повідомлення (зовнішній, внутрішній та потенційний) пояснює інгерентні властивості мовного повідомлення, які уможливають вербальне повідомлення людей через час і простір.

Прагматичний аспект тексту, знака, інформації виникає в колі питань теорії мовленнєвої діяльності, теорії комунікації передусім на перетині цих дисциплін, коли комунікація і мовленнєва діяльність вирізняються цілеспрямованістю у сфері функціонування мови [5: 128-129]. У лінгвістичних студіях, теорії інформації, теорії комунікації прагматичний аспект інформації, тексту, з одного боку, і знака, – з іншого, розглядають одноосібно. Прагматика тексту і прагматика знака залишаються незв'язаними, хоч в обох випадках спираються на визначення Ч.У. Морріса: „Прагматика – це розділ семіотики, присвячений джерелу, використанню і впливу знаків” [15: 44]. Вивчаючи змістовний бік знака, виділяють прагматичний аспект, а розглядаючи інформацію та текст, семантичну і прагматичну інформацію аналізують нероздільно. Таке тлумачення прагматики зводить аналіз тексту й інформації до позиції їхнього адресата: „Розгляд передаваного тексту з погляду адресата – це прагматика, а з погляду адресанта – семантика” [12: 41]. Розуміння прагматики тексту й інформації виникає при врахуванні „справжньої сутності тексту, яка розвивається на межі двох свідомостей, двох суб'єктів” [1: 127]. До уваги беруть систему зв'язків між адресантом інформації, текстом і адресатом. Розгляд інформації, глибинних пластів ефекту, який створює текст, призводить до виокремлення прагматичного аспекту текстової інформації, співвідносного з прагматичним аспектом знака. Інформація, яка передається у тексті, виражається через знаки-прагмеми (сигнали) та знаки-інформеми (десигнатори) через прагматичний аспект значення [5: 134] (експліцитний/імпліцитний, або актуалізований/неактуалізований), втім невід'ємним для знака.

Найбільш продуктивним, на нашу думку, є погляд Ю.С. Степанова, який зауважує, що тепер прагматику визначають як дисципліну, предметом якої є зв'язний текст у динаміці –

дискурсу, співвіднесений із людиною, яка творить текст [7: 332]. Отож, однією з головних характеристик прагматики вважають антропоцентричність, оскільки прагматичний аспект дослідження будь-якого явища завжди передбачає звернення до особистості адресанта й адресата [6: 70]. Прагматика передбачає співвідношення використовуваних мовцем знаків із власним „я” – вибір мовних засобів із наявного репертуару для вдалого вираження своєї думки чи свого почуття [8: 281]. Отже, **прагматика** – це вчення про ставлення мовних знаків до їх інтерпретаторів, тобто до тих, хто користується знаковими системами в реальних процесах комунікації [3: 70]. Структура комунікації передбачає наявність трьох основних параметрів [11: 147]:

відправник знаку → знак → одержувач знаку

Проте мовний знак – це двобічна сутність. Відтак ставлення користувача, якими однаковою мірою є і адресант, і адресат, має містити ставлення як до сигналу, так і до закодованої в ньому інформації [9: 3]. Сферою маніфестації цього ставлення є текст, який поєднує в собі не тільки кодифіковану знакову інформацію (денотативну), але одночасно є джерелом додаткової (конотативної) інформації, яка імплікується з усіх компонентів, що входять у текст, і стосується її конкретної реалізації в конкретних умовах.

Необхідно зазначити, що, відображаючи в тексті певні явища (ситуації, факти, події) об’єктивної дійсності згідно зі своїми знаннями, уявленнями і досвідом, автор реалізує свої комунікативні наміри, цілі та сподівання стосовно адресата, оскільки він ідентифікує об’єктивний факт (подію) та зі свого боку оцінює його, що слугує своєрідною настановою відправника інформації адресату про те, як інтерпретувати текст [9: 5].

Як лінгвістична дисципліна прагматика містить широке коло питань. У повсякденному мовленні – це ставлення адресанта до того, що і як він говорить, – істинність, об’єктивність, припустимість мовлення, його пристосування до соціального середовища і до соціального статусу адресата тощо. Досліджують, як інтерпретує адресат мовлення: як істинне, об’єктивне або, навпаки, підозріле, оманливе тощо. У художньому тексті вивчають ставлення автора-письменника до дійсності й до того, що і як він зображує, – його прийняття або неприйняття дійсності, захоплення, іронія тощо. Розглядають також ставлення читача до тексту і, зрештою, до художнього твору загалом, тобто розуміння твору як об’єктивного, істинного або, навпаки, оманливого, містичного, іронічного, пародійного тощо [7: 326]. Під **прагматикою тексту** розуміємо аспект функціонування мовних одиниць, вибір яких зумовлюється інтенціями відправника тексту, котрий враховує ситуативні умови акту спілкування та прийняті у функціональному стилі нормативні способи вживання мови.

На сучасному етапі лінгвістичних досліджень прагматика вивчає не тільки кінцевий продукт – мову, а й процес її творення та учасників комунікації. Отже, прагматика досліджує вживання мови в людській комунікації, яка визначена соціальним становищем, оскільки інтеракція комунікантів відбувається у соціальному контексті [13: 5-6].

Науковий підхід до дослідження мови – це спроба пояснити зв’язок між тим, що і як говорить мовець, і системою його знань про світ, соціальною поведінкою, показати, як мисленнево-мовленнева діяльність індивідуума характеризує його культуру, картину світу, систему вірувань і цінностей. Так виникає завдання поєднати прагматику із соціокультурним контекстом, тобто простежити складну взаємозалежність між мовними, соціокультурними і когнітивними вимірами людського життя. Такий підхід у лінгвістиці отримав назву **макропрагматики**, або **соціопрагматики** [2: 6; 10: 277; 14: 3271]. Такий комунікативно-соціопрагматичний підхід до вирішення питань мовленневої діяльності зумовлено не лише необхідністю поглибити розуміння процесів пізнання, а й практичною потребою у створенні засобів впливу на поведінку людей в умовах масової комунікації, міжособистісного спілкування та письмової художньої комунікації.

Завдання **соціопрагматичного підходу** в тому, щоб з’ясувати тенденції, описати закономірності соціолінгвістичної поведінки індивідуума на основі узагальнення максимально можливої кількості випадків індивідуальних мисленнево-мовленневих дій конкретних комунікантів у конкретних контекстах. **Соціопрагматика** вивчає соціомовний вплив, адже будь-яке спілкування передбачає мету вербального впливу на співрозмовника, але не обмежується цим, містячи, крім нього, і вияв у мовленні особистості, взаємовідносин

комунікантів і соціальний контекст. Соціопрагматика досліджує дискурс як соціомовну діяльність з урахуванням участі соціокомунікантів, як взаємозв'язок процесу створення соціоситуації та процесу сприймання мовлення та соціоситуації для забезпечення ефективності їхнього впливу на поведінку адресата соціомовної інформації [4: 32].

Отже, прагматика художнього тексту у її соціокультурному вимірі є невід'ємною частиною дослідження мисленнєво-мовленнєвої діяльності людини, бо звертає увагу на соціально-мовну ситуацію, яка мотивує вибір і використання мовних засобів. Інакше кажучи, вона скеровує увагу на комунікативно-прагматичний зміст висловлення в умовах текстової комунікації. Відтак текст розглядають як складне мовленнєве утворення, яке визначається його об'єктивним призначенням і функціонуванням у процесі комунікації. Текст має змістовну цілісність, синтактико-сміслову зв'язність своїх складників, і, як складна макроструктура, він має також пакет мовних одиниць, на передньому плані яких виступають комунікативні властивості. Під комунікативними властивостями мовних одиниць розуміємо лінгвістичні характеристики тексту з урахуванням співвідношення автор-письменник/адресант – текст – читач/адресат. Взаємозв'язок цих трьох компонентів є загальновідомим положенням лінгвістичної прагматики. Комунікативно-прагматичний підхід до мови розкриває соціокультурну сутність мовних особистостей: адресанта й адресата, через комунікативну діяльність яких здійснюється формування й сприйняття мовленнєвих структур художнього тексту.

Перспективним для дослідження соціопрагматики художнього тексту є розуміння прагматики як напрямку аналізу зв'язків між знаками і користувачами цих знаків. Це відтворює зв'язок із усіма психологічними і соціологічними явищами, що існують при функціонуванні знаків. У відповідності з цим напрямком у коло інтересів прагматики входить широкий соціальний і культурний контекст, інформація про соціальний світ текстових комунікантів та їх інтерпретативну діяльність.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М.М. Проблема текста / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 121–136.
2. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики: Монографія / Ф.С. Бацевич. – Львів: ПАІС, 2010. – 336 с.
3. Беляева Т.Н. Основные приемы передачи прагматического потенциала текста при переводе образовательных сайтов / Т.Н. Беляева, И.В. Гурин // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2006. – № 1. – С. 70–81.
4. Боровицька О.М. Соціальна прагматика: відхилення у дискурсі (філософсько-методологічний аналіз) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.09 / Боровицька Олена Миколаївна. – К., 1998. – 172 с.
5. Маринчак В.А. Прагматический аспект знака, информации, текста / В.А. Маринчак // Функциональные стили речи в синхронном и диахроническом аспектах / Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь. – 1978. – С. 128–134.
6. Сенченкова Н.Г. Прагматическая детерминированность импликации в немецкой диалектической речи / Н.Г. Сенченкова // Прагматический аспект предложения и текста : межвуз. сб. науч. тр. – Ленинград, 1990. – С. 70–76.
7. Степанов Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта) / Ю.С. Степанов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 325–332.
8. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики / Ю.С. Степанов. – М., 1975. – 308 с.
9. Струк Т.М. Взаємовідношення семантичної та прагматичної структур висловлення / Т.М. Струк // Іноземна філологія. – Львів : Вид-во Львів. у-ту, 1992. – № 103. – С. 3–8.
10. Тарасова Е.В. Речевая системность в терминах лингвопрагматики / Е.В. Тарасова // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – 2000. – № 471. – С. 273–279.
11. Фридрих С.А. Прагматический аспект определения текста / С.А. Фридрих // Прагматические аспекты функционирования языка. – Барнаул, 1983. – С. 146–153.
12. Шрейдер Ю.А. О семантических аспектах теории информации / Ю.А. Шрейдер // Информация и кибернетика. – М., 1967. – С. 41–49.
13. Mey J.L. Pragmatics. 2nd edition / Jacob L. Mey. – Oxford : Blackwell, 2001. – 392 p.
14. Mey J.L. Pragmatics / Jacob L. Mey // The Encyclopedia of Language and Linguistics / ed. by R. E. Asher. – Oxford : Pergamon Press, 1994. – Vol. 6. – P. 3260–3278.
15. Morris C.W. Signification and Significance / Charles W. Morris. – Cambridge : MIT Press, 1964. – 295 p.
16. Pagnini M. The pragmatics of literature / Marcello Pagnini. – Bloomington : Indiana University Press, 1987. – 123 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Влох – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: лінгвістика тексту, прагматика, соціолінгвістика.

СУЧАСНІ АМЕРИКАНСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКІ ГРАФІЧНІ ФОРМИ Й ВИДИ ПОЕЗІЇ

Олена ВЯЛІКОВА (Київ, Україна)

У статті розглядаються американські та українські графічні форми та види поезії доби постмодернізму. Проводиться їх зіставний аналіз, виявляються спільні риси та розбіжності.

Ключові слова: графічні форми, постмодернізм, паліндром, конкретна поезія, заум, вірш-луна, фігурний вірш.

The article discusses the American and Ukrainian graphic forms and kinds of poetry of the postmodern period. It analyzes the contemporary poetic forms, reveals their common features and differences.

Key-words: graphic forms, postmodernism, palindrome, concrete poetry, zaum, echo-poem, figure poem.

Саме зараз, у століття інформаційних технологій, синтетичних культур, літературні експерименти з формою внутрішньою та зовнішньою стають знову актуальними. Читач, який майже звик отримувати готову інформацію, змушений замислюватися, напружуватися, аби почути, побачити та синтезувати почуте й побачене в єдиний образ [2].

Серед сучасних творців зорової та паліндромної поезії оригінальністю відзначається лірика М. Мірошниченка: збірки “Рік-осокір”, “Око”, “Узір зрізу”; М. Сарми-Соколовського: твори “Водяний млин” (текст оформлений у вигляді коловоротів), “Вікно зорової поезії” (зі слів складено малюнок вікна), “Тунель”, “Вітряк” відповідно побудовані у формі тунелю й вітряка, “Дзвін гетьмана Івана Мазепи”, “Писанка”, “Кобзарям Коліївщини”. Справжніми перлами “рака літерального” є твори А. К. Мойсієнка: збірки “Шахопоезія” (авторський термін “шахопоезія” увійшов як до “Літературознавчого словника-довідника”, так і до “Малої української енциклопедії літератури”), “Віче мечів”, у яких маємо яскраві зразки зорової та паліндромної поезії – “Хижих мечем мирим”, “Жарт – суму страж”, “Ерот і Всесвіт оре” [там само].

1. Паліндром – віршова форма, в якій певне слово (тут, потоп і т.п.) або віршовий рядок можна читати зліва направо і навпаки при збереженні змісту. Використання паліндрому сучасними авторами у більшості випадків є результатом суто ігрових практик постмодерністської поетики.

А та – хихата,

А та – пипата,

А та – тупата...

І зараза на заразі.

(А та – пихата..., І. Лучук [8]).

Особливістю постмодерністської поетики є іронічність висловлювання. Так, використання паліндрому як графічної форми може додавати гумористичного ефекту тексту:

І що сало? Ласощі...

(Український паліндром, О. Ірванець [6: 92]).

Різновидом паліндромного вірша можна вважати так званий *літеральний рак*. Це поетичний текст, який однаково читається з обох боків [1]. Прикладом такої графічної форми можна вважати поетичний текст І. Лучука “Епос і нині сопе”, навіть заголовок якого виконаний у формі паліндрому. Вочевидь самоціллю такого тексту є сам прийом паліндрому, оскільки лексичне значення є вельми другорядним і присутнім тільки в окремих частинах тексту. Особливо необхідно відмітити значення пунктуаційних засобів, завдяки яким значною мірою додається смисл, зокрема використання тире для позначення опущених дієслів (напр., стріл – фанам, молитві – лук), в оціночних реченнях (напр., курва – мент) або для внесення ясності у смисл (напр., надібала бджола віск, а не жере, – бізкі дикі.). Відсутність капіталізації на початку речення є також поширеним аберативним засобом поетики І. Лучука, проте виділення капіталізацією літери К у слові “рубака” сигналізує про середину тексту і відповідно точку з’єднання паліндрому.

Американська сучасна поетика теж включає приклади використання паліндромів й літеральних раків:

One “me”,

man –

O not mood nor event;
 I, awed, AM;
 emit DNA edition...
 no "I",
 tide-and-time-made;
 wait never
 on doom
 to no-name me,
 no!

(Self-defined, D. Blehert [16]).

Лексичний смисл американського віршованого тексту також деякою мірою поступається першим місцем у сенсі важливості. Графічна форма тут теж домінує як ціль і творчий задум. Значно більше використано графічних виражальних засобів, зокрема засобів пунктуації: до спільних з українською поетикою крапок, знаку оклику, коми, крапки з комою і тире додаються лапки; до того ж дефісація й використання аббревіатур.

2. Вірш-луна – віршова форма, здебільшого двовірш, другий, вкорочений рядок якого складається зі слова (рими), яке повторює ціле прикінцеве слово (або його частину) попереднього рядка, витворюючи нові смислові відтінки.

Ніч холодна і невблаганна.
 Погляд припнутий до вікна.
 Хочеш вимовити, кохана
 і ламаєш уста: хана...
 Почалася лиха ловитва,
 але-знають рідню слова —
 хочеш вимовити: молитва
 і зривається з уст: Литва...

(Ніч холодна, І. Римарук [11]).

Важливо відмітити прагнення поетів-постмодерністів до перебільшення у використанні окремих засобів та прийомів. Розширення одного конкретного засобу, зокрема використання форми вірша-луни, до об'єму цілого тексту спостерігається у українського поета О. Ірванця:

Стодола, рів...
 Сто доларів...

(Вірш з ідеальною римою на аграрну тематику, О. Ірванець [6: 92]).

Паралельно з графічною формою вірша-луни поет використовує крапки як пунктуаційний знак у значенні апосіопесіса, який нівелює необхідність уведення лексичної частини для з'єднання двох частин-рядків тексту. Крапки також уповільнюють розповідь, додаючи відтінок роздумів та суму. Проте вочевидь, даний текст з його формою та графічними засобами слід трактувати із долею іронії. Авторіві смішно й сумно, що все маю свою ціну, все продається й купується.

Особливістю американського вірша-луни є те, що частина-луна зазвичай не повністю графічно співпадає з оригіналом. Це можна пояснити особливістю англійської мови, в якій поєднання літер читаються інакше за окремі літери. Тому таку форму можна назвати фонографічною, наприклад:

What stands 'tween me and her that I adore?
 A door.
 I'll gain admittance, and, by Jove, once in...
 One sin!

(Echo poem, M. Allan [15]).

3. Фігурний (курйозний) вірш – вірш, в якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, формі. Графічна форма у такому тексті є допоміжною, і у разі її виключення лексичний смисл твору не зміниться, проте зміниться його поетичне значення.

У сучасній українській поезії графічні фігури можуть використовуватись у частині тексту курйозного вірша, утворюючи несподіваний образ там, де це необхідно за задумом

поета. У вірші українського поета А. Крата “Прехрестя” не весь текст, а тільки друга його половина виповнена у формі хреста. У першій частині автор висловлює своє рішення йти прямо (у метафоричній формі), у другій – він пише і одночасно показує неочікуване перехрестя, яке вразило і збентежило його. Таким чином графічна форма відповідає лексичній і посилює емоційність тексту, а саме – здивування автора, несподіваність виникнення перехрестя на його шляху.

зважився
іти
прямо

вийшов із хати

а там
п
е
х р е с т я
е

(Перехрестя, А. Крат [7]).

Сучасна поетика продовжує давню традицію використання фігурних віршів у поезії для дітей, оскільки графічна форма сприяє більш глибокому або більш швидкому розумінню. Аналізуючи візуальну виразність у літературі для дітей Д. Суховей відмічає, що у взаємопереплетенні структурних і смислових рядів виникає відчуття гри, важливе для викликання інтересу, а також виховання і навчання дитини [13]. Наприклад, А. Крат написав вірш про писанку у формі яйця:

Я
З-за
столу
не вставала,
на яечку малювала
роду нашого святиню –
українську берегиню.
Гарна писанка у мене,
Бо вона для тебе,
Не не !

(Писанка, А. Крат [7]).

Подібна традиція використання фігурних віршів у поезії для дітей існує і в американській сучасній поетиці, оскільки графічна форма краще сприймається дітьми завдяки своїй наочності й привабливості. До фігурного оформлення тексту автор може додавати деякі графічні засоби (капіталізацію, дефісацію, відсутність пунктуації) й елементи WordArt, які мають у будь-якому сучасному текстовому редакторі Microsoft Word. У вірші американського поета Пола Кертіса згадані графічні засоби допомагають лексичному тексту натякнути на те, що його “автор” – дитина 8-9 років [17]. До того ж графічний об’єкт WordArt вводить гумористичний елемент, показуючи, кого насправді любить більш за все на світі ця дитина, звісно себе.

Графічна форма віршованого тексту може також підкреслювати такий тонкий поетичний прийом, як іронія. Американська поетка М. Свенсон написала вірш “Women” у формі рухливого п’єдесталу, натякаючи, (не без сарказму) якими повинні бути жінки, щоб сподобатися чоловікам. Фігурність тексту укупі зі змістом утворюють елемент перебільшення, що викликає внутрішню відмову бути такою й робити так, і це, у свою чергу, змушує читача (або скоріше читачку) іронізувати з цієї теми [20].

I LOVE YOU MORE THAN
 DR WHO AND THE CYBERMAN MORE
 THAN A SQUIRT-YOU IN-THE-FACE FUNNY
 FOUNTAIN PEN I LOVE YOU MORE THAN HOT
 CHOCOLATE TOPPED WITH MARSHMALLOWS
 I LOVE YOU MORE THAN PLAYING COWBOYS
 AND INDIANS WITH REAL ARROWS I LOVE
 YOU MORE THAN WATCHING SPORT ON
 TELEVISION MORE THAN PICKING
 THE FLUFF OUT OF MY TUMMY
 BUTTON I LOVE YOU MORE
 THAN MY IPOD MY XBOX
 MY Wii IN FACT I LOVE
 YOU ALMOST AS
 MUCH AS
 I LOVE
 ME

ME
ME
ME
ME

(Valentine poem, P. Curtis [17]).

4. Заум. При описанні графічних засобів російської поезики Д. О. Суховей помічає, що особливу увагу при структуруванні тексту набувають прийоми візуальної організації, які не мають акустичних еквівалентів [13]. Приклади графічної невимовної “клавіатурної” заумі почали з’являтися з машинописних часів [там само]. Заумні побудови іноді поєднуються з елементами поезики абсурду, оскільки деякі поняття виражаються не знаковими еквівалентами слів, а словесними еквівалентами знаку або зображення [там само].

Американські дослідники зауму, серед яких Дж. Янчек, відмічають, що заум видається одним з трьох типів словоутворення, з яких два інших – “доцільний” та “довільний” [19]. Американські поети інакше за українських використовують принцип заумних побудов. В американській поезиці заум – це більше лексичний засіб, заснований на розширенні нормативної валентності слів та складних семантичних утворюваннях. Спорадично в американських заумних текстах використовуються графічні засоби, такі як членування слова:

shimmers ec
 ho as if we
 are the mirr

ors in a fun house
 and he the light

(Prey, P. LaBerge [21: 13]).

Досвід своїх російських попередників використовують сучасні українські поети літературних угруповувань “Бу-Ба-Бу”, “ЛуГоСад”, “Пропала грамота” та ін., поєднуючи заум із граматичними формами, як, скажімо, Н. Гончар:

’чулення:
 роз-о-зне-
 розпука пуп’янка п’янка?
 яка різниця? –
 чи світ – в’язниця?
 чи в’язання пісень?
 ’е?

(Чулення, Н. Гончар [5]).

У даному прикладі заумна побудова приховує невисловлене автором альтернативне питання: розчулення або знечулення? Заумні побудови використовуються також як засіб ритмизації та римування:

Духи...Гріхи...
 Верхи...Міхи...

І що я чую?
Кахи...Кахи...

(Духи..., В. Простопчук [10]).

На цей вірш В. Простопчука молодий український поет Г. Голка написав пародію у своїй невиданій збірці, що він виклав у мережі інтернет:

Сюсі...Пусі...
Ціці...Піці...
Каки...Маки...
Духи... Гріхи...
Я віршик чую?
Хихи... Хихи...

(Духи...Хихи..., Г. Голка [4: 6]).

Графічні засоби необхідні заумній поезії для утворення розгалуженого змісту, що впливає з візуального контексту. На відміну від російського зауму, український та американський варіанти можливі для прочитання.

5. Конкретна поезія (зорова поезія, візуальна поезія, *visual, concrete, pattern or size poetry*) – синтетичний вид мистецтва, котрий надає текстовому символу (літері, слову, знаку, реченню) візуальне трактування через специфічне його розміщення у зображенні або об'єкті [9]. На відміну від заумі, конкретна поезія при всієї своєї графічності передбачає й можливість читання вголос [14, с 234]. В українській теорії літератури конкретну або візуальну поезію з часів творчої діяльності Михайля Семенка прийнято називати поезомалярством.

Конкретна поезія знаходиться на межі між традиційним, лексично вираженим текстом, і креолізованим. Відеовербальний, складений, полікодовий або креолізований текст утворюється “комбінацією елементів різних знакових систем за умови їх однакової вагомості” [3]. Таким чином у процесі креолізації може приймати участь “іконічна, візуальна, звукова, атрибутивна та інші знакові системи” [там само]. У текстах конкретної поезії використовується єдина знакова система, тобто мова, отже, графіка тут обмежена мовними засобами і технічними способами їх презентації. Зазвичай візуалізація тексту відбувається завдяки особливому розташуванню словосполучень, слів або навіть окремих літер. Так, двічі надруковане вертикально слово “стіна” у вірші А. Крата, розміщене між верхнім і нижнім рядками так, щоб утворити квадрат, нагадує мури:

я	кинув	ся	вліво
с		с	
т		т	
і		і	
н		н	
а		а	
я	кинув	ся	вправо

(Чорний квадрат, А. Крат [7]).

У конкретній поезії графічна форма необхідна лексичній частині, оскільки завдяки першій може бути осмислена остання. Наприклад, оформлення речень, словосполучень та слів у формі квітки, де одні пелюстки довші, інші коротші, а деякі вже взагалі відірвані, укупі з семантичним значенням “Вона мене кохає” або “Вона мене не кохає” у вірші Е. Вільямса [18] нагадує любовне ворожіння по квітці (рис. 1).

Більш графічною, візуалізованою є поетика українського автора Р. Садловського в його збірці “Два вікна” [12: 12], де текст буквально “говорить” графікою. Проте, як пише М. Сухотін, “чим більше він говорить [графікою], тим слово німіє у ньому все більше й більше” [14: 233]. Вся збірка поета складається з поетичних текстів, виконаних у формі конкретної поезії.

19. Janecek G. Zaum : The Transrational Poetry of Russian Futurism / Gerald Janecek. – San Diego : San Diego State University Press ; Light and Dust, 1996. – 427 p.
20. Swenson M. Women [Електронний ресурс] / May Swenson. – Режим доступу : <http://www.poetryfoundation.org/poem/178001>
21. Zaum XS. The Literary Magazine of Sonoma State University [Електронний ресурс]. – Sonoma : Sonoma State University, 2011. – Режим доступу : http://www.wix.com/zaumpress/zaum#!_zaum-xs

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Вялікова – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теоретичної і прикладної лінгвістики та новогрецької філології Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: графічні засоби і прийоми поетики постмодернізму.

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ НАПРУГИ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ

Оксана ГАЛАЙБІДА (Кам'янець-Подільський, Україна)

У статті розглянуто види напруги та засоби її створення у художньому тексті. Акцентовано увагу на синтаксичних засобах створення напруги у детективному жанрі художньої прози, серед яких виділено такі: ускладнення синтаксичної структури речення, повтор, градацію, інверсію, введення до структури речення герундіальних та дісприкметникових комплексів, вставлених конструкцій.

Ключові слова: детектив, напруга, лінгвістичні засоби, композиційні прийоми, антиципація, ретардація, ретроспекція, повтор, градація, інверсія, герундіальні та дісприкметникові комплекси, вставлені конструкції.

The article focuses on kinds of suspense in the text of fiction and defines syntactic means of suspense in detective prose, such as complication of syntactic structure of the sentence, repetition, climax, inversion, gerundial and participial complexes, parenthetical elements.

Key words: detective prose, suspense, linguistic means, anticipation, retardation, retrospection, repetition, climax, inversion, gerundial and participial complexes, parenthetical elements.

Детектив – відгалуження пригодницької літератури, сюжети творів якого розкривають загадкові злочини за допомогою логічного аналізу фактів. Структура англійського класичного детективу має особливу фабульну організацію: події у ньому подаються не хронологічно, а вибудовуються автором за його особливою логікою [3: 47].

Безумовно, існує низка лінгвістичних засобів та композиційних прийомів, спрямованих на пробудження та утримання уваги потенційного читача детективної прози, зацікавлення його ходом розслідування. Серед них варто зазначити засоби створення напруги (suspense), які стали предметом нашого дослідження.

У своїй розвідці послуговуємося визначенням, запропонованим Т. В. Юдіною: "під напругою розуміємо особливу організацію лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, яка зумовлена авторською інтенцією і створює в читача максимальну концентрацію уваги й очікування розв'язання дії" [6: 69]. Дослідниця розрізняє три види напруги у художньому тексті: сюжетну, емоційну, глибинну. Сюжетна напруга розглядається як характерна риса сюжету, яка базуються на відображенні найгостріших життєвих конфліктів [6:71]. На думку авторів посібника "Інтерпретація художнього тексту", сюжетна напруга "створюється у художньому тексті завдяки особливому розташуванню його тематичних частин, тому, як письменник веде сюжетну лінію, яка спрямована на розв'язання конфлікту" [4: 74]. Тобто, сюжетна напруга пов'язана з композицією твору.

Емоційна напруга створюється використанням стилістичних засобів. Вона також виникає внаслідок сильного емоційного забарвлення тексту і виражається за допомогою експресивних структур, графічних засобів [6: 72].

Поняття глибинної напруги ввів В.Г. Адмоні. Він зазначає, що глибинна напруга виникає завдяки наявності у тексті такого змісту, який не можна декодувати безпосередньо, а тільки після проникнення від поверхневих до глибинних пластів художнього твору, тобто глибинна напруга створюється за допомогою підтексту [1: 14].

Метою нашої статті є визначення лінгвістичних засобів створення напруги в романі У. Коллінза "Місячний камінь". Авторському стилю письменника притаманна здатність розповідати захоплюючу історію таким чином, щоб відтягувати "розкриття таємниці, напруження і хвилювання до останньої унції" [2: 12]. Твір має складну сюжетну будову. Історія Місячного каменя розповідається вісьмома оповідачами. У кожній розповіді – свій погляд на загадку зникнення Місячного каменя, своя тональність й оповідний характер.

Автор послуговується композиційними засобами і прийомами затягування розповіді і створення напруги: антиципацією, ретардацією, ретроспекцією.

На початку роману з метою зацікавлення читача У. Коллінз використовує композиційний засіб антиципації, суть якого полягає в ознайомленні читача з інформацією, яка "стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів" [5: 49]. Оповідач роману розповідає історію Місячного каменя та легенду про нещасливу долю усіх його власників. Ця інформація, безумовно, інтригує читача, викликає у нього почуття переживання за долю героїв роману.

З метою посилення цієї напруги У. Коллінз вдається до композиційного прийому ретардації – затягування, гальмування прямого розвитку сюжетної дії роману шляхом вклинювання в оповідь позасюжетних компонентів: філософських роздумів, екскурсів у минуле героїв, описів природи або інтер'єру, звернень оповідача до читача, різноманітних передісторій, авторських характеристик [5: 577]. Таке чергування статичної і динамічної оповіді також затримує увагу читача, відтягує розв'язку.

Але окрім складного сюжету і композиції, автор має у своєму розпорядженні цілу низку лінгвістичних засобів створення напруги. Серед них ми виокремили *лексичні* (лексика, яка належить до лексико-семантичних полів невизначеності, невпевненості, припущення і под.) і *синтаксичні* (ускладнення структури речення, інверсія, градація, повтор, вставлені конструкції).

У межах статті розглянемо синтаксичні засоби створення напруги. По-перше, це ускладнення структури речення, яке може проявлятися через введення розгалуженої сурядності чи підрядності, нанизування великої кількості однотипних речень, ускладнення структури різними синтаксичними зворотами. Синтаксис роману "Місячний камінь" характеризується великими за обсягом розгорнутими складними реченнями з різними типами зв'язку. Це багаторівневі структури, наповнені різноманітними уточнювальними компонентами, які роблять такі речення семантично багатими і експресивно насаженими: *But when her own servants all knew of the loss of the Moonstone, and when some of the circumstances had actually found their way into the newspapers – when strangers were speculating whether there was any connection between what had happened at Lady Verinder's country-house, and what had happened in Northumberland Street and Alfred Place – concealment was not to be thought of, and perfect frankness became a necessary as well as a virtue* [7: 332].

Структура даного речення ускладнена розгалуженою підрядністю і сурядністю, які розтягують конструкцію та віддаляють її від логічної кінцівки. Виразальні можливості цієї складної сполучникової структури безпосередньо пов'язані зі смисловими відношеннями підрядних речень з головним. Вони не просто доповнюють, уточнюють, кваліфікують його зміст. Включені до складу одного речення, вони об'єднують в одне ціле суб'єкти різних дій, різні ситуації, одночасно встановлюючи їхню ієрархію, оскільки синтаксично та логічно вони залежать від головного речення, яке винесено на кінець. Препозиція підрядних речень актуалізує їхній зміст. Актуалізації також слугують сполучники *but* і *and*, які виконують роль підсилювальних часток.

Активно послуговується У. Коллінз і складносурядними, і складнопідрядними реченнями, але особливо напруженими є речення із безсполучниковим зв'язком: *These two devils – I beg your pardon, but how else can you describe a couple of spiteful women? – had stolen upstairs, at intervals during the Thursday afternoon; had tried Rosanna's door, and found it locked; had knocked, and not been answered; had listened, and not heard a sound inside* [7:199]. Актуалізація сурядного і безсполучникового зв'язку розчленовує взаємопов'язані етапи однієї дії, виокремлює кожен позначену ланку, створює досить чіткий ритм. Автор тримає читача в стані напруги, непевності та очікування, яким буде наступний розвиток подій. Створенню напруги також сприяє повтор як окремих слів, так і структурний паралелізм цілих синтаксичних конструкцій, який спостерігаємо і в наступному реченні: *... the two devils had tried her door once more, and found it locked; had looked at the keyhole, and found it stopped up; had seen a light under the door at midnight, and had heard the cracking of a fire (a fire in a servant's bedroom in the month of June!) at four in the morning* [7: 200]. Напруга створюється також зміною граматичних часів: Past Perfect (*had tried*) – Past Indefinite (*found it locked*), що

посилує контрастність подій і розпалює підозру. Кульмінацією наростання напруги у цьому реченні є вставлена конструкція (*a fire in a servant's bedroom in the month of June!*). Вжита з окличною інтонацією, вона ще більше акцентує неймовірність побаченого.

Варто зазначити, що самі вставлені конструкції також переобтяжують текст додатковими (а деколи і зайвими) деталями, особливо якщо вони не стосуються розвитку сюжетної лінії і затримують динаміку сюжетної оповіді. Наведемо приклад: *"Bless your heart alive! She is going to leave it!" cries Mrs. Yolland. (NOTA BENE – I translate Mrs. Yolland out of the Yorkshire language into the English language. When I tell you that the all-accomplished Cuff was now and then puzzled to understand her until I helped him, you will draw your own conclusions as to what your state of mind would be if I reported her in her native tongue.)* [7: 207]. Подібні вставлення можуть навіть дратувати читача, викликаючи емоційну напругу.

Напруга створюється також відтягуванням основної інформації на кінець речення, як у наступному прикладі: *Whether the jugglers heard, in the town, of Mr. Franklin having been seen at the bank, and drew their conclusions accordingly; or whether the boy really did see the Diamond where the Diamond was now lodged (which I, for one, flatly disbelieve); or whether, after all, it was a mere effect of chance, this at any rate is the plain truth – not the ghost of an Indian came near the house again, through the weeks that passed before Miss Rachel's birthday* [7: 97]. Тобто, головному реченню передує кілька підрядних, які у препозиції до головного є актуалізованими. Синтаксична несамостійність цих підрядних речень розтягує всю конструкцію, віддаляє момент її пунктуаційного та інтонаційного завершення, створює напругу. Повтор розділових сполучників *whether...or* створює ефект сумніву, припущення та незрозумілості.

Розтягування синтаксичних конструкцій досягається використанням герундіальних та дієприкметникових зворотів, які гальмують розповідь та переобтяжують її уточнювальними деталями: *Without disturbing anybody, Samuel and I got a couple of guns, and went all around the house and through the shrubbery. Having made sure that no persons were lurking about anywhere in our grounds, we turned back. Passing over the walk where I had seen the shadow, I now noticed, for the first time, a little bright object, lying on the clean gravel, under the light of the moon. Picking the object up, I discovered it was a small bottle, containing a thick sweet-smelling liquor, as black as ink* [7: 96]. Повнота відтворення подій, як відомо, є необхідною рисою детективної прози, а тому автор не міг обмежитися коротким їх описом. Але таке нагромадження однотипних синтаксичних конструкцій на невеликому текстовому просторі ускладнює текстову структуру і, відповідно, ускладнює сприйняття повідомлення читачем, що створює напругу. Складність побудови передає складність та заплутаність змісту.

Серед синтаксичних засобів створення напруги ми виділили й інверсовані конструкції. Винесення певної інформації на початок речення актуалізує її, підсилює емоційне сприйняття: *A sealed letter it had been placed in Limping Lucy's hand, and a sealed letter it remained to me and to every one about the girl, her own parents included* [7: 298]. Цей стилістичний ефект закріплюється також повтором паралельних конструкцій. Повтор стає ефективним засобом створення напруги шляхом привертання уваги до важливої інформації та посилення емоційного сприймання твору.

Анафоричний повтор паралельних конструкцій може створювати ефект градації, яка стає ще помітнішою, якщо ці конструкції містять лексику відповідної семантики. Повторювані компоненти не тільки виступають структурними і семантичними скріпами, але й продукують надмірність, семантику множинності: *We all suspected her of having been in the dead woman's confidence, we all tried to make her speak, we all failed* [7: 298]. У цьому прикладі висхідна градація, яка передавала наростання напруги, несподівано переривається словом *failed*, яке акцентує комунікативну невдачу мовців. Стилістичний засіб антиклімаксу актуалізує обмануті сподівання читачів на швидке розкриття таємниці.

Отже, серед лінгвістичних засобів створення напруги на синтаксичному рівні виділено: ускладнену синтаксичну структуру речення, повтор, градацію, інверсію, уведення до структури речення герундіальних та дієприкметникових комплексів, вставлених конструкцій. Засоби експресивного синтаксису мають не тільки значне стилістичне навантаження, але й текстотвірний потенціал. Проведене дослідження підтверджує, що структура речення

входить у художню систему твору, має суттєве значення у створенні та підтриманні загального тону оповіді.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адмони В.Г. Структура предложения и строение литературного художественного текста / В.Г. Адмони // Лингвистика текста: Материалы научной конференции. – М., 1974. – Ч.І. – С. 14-16.
2. Антонова З. В. Третий период творчества Уилки Коллинза: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 / Антонова Злата Владимировна. – Череповец, 2003. – 22 с.
3. Бехта Тамара. Наративний фрейм – когнітивна модель розгортання фабули класичного детективу / Тамара Бехта // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Сер : Філологічні науки (мовознавство) : У 2 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2011. – № 96(1). – С. 46-50.
4. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста / Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. – М.: Высшая школа, 1983. – 183 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 752 с.
6. Юдина Т.В. Напряженность в художественном тексте / Т.В.Юдина // Лингвистические исследования художественного текста: сборник научных трудов. – Ашхабад, 1987. – С. 69-82.
7. Collins W. The Moonstone / Wilkie Collins. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 721 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Галайбіда – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Наукові інтереси: стилістичний синтаксис, лінгвостилістика.

ЕРОТИКА ТІЛА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: РЕТРОСПЕКТИВА ТА ПЕРСПЕКТИВА (АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД)

Ірина ГАЛУЦЬКИХ (Запоріжжя, Україна)

У статті описані результати аналітичного вивчення літературознавчих та лінгвістичних робіт, присвячених дослідженню специфіки категорії тілесності в художньому тексті, та систематизації отриманих в них результатів, де особлива увага приділяється вивченню специфіки вивчення еротичних аспектів тіла. Визначаються також перспективи вивчення теми еротика тіла в художньому тексті.

Ключові слова: еротика, тілесність, тіло, художній текст

The article deals with analytical study of the specific features of corporality in its erotic aspects in the context of literary texts of various epochs – from antiquity to postmodernism. It aims at theoretical systemic analysis of literary studies in which the issues of corporality are touched upon. The retrospective study contributes to the delineating the perspectives of the study of erotic aspects of the human body in the context of the literary text.

Key words: erotica, human body, corporality, literary text.

Категорія тілесності є принципово значущою для художнього тексту, оскільки будь-який поетичний світ передбачає певну кореляцію людини і предметності навколишньої дійсності [17: 12], що є релевантним для художнього твору будь-якої епохи. Значущість тіла та тілесності в створенні художньої реальності обумовила підвищену увагу філологів до питань вивчення цієї проблематики, в результаті чого опубліковано численну кількість літературознавчих та лінгвопоетологічних робіт, присвячених дослідженню специфіки репрезентації тіла в художній літературі від античності до постмодернізму. Так, вивченню підлягає тілесна образність у художньому тексті, яка неодноразово виступала об'єктом уваги у літературознавчих дослідженнях [17; 11; 26], специфіка портретного опису тіла в художньому творі [12; 20], а також особливості художньо-філософського осмислення тіла та тілесності [11].

Їхній аналітичний огляд виявив різноаспектний характер висвітлення категорії тілесності в окремих дослідженнях, обумовлений не лише суб'єктивними інтересами їх авторів, але і фактом акцентування різноманітних аспектів тілесності в окремі хронологічні періоди, специфіка яких визначалась особливостями світосприйняття та світогляду тогочасного суспільства, оскільки і саме культурне значення тіла і тілесних практик є історично змінною величиною, що залежить від онтологічних та епістемологічних підвалин тієї чи іншої доби.

Метою даної статті є виявлення періодів акцентування саме еротичних аспектів тіла та тілесності в художній літературі, а також специфіки висвітлення еротика тіла в кожному

історичну добу шляхом аналітичного вивчення виконаного раніше комплексу літературознавчих, лінгвістичних, лінгвопоетологічних, когнітивних та інших досліджень, присвячених аналізу та опису специфіки тілесності та тіла в художніх творах різних епох та літературних течій.

Фокус на еротичній складовій тілесності обумовлений значущістю різних форм чуттєвості та еротичних переживань у формуванні та становленні цілісного психічного образу людини, що підтверджує Р. Таннахілл, який вважає, що чуттєво-сексуальний бік життя людини є важливішим стимулом людської поведінки [цит. за: 9], вивчення якого призведе до розуміння прихованих мотивів людини, осягнення самотутньої ментальності культур, які багато в чому проростають з нього [9].

Еротичне мистецтво, присутнє в культурах всіх часів і цивілізацій, представлено скульптурою, живописом і, звичайно, художньою літературою. Що стосується останньої, на різних етапах розвитку культури людства маємо достатню кількість творів, які не лише розкривають еротичні форми людської поведінки і особливості естетичного сприйняття цієї сфери життя, але і специфіку представлення людини в світі, її розуміння власного Я, оскільки розкриває сенс інстинктивного і позасвідомого в її становленні.

Хоча поняття еротики як мистецтва передачі сексуальних емоцій, які можуть бути як пов'язаними із щирим почуттям любові, так і зі звичайним сексуальним потягом, в сучасному сенсі сформувалось на достатньо зрілих стадіях розвитку культури, тема еротики тіла з'являється ще в античних творах.

Треба зазначити, що в різні історичні періоди еротика тіла сприймалась та зображувалась по-різному. Так, у найбільш ранніх творах ще не оспівується краса олюдної сексуальності самої собою, її хвилююча емоційність та приваблива сила. Серед них зустрічаються такі твори, які немовби фіксують накопичений в цій сфері досвід, своєрідний етикет, надаючи йому романтичні, піднесені тони (наприклад, «Камасутра», «Наука кохання» Овідія, середньовічний «Роман про розу», ін.). З часом просвітницької функції літератури заміщуються власне художніми і головним стає авторський аналіз, суб'єктивний погляд на драми, визвані чуттєвим потягом, і людські долі, втягнуті до виру сексуальних почуттів, отже, змінюється їхнє бачення і роль в людському бутті.

Але останню тенденцію ще не спостерігаємо в період античності, коли еротичні аспекти тілесності мають цілковито специфічну роль. Тема оголеного тіла є у фокусі уваги у зв'язку із притаманною літературі античності візією тілесності, яка базується на ідеї про досконале тіло, що виступає живою, тілесною субстанцією-мікрокосмом [23]. Стрижнем візії еротичної тілесності в античних творах виступає концепт прекрасного тіла, якому притаманні досконалість, «скульптурність», гармонійність (мірність, пропорційність, симетрія), здоров'я, фізична добротність, краса та сила, що були залогом духовності людини, а отже, ознаки тілесності виступали детермінантами внутрішньої сутності людини та її психологічного стану [23].

Все це визначає специфіку культу тіла, яке частіш за все зображувалось оголеним. Отже, це свідчить про те, що вже на ранніх етапах розвитку культури притаманна людині сексуальність стає об'єктом самостійного естетичного споглядання. Проте сприймається вона специфічним для античності образом: вона не шокує, не збуджує, а надає вищу насолоду [9]. Взагалі за часів античності характер втілення еротичних тем в європейському мистецтві майже цілком був обумовлений не стільки внутрішньопсихологічними, скільки зовнішніми факторами, до яких належали міфологія, пануючі релігійні догмати, прийняті форми життя соціуму. Більшість дослідників схиляються до думки, що численні еротичні образотворчі, прикладні, художні витвори ранньої античності криють скоріш за все реалізацію в безмежну віру в сакральну силу сексуальних символів, ніж власне втілення внутрішньої потреби особистості в еротичному переживанні [9]. Синкретичний характер античного еросу робив сприйняття еротичного скоріш ритуалізованим, а не індивідуально-неповторним: в його основах було ще дуже мало власне психологічного змісту. Це ілюструють, наприклад, численні оргастичні культи Давньої Греції на честь Діонісія, Венери та інших богів, які завжди мали суспільний, публічний характер, і в цьому був установлений порядок грецького полісу, коли чуттєвість окремої особистості розчинялась в соціальній.

Єдиний виняток, мабуть, представляє антична лірика, за своєю природою орієнтована на інтимно-особистісне, сокровенне, з якої і проростають пізніше мотиви індивідуальної психологізації чуттєвої сфери [9], яка з'являється, вірогідно, під впливом повторюваних сюжетів еротичного змісту, оскільки мистецтво як «друга реальність» формувала у людини відповідну спрямованість почуттів та потреб. Отож, виникнувши в мистецтві, еротична тема поступово втрачає свою міфологічну та релігійну мотивацію та ритуальність [9] і не випадково на пізніх етапах античної культури з'являються художні твори, де еротичні сюжети вже позбавлені сакрально-релігійного підґрунтя і починають відтворювати внутрішню потребу людини в еротичному переживанні.

Звичайно, основним джерелом художніх образів еротичного наповнення стали історії кохання античних богів (наприклад, зваба Леди Юпітером та ін.). У той же час, тоді як в класичній Греції еротичні сюжети відрізняються особливою емоційністю і ніжністю, в епоху елінізма емоційно-духовні якості еротичної теми помітно зникають, й інтимний акт відтворюється як свого роду каталог сексуальних позицій, в яких абсолютизується фізіологічний елемент і зникає психологічно-чуттєвий, що не характерно для античності.

Самостійна еротична уява, характерна для «вивільненої» психіки індивідуума, формується достатньо пізно в історії розвитку суспільства. О.А. Кривцун вважає, що цей процес заявляє про себе наприкінці середньовіччя [9].

Сама ж епоха середньовіччя характеризується власним специфічним сприйняттям тілесності, в якому тіло виступає як антитеза духу [4: 161; 13: 65]. Ця тенденція проявляється і в художній літературі, де концентрується увага на антропологічних аспектах тілесності в ракурсі співвідношення тіла та душі з погляду християнських, аскетичних ідеалів [13]. Відповідно до них застерігається та засуджується перелюб і взагалі тілесні утіхи, інтимні стосунки, якщо вони були поза шлюбом, як гріховні, що відповідало біблійним заповідям [13: 64-65], а отже, і тема еротики тіла відходить далеко на задній план внаслідок гріховності самої думки отримання насолоди від тілесного кохання або від споглядання оголеного тіла, у зв'язку із чим тіло жінки взагалі отримує двояке бачення – як джерело насолоди та, водночас, як смертельна небезпека, як нечисте, гріховне [1: 288].

Приблизно таке саме сприйняття жіночого тіла в його еротичних проявах відображають слов'янські фольклорно-міфологічні твори, в яких в образах зміненої тілесності мавок та русалок спостерігаємо амбівалентну символіку, де своєрідно і в душі впливу християнської моралі поєднані еротизм та агресивно тілесно закодована мортальність [3: 48]. Адже відповідно до фольклорних джерел русалки та мавки мають сексуальний і привабливий вигляд (красу, молодість, довге волосся, напівпрозорий одяг), який контрастує із мортальним мотивом – відсутністю ніг у русалки і смертельно спотвореним тілом у мавок (якщо подивитися на нього зі спини, то можна побачити всі внутрішні органи) та холодними, хоча блискучими очима в обох [3]. Вони примушують чоловіків сохнути і марніти, або приваблюють парубків, а потім лоскочуть їх до смерті або тягнуть на дно водоймища. Тут образи мавок та русалок кодифікують еротично-мортальні мотиви в символіці, де лоскотання символізує статевий акт, який постає як стимуляція життєвих сил, але зі смертельною небезпекою [3]. На наш погляд, така символіка еротики тіла не випадкова, оскільки відображає середньовічні уявлення про гріховність, смертельно небезпечність привабливого тіла.

У результаті цього в період раннього середньовіччя, насамперед в образотворчому мистецтві, спостерігається нівелювання статевих відмінностей між чоловіком та жінкою, культивування образу жінки-підлітка та приховування притаманної їй чуттєвості. Проте через 2-3 століття напередодні епохи Ренесансу розвивається процес поляризації статей: всі чоловіки зображуються схожими на Геркулесів і Аполонів, а ідеальна жіночність зображується у вигляді квітучої жінки з явно вираженою сексуально привабливою зовнішністю.

Г. Храброва в аналізі концепції тілесності періоду Ренесансу, відображеної в художніх творах доби Ф. Петрарки, Л. Аріосто, П. Ронсара, В. Шекспіра, доводить, що основними атрибутами тілесності в добу Відродження виступають чуттєвість та доцільність. Природа людини, її фізична організація, особливості і функціональність її тіла – все це поступово

втрачало ту негативну ауру, яка формувалася протягом середньовіччя під впливом християнської доктрини гріховності плоті [24: 86]. Людське тіло стало однією з основних тем мистецтва доби Відродження. Образи характеризуються своєю відчутною тілесністю, натуральністю, анатомічністю. Культ тіла, корені якого були запозичені з античності, змінюється ренесансною зацікавленістю в суті не ідеального, а природного тіла людини, причому характерне було піднесення земної краси до рівня божественної. Краса жіночого тіла була джерелом постійного та глибокого натхнення і для ренесансних поетів [24: 87]. У зв'язку із цим і еротичний аспект тілесності знову після тривалого періоду приховування виходить на передній план, оскільки письменники та поети доби Відродження прагнули розкрити повноту людських почуттів і силу земного кохання, в тому числі – тілесного [6; 24]. Наприклад, В.Шекспір в поемі «Венера і Адоніс» зображує у образі Венери жіноче прагнення звільнитись від оков сексуальної цензури, усвідомити почуття радості від власного тіла, переповненого бажанням сексуальної насолоди, та насолодитись ним. Рівно як і ідеальний взірць маскулітності в епоху Відродження – це чоловік з яскраво вираженими ознаками статевої активності та запліднюючої сили. Тілесне кохання автор зображує не лише як насолоду, але і як можливість запліднення і продовження людського роду. В цьому вбачається суть кардинальних трансформацій у системі ціннісних орієнтацій людини, а отже, і в аксіології самої тілесності. Це проявляється, зокрема, в тому, що чуттєве кохання втрачає однозначнегативну аксіологічну забарвленість, яку воно отримало за часів середньовіччя [6; 24: 88-89], що, у свою чергу, сприяло подоланню візії тіла як вмістища гріха. Тепер «могилою» вже вважалось тіло, від якого не було ніякої користі, адже воно не піддавалось поклику природи [24: 89]. Такі зміни в сприйнятті тіла та розумінні його призначення міняє і ставлення до чуттєвості та сексуальної привабливості тіла, в природності чого вбачали єднання із природою, і що було залогом виконання ним репродуктивної функції. Також важливим є те, що еротичні переживання пов'язуються, на відміну від античності, виключно з індивідуальними почуттями.

Факт акцентування еротичної складової тіла та тілесного кохання підкреслює і М.Є. Сліфьорова при вивченні метафори плоті в творі «Венеціанський купець». Вона вказує на те, що навіть слово *flesh*, яке в середньовічній англійській мові застосовувалось як синонім гріховної хтивості, в епоху Ренесансу та періоду бароко отримує нейтральну оцінність як синонім чуттєвого, тілесного кохання, разом із чим підсилюються і його еротичні конотації [6].

Іноді еротичні аспекти тіла піддавались також гротескному опису в добу Відродження, що, наприклад, спостерігаємо у Ф. Рабле. У ході зображення гротескного тіла основна увага звертається на анатоמו-фізіологічні деталі, подані пародійно, гіперболізовано з наголосом на «непристойних» частинах і функціях. Так, в гротескному образі тіла у Ф.Рабле підкреслюються чрево і фалос, які заслоняють собою решту тіла як дещо другорядне, а також фізіологічні функції організму, включаючи совокуплення [21], за рахунок чого він знімає священну ширму з таємного буття і єства тіла через фарс та комізм як вивільнення від домінуванні церкви та релігійних догматів середньовіччя.

В епоху бароко зберігається новий канон тіла епохи Відродження, відповідно до якого сексуальність та еротизм розглядаються як природні прояви тілесності, хоча на авансцену починають виходити її антропологічні аспекти, оскільки автори художніх творів починають акцентувати увагу на співвідношенні тілесного та духовного. С.М. Бойко на цій основі відмічає, що барокова література, на відміну від ренесансної, була менш секуляризованою і, відповідно, «більш духовною» по суті [2], а отже, і чуттєвість виступає більше в ракурсі її сенсорних аспектів як пов'язаних із психологічними переживаннями, а не еротичних.

Треба відмітити, що релігійні заборони залишили значний слід в європейській культурі, глибоко залишивши табу еротики та сексуальної привабливості тіла в свідомості людини. Очевидно, що полулегальні форми існування еротичної літератури, середньовічних фарсових театральних постанов, ренесансної новелістики не стільки слугували облагородженню питань еротики і сексу, скільки перетворювали ці теми в комізм, розвагу, фарс.

Більш за це, підпільне положення еротики перетворювало її в обособлену «субкультуру», яка нерідко (наприклад, в образі маркіза де Сада в XVIII ст.) кидала виклик суспільній

моралі, низводячи людські форми сексуальності до тваринних проявів ігор з тілом, патологічних вакханалій [9]. Такі прояви часом призводили не до вивільнення сексуальної чуттєвості, а мали протилежний результат, посилюючи в масовій психології релігійні догми гріховності тілесного низу і всього пов'язаного з ним, не залишаючи місця навіть для звичайної людської чуттєвості.

Але, хоча період XVIII - XIX століть і характеризувався обмеженнями проявів у цій сфері рамками суспільної моральності, зокрема сформованими в Англії в рамках вікторіанської моралі XIX ст., людська психіка, яка розвивалась і ускладнювалась, потребувала відповідного рівня чуттєвого задоволення [9].

Тому надзвичайну вільність у ставленні до сексуальності, долаючи попередні табу, вже в XVIII ст. демонструє справжній вибух еротизму, який проникає навіть у форми етикету та спілкування [9]. Насамперед така тенденція, очевидно, формується завдяки мистецтву, в якому культивується психологічна інтимність, витончена чуттєвість. Окрім цього, в образотворчому мистецтві з'являються твори, які відображають аморалізм любовних інтриг в придворному житті, а також дуже фривольні ілюстрації до художніх творів (напр., А. Караччі, Дж. Романо, Ф.Буше). Літературні твори Г. Філдинга, Л. Стерн вносили різноманіття в уявлення про можливості чуттєвої насолоди. Однак в домінуючих випадках еротичні сцени в мистецтві XVIII ст. ще виростали із міфологічних мотивів, в яких часто зображувались сцени совокуплення кентаврів та сатирів з дівчатами.

Водночас треба відмітити, що художня література XVIII ст. і початку XIX ст. помітно відставала або в свободі сприйняття, або в зацікавленості еротичними аспектами тіла порівняно із образотворчими видами мистецтва.

Так, література романтизму XVIII – першої третини XIX ст. помітно висувала на перший план саме духовну сферу в романтичній концепції особистості. Проблематика ж тіла і телесності цікавила романтиків у зв'язку із питаннями, актуалізованими технологічним прогресом [10] в розрізі питань етики створення штучного тіла та інтелекту, питань про межу між тілом і технікою, про критерії розрізнення живого і неживого, що виражається в рефлексії про тіло-машину в контексті художнього тексту і відображає механістично-аналітичний підхід до людської сутності Нового Часу [10].

Незважаючи на розмаїття образів тіла в художній літературі періоду романтизму, його еротичні аспекти залишаються поза увагою, відходячи далеко на задній план.

Ще більш глибоко інтеріорізованими сексуальність та еротизм предстають у психологізмі нової буржуазної епохи XIX ст., що проявляється в художніх творах цього періоду. О. Фаріно вважає причиною цього християнські (протиставлення безсмертної душі тлінному тілу) та соціальні (чітке розмежування приватного та публічного) уявлення епохи [22: 205].

Хоча багато в чому традиції реалізму XIX ст. і передбачають сприйняття тілесності, притаманне літературі та світогляду XX ст., проте було відмічено вираженням ригоризмом [8; 14]. Як відзначає О. Фаріно, для літературних творів XIX ст. характерне майже повне зникнення тіла. Тілесність персонажів мається на увазі як дещо само собою зрозуміле, самоочевидне, але як самостійний об'єкт або творчий матеріал уводиться вкрай рідко [22: 205]. Цей факт помічають і інші дослідники. Як відмітила О.Стоцька, парадоксальним є те, що класичний реалізм XIX ст. практично не помічав людського тіла, його функціональності [21]. Романтичне кохання в художній літературі також не має статі, кохання романтизувалось, було безтілесним [6].

Ті самі характеристики знаходимо і в англійських ретровікторіанських романах XX ст., які відображають специфіку романів XIX ст. (напр., П. Акройд «Ден Лено і Голем з Лаймхауса» та дилогія «Ангели і комахи» А. Байєтт). Металітература XX ст. відбиває зовнішній бік вікторіанської культури як позначений асексуальністю, антитілесністю, романтизацією та сентименталізацією міжстатевих стосунків, позначених рамками вікторіанської ригідності [19: 69]. Н.А. Сизоненко підкреслює той факт, що в них акцентуються ті речі, які приховувались у художніх творах та світогляді в XIX ст. Так, центральними темами ретровікторіанських романів є секс і смерть, – феномени, приховані в їхніх попередниках XIX ст. Протест проти кайданів вікторіанського святенництва у текстах

має агресивний і жорстокий характер, як опір маскулінізованим рамкам репресивного суспільства, оскільки вікторіанська мораль воліла мати справу з такою жіночністю, що жорстоко обмежена законом або ж з власне біологією жінки – її репродуктивною функцією. Саме тому в художніх творах з'являється образ жінки –маніячки, яка розчленовує свої жертви, на яку вона перетворилась в результаті жорстокої сексуальної репресії [19: 69], оскільки і сам концепт сексуальності найчастіше інтерпретується вікторіанською літературою саме у вигляді сексуального насильства [18: 62]. Х.Б. Павлюк також акцентує увагу на нетілесному, дещо ефемерному сприйнятті жінки, що характерне для XIX ст., обумовленому каноном індивідуального «непорочного» тіла [14: 31].

Взагалі для художньої літератури XIX ст. характерне акцентування аспектів тілесності як кореляту психологічного стану або портрету [18; 25: 163]. Зацікавленість саме в демонстрації психологічного стану людини обумовила той факт, що проблема чуттєвої пристрасті наприкінці XIX ст. стає відкрито обговорюваною, равноправною темою в мистецтві. Наприклад, О.Бальзак і Е. Золя, Стендаль і Г.Флобер, А.Прево і Г. Мопассан з великою проникливістю створили цікаві перипетії пристрасті, які тонко розкривають її одночасно возвеличуючу та руйнівну силу, створюючи об'ємний психологічний образ людського Я. Втім, навіть пропитані «еротичними ферментами» [9], на перший план все ж таки висувались цінності афективно-психологічного порядку, а тема еротики тіла залишалася прихованою.

У той же час, оскільки тема сексуального життя стала повноправною в суспільстві XIX ст. як стимул певних психологічних переживань, вона знаходить вихід в образотворчому мистецтві, де сексуально-еротичні теми і мотиви людського життя виводяться на поверхню [9]. Вони стали свого роду передвісниками небувалого вибуху чуттєвості наприкінці XIX – початку XX ст., за якими слідувала «сексуальна революція», яка також у свою чергу призвела до підвищення концентрації еротичного як в образотворчому (Г.Клімт, С.Далі, Е.Шиле), так і словесному видах мистецтв, що продовжується протягом всього XX та на початку XXI століть (Д.Г. Лоуренс, Дж. Фаулз, Дж. Уінтерсон, А.Картер, ін.).

На початку XX ст. тематика тілесного буття людини взагалі переміщується на авансцену, в основі чого вбачається філософія відчуження, притаманна періоду модернізму, яка полягає у віддаленні індивідуальної особистості від соціуму, у самотності людини, готової визнати абсурдність свого існування і поринути у власні особисті переживання фізіологічного, зокрема, еротичного характеру [5; 28; 29]. Експлікована увага до «соматики» людини, її «втаємниченого еросу» [5: 7] знайшла віддзеркалення в ряді творів письменників-модерністів [15; 19], і ці тенденції епохи продовжують зберігати свою актуальність і до початку XXI ст. [16; 27; 28; 29].

Уже на початку XX століття сформувалось коло сексуально-еротичних тем, їх аспектів і питань. Зокрема, еротична тема в мистецтві набуває нового виміру: еманіпується жіноча чуттєвість, що визначає в основному нову трактовку інтимних стосунків. У той час, коли художні образи чуттєвості XIX ст. зберігали одну особливість – еротичною уявою цілком керував чоловік, потреба в еротичності жінки не має місця [16]. Реабілітація в XX ст. жіночого погляду на еротичність призводить до того, що в художніх творах нашого часу еротична тематика більше ніж коли-небудь стає символом процесів, які характеризують загальний духовний стан людини і суспільства, що спостерігаємо в творах таких класиків літератури XX ст., як М. Пруст, Т. Манн, Г. Гессе, Г. Маркес, Х. Кортасар, Ж. Амаду, та ін.

Отже, аналітичний огляд літератури продемонстрував, що художньо-еротичне ніколи не виконувало однієї раз і назавжди встановленої функції, а характеризувалось багатоаспектністю. Різні модуси чуттєвості не стільки змінюють одне одного в історії, скільки надбудовуються і співіснують. Від простого милування людським тілом автори переходили до аналізу інтимної сфери як важливішої психологічної складової, а потім і до розкриття її значущості в інстинктивному і позасвідомому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Біляшевич Р. Жіночий досвід тіла як виражальний засіб мови Біблії // *Studia methodologica: "Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність"*. Вип. 25. – Режим доступу: http://studiamethodologica.com.ua/?page_id=249
2. Бойко С. М. Зорові та емблематичні українські поетички XVII-XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх кризь XX ст. на сучасність // *Наукові праці*. – Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 7-11.

3. Гаврилюк Е. Еротичні імплікації рослинної символіки в українській календарній обрядовості // SIC / Студії з інтегральної культурології. Ritual. Вип. № 2.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999.– С. 32–55.
4. Гомілко О.С. Феномен тілесності: Автореф. дис. ... д. філос. наук: 09.00.04 / Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України. – Київ, 2007. – 38 с.
5. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Антология / Ред. Д. Иоффе. – М.: Издательство: Ладомир, Серия: Русская потаенная литература, 2008. – 528 с.
6. Елифёрова М.Е. Телесность и метафора плоти в «Венецианском купце» // Шекспировские штудии VII. – М.: Изд-во МосГУ, 2007. – С. 45-55.
7. Золотоносов М.Н. Слово и Тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX - XX веков. – М.: Ладомир, 1999. – 316 с.
8. Йоскевич М.М. Роман Э. Бронте «Грозовой перевал» в контексте викторианской культуры повседневности // Весн. Гродз. дзярж. Ун-та. Сер. 3. Філологія, Педагогіка, Псіхалогія. – 2008. – № 2. – С. 5-12.
9. Кривцун О.А. Психологические корни эротического искусства // Психологический Журнал. – Том. 13, № 1. – 1992. – С. 95-106.
10. Куличихина М.А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2012. – 24 с.
11. Лебедева Е.В. Проблема телесности в философии С.Н. Булгакова: Дисс... канд. филос. наук: 09.00.03. – М., 2003. – 173 с.
12. Насалевич Т.В. Портретний опис у різних типах тексту 2003 года: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. – Одеса, 2003. – 16 с.
13. Руссова В.М. Духовне і тілесне як опозиція в старокиївській літературі // Наукові праці. – Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 64-66.
14. Павлюк Х.Б. Криза патріархальності у контексті концепту дім : (на матеріалі новелістики Теодора Шторма) // Наукові праці. – Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 29-33.
15. Панченко В. Антропологія статевих взаємин у романі Д.Г. Лоренса «Коханець Леді Чатарлей» // Studia methodologica: «Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність». Вип.25. – Режим доступу: http://studiamethodologica.com.ua/?page_id=249
16. Петриченко Н.Г. Ідейно-тематичні та художньо-естетичні засади виникнення і розвитку української, російської, польської версії становлення художньої прози на межі літературних епох (I половини XIX ст): тілесний і духовний компоненти в образній схемі // Наукові праці. Теорія. Літературознавство: – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 34–38.
17. Полтаробатько Е.Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: Дис... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2009. – 189 с.
18. Росстальна О.А. Принципи конструювання образу тіла в short story Т. Гарді «Barbara of the House of Grebe» // Наукові праці. – Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 61-63.
19. Сизоненко Н.А. Образи тіла в історіографічній мета літературі // Наукові праці. – Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – С. 67-71.
20. Скачков А.Ю. Лінгвостилістичні особливості портретних описів у творах М. Коцюбинського: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. – Харків, 2007. – 182 с.
21. Стоцька О. Дискурс тілесності в романі Ф.Рабле „Гаргантюа і Пантагрюель”. – Режим доступу: http://knowledge.allbest.ru/literature/2c0b65635b2bd68a4d53a89421216d37_0.html
22. Фаріно Е. Тело. Анатомия. Метаморфозы // Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб, 2004. – С. 205-234.
23. Храброва Г.М. Візія тілесності в епоху античності (на матеріалі літературних творів). – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2008_88/index.html
24. Храброва Г. Художня візія тілесності в епоху Відродження: аксіологія, семантика і провідні моделі репрезентації. – Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.188>
25. Шеховцова Т.А. «...Это человеческое тело...» (комплекс телесности в творчестве А. П. Чехова) / Т.А. Шеховцова // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – 2012. – № 994. Сер.: Філологія. – Вип. 64. – С.163–170.
26. Штейнбук Ф.М. Антропологічність тілесності в текстових стратегіях сучасної літератури в контексті відношення до власного тіла // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – №92. – С. 86-90.
27. Штохман Л. Антропологія нарації: стат'я, гендер і сексуальність в романі Дженет Вінтерсон „Тайнопис плоти” // Studia methodologica: «Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність». Вип.25. – Режим доступу: http://studiamethodologica.com.ua/?page_id=249
28. Whiteman W. The Substance of Feeling // Proust was a Neuroscientist / Lehrer J. – Edinburgh: Canongate Books, 2012. – P. 1–24.
29. Woods G. Articulate Flesh. Male Homo-Eroticism and Modern Poetry. – New Haven, London: Yale University press, 1987. – 280 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Галуцьких – кандидат філологічних наук, докторант кафедри англійської філології Запорізького національного університету.

Наукові інтереси: когнітивна поетика, концептологія, лінгвістика тексту, історична лексикологія, питання мовної еволюції, лінгвокультурологія.

AMBIGUOUS ARTISTIC DETAIL AS UNAMBIGUOUS TEXT INTERPRETATION FACET

Svitlana GLADIO (Vinnytsia, Ukraine)

У статті розглядається значущість художньої деталі у висвітленні авторської концепції як головної ідеї художнього тексту.

Ключові слова: художній текст, художня деталь, адресант, адресат, смисл і значення елементів художнього тексту.

The article deals with the role of artistic detail in highlighting the author's concept as the main idea of literary text.

Key words: literary text, artistic detail, addresser, addressee, the sense and meaning of literary text elements.

The problem of literary text understanding and/or interpretation has been of interest to numerous world-known linguists (R. Barth [1], M. Bakhtin [2], T. van Dijk [8], U. Eco [9], W. Iser [10], Yu. Lotman [5], G. Leech [12], J. Searle [13], P. Stockwell [14], Z. Turajeva [6], V. Vynogradov [3] and others). Still, there exists no universal methodology of text analysis as to the process of deciphering the author's intentions implemented in the textual world. The author's world outlook interwoven in the text can be decoded via certain meaningfully and emotionally 'charged' elements, the interpreting of which is **actual** for understanding the author's concept(s). Thus, **the purpose of the article** is an attempt to illustrate how the comprehension of hidden meanings of textual elements helps identify the main idea of the literary text.

The role of the addressee/reader in understanding any text cannot be underestimated as literary text can be compared to a picnic where the author brings the words and the readers bring the sense [15: 23]. The aim of any literary text is to produce a narrative effect – to render a message. The message of literary text is revealed via various components at numerous stages of its reading, understanding, analyzing and interpreting [4: 27]. While hunting for the text message the reader processes directly expressed information and is in quest for highlighted textual components, the artistic detail being one of them. *The artistic detail* is condensed, laconic and most expressive representation of a complicated, multifaceted phenomenon, fact, or idea [11: 106]. At first sight the artistic detail names some trivial, less noticeable feature, trait or quality in such a way that the image it creates stimulates the addressee to get to the heart of the textual world. By 'sprinkling' artistic detail in the image gallery the author hopes the competent reader to spot the real picture, to distinguish his intentions and views. One of the most challenging and demanding things in interpreting the artistic detail is its ambiguity as it can be understood differently, depending on the reader's awareness, thesaurus, background, education, experience and even emotional state. An addressee who is not educated in arts, for example, will hardly be able to recognize that the title of T. Chevalier's bestseller 'Girl with a Pearl Earring' [7] is named after the famous painting by the Dutch painter J. Vermeer.

The plot of the book itself presents a fictional account of its creation by the painter and his hypothetical relationship with the model. The meaning of the title is visually explained on the cover of the book where one can see a portrait of a girl's profile. The turn of her head gives us the view of her left earlobe and thus, one pearl earring. Some smaller illustrations show the life scenes in Europe in the XVI-XVII centuries. No undertones seem to be expected here. But nearly at the end of the 248-page book, namely on page 206, the reader gets to know that '<...> maids do not wear pearls'. Thus, the title needs to be reinterpreted and becomes significant for understanding the author's concept. An indifferent and impassive stranger depicted on the canvas becomes a miserable girl, who had to suffer a lot and sacrifice herself for the sake of the art – for the 'pleasure' of being painted by Master. The implicitness of the title gives a deep insight into the message of the novel and can be adequately understood only if the reader is acquainted with the entire literary text.

The artistic detail that functions throughout the entire text is aimed at recreating visual images of flora, fauna and human appearance, reconstructing the subjects, objects, and phenomena of the real world, modelling and revealing a personage's psychological properties, traits and habits as well as pointing to hidden meanings via external features of the objects or phenomena represented [11: 62-63].

The novel “Girl with a Pearl Earring” starts with the words “*My mother did not tell me they were coming*” [7: 3]. The ‘I-narrative’ combined with the ‘in medias res’ beginning creates an intimate atmosphere and the reader has no choice but to get intrigued and involved in the story. The implication of precedence [11: 98] gives the addressee the impression that he/she is witnessing an on-going story, the preceding events of which are supposed to be familiar to him/her.

The author's stylistic idiosyncrasies are expressed by micro-images significant for the correct understanding of a textual fragment. The diverse hidden meanings evoked by literary images can be traced in trivial phrases. For example, the trite metaphors ‘*to fix one’s attention on smb*’ and ‘*darting eyes*’ become contextually highlighted due to their combination with the expression ‘*to make a show of watching me hard*’. E.g. “*She made a show of watching me hard, but could not fix her attention on me, her eyes darting about the room*” [7: 4]. The intended demonstration of power and wealth of the future hostess for the girl failed because of the inappropriate behaviour of the visitor who was curious to look around and estimate the situation.

The choice of the artistic details that create micro-images makes the reader feel the tension, discomfort and even danger that accompany the guests. E.g. “*I was chopping vegetables in the kitchen when I heard voices outside our front door – a woman’s bright as polished brass, and a man’s low and dark like the wood of the table I was working on. They were the kind of voices we heard rarely in our house. I could hear rich carpets in their voices, books and pearls and fur” [7: 3]. The woman’s voice is compared to the polished brass which can imply polite manners and sophistication as well as superiority and insincerity. The man’s voice, however, is compared to something present in the house, something familiar though distant and estranged. The vehicle of the simile ‘wood’ implies solidness, stability and nobility. The calmness of the ‘wood’ voice is subtly contrasted to the nervousness of the ‘polished brass’ voice. Still they both show no emotions, while the girl’s mother is obviously nervous and her voice is compared to ‘a cooking pot, a flagon’. E.g. “*My mother’s voice – a cooking pot, a flagon – approached from the front room” [7: 3]. The description of the visitors’ appearance, their speech and behaviour is also given as a contrast to the hostess. E.g. “*My mother appeared in the doorway, her two eyes warning. Behind her the woman had to duck her head because she was so tall, taller than the man following her.***

All of our family, even my father and brother, were small.

The woman looked as if she had been blown about by the wind, although it was a calm day” [7, 4].

The micro-images are then compiling into macro-images. A woman is tall; a man is shorter, which is good from the narrator’s perspective as all her family were ‘small’. Out of the two strangers the woman was ‘stranger’. This idea is further developed in the description of their faces. E.g. “*The woman’s face was like an oval serving plate, flashing at times, dull at others. Her eyes were two light brown buttons, a colour I had rarely seen coupled with blond hair” [7: 4]. The image of a face that is a ‘*dull or flashing serving plate with two buttons instead of eyes*’ supports the implied idea about certain unnaturalness and nervousness of a woman. Nothing is said whether she is attractive or not, only her alienation is highlighted – rarely such voices were heard, rarely such combination of colours were seen.*

On the contrary the man had a close and steady look at the girl.

“The man was watching me, his eyes grey like the sea. He had a long angular face, his expression was steady, in contrast to his wife’s, which flickered like a candle. He had no beard or moustache, and I was glad, for it gave him a clean appearance. <...>. His hat pressed into hair the red of brick washed by rain” [7: 4-5]. The man with grey eyes, unusual but attractive colour of the hair (the girl was generous with the description), a clean appearance and steady expression does seem attractive to the girl and create a contrast to his wife.

The initial unfriendliness of the woman, no comments about her from the girl’s parents can be considered the implications of the future aloofness between the girl and the painter’s wife. The coldness that is later developed into open hostility and humiliation.

The development of the dialogue confirms the initial implications that the woman is danger, while the man is comfort.

“This is the girl, then,’ she said abruptly.

‘This is my daughter, Griet,’ my mother replied. I nodded respectfully to the man and woman.

'Well. She's not very big. Is she strong enough?' As the woman turned to look at the man, a fold of her mantle caught the handle of the knife I had been using, knocking it off the table so that it spun across the floor.

The woman cried out.

'Catharina,' the man said calmly. He spoke her name as if he held cinnamon in his mouth. The woman stopped, making an effort to quiet herself. <...>.

'What have you been doing here, Griet?', he asked.

I was surprised by the question but knew enough to hide it. "Chopping vegetables, sir. For the soup.'

I always laid vegetables out in a circle, each with its own section like a slice of pie. There were five slices: red cabbage, onions, leeks, carrots and turnips. I had used a knife edge to shape each slice, and placed a carrot disc in the centre.

The man tapped his finger on the table. "Are they laid out in the order they will go into the soup?" he suggested, studying the circle.

'No, sir.' I hesitated. I could not say why I had laid out the vegetables as I did. I simply set them as I felt they should be, but I was too frightened to say so to a gentleman.

"I see you have separated the whites," he said, indicating the turnips and onions. "And then the orange and the purple, they do not sit together. Why is that?" He picked up a shred of cabbage and a piece of carrot and shook them like dice in his hand.

I looked at my mother, who nodded slightly.

'The colours fight when they are side by side, sir.' [7: 5]

The last phrase becomes symbolic as the young girl expresses the common wisdom that it is better not to 'bring a knife to a gunfight'.

The accumulation of macro-images of a nervous, tall, shallow, hostile and alien woman and not so tall, clean, and thoughtful man implies the growing contrast between a husband and wife (who are not called like the ones in the novel). They seem absolutely different, she being a hysterical mundane type, he thoughtful and understanding, quick to see the talent of the girl – her feeling for colour, shape, and size.

The importance of the girl's gift is shown both directly and indirectly. Her talent is mentioned overtly when the painter admits that he has never thought that a maid can teach him something. Her gift is appreciated covertly because the girl is the only one who is allowed to tidy the studio, who, despite the strict orders not to move anything 'what he is painting', makes her own changes, and later secretly helps Master to prepare paints.

Griet dares to make some changes so that the background of the portrait could 'contrast with her (the model) tranquillity', have 'something to tease the eye' [7: 144]. The painter notices the changes; he 'did not appear to be one thing or the other, happy or angry, unconcerned or anxious. He did not ignore me but did not look at me either.' [ibid]. Only the next morning he does show some interest. E.g. 'Tell me, Griet, why did you change the tablecloth? His tone was the same as when he had asked me about the vegetables at my parent's house. <...>

There was a long pause. He was gazing at the table. I waited, wiping my hands against my apron.

"I had not thought I would learn something from a maid," he said at last. [ibid].

The micro- and macro-images used in the text are further developed into textual units that need extensive cultural competence. For instance, the contrast between the familiar world the girl grew up and the strange one she has to survive and earn her living is enhanced by the religious issues.

E.g. 'You are to start tomorrow as their maid. If you do well, you will be paid eight stuivers a day. You will live with them.'

I pressed my lips together.

'Don't look at me like that, Griet,' my mother said. 'We have to, now your father has lost his trade.'

'Where do they live?'

'On the Oude Langendijck, where it intersects with the Molenport.'

'Papists' Corner? They're Catholic?'

'You can come home Sundays. They have agreed to that.' [7: 6].

The addressee is supposed to understand that the only consolation for the Protestant girl who has to leave her house and work as a maid in a Catholic family is the permission to come home on Sundays which means an opportunity to go to church with her family. The girl's father, however, is more inventive and generous. He explains to his daughter that she will work for the famous painter Johannes Vermeer, she is "to clean his studio" and he "*is a good gentleman, and fair. He will treat you well.*" *He said nothing about the woman*" [7: 7]. So, the name of the painter is directly given at the beginning of the novel, but will a reader believe that a fictitious world contains a real historic figure?

Contradiction in religious issues are intensified by the necessity to bear five pesky children, resentment and jealousy of the older maid, indifference and aggression of the painter's wife and her mother as well as exhausting drudgery. Embarrassed and perplexed Griet dares to ask her master whether his paintings are Catholic. It is he who explains to the girl that everything depends on the person who looks at it.

E.g. *'It's not the painting that is Catholic or Protestant,' he said, 'but the people who look at it, and what they expect to see. A painting in a church is like a candle in a dark room – we use it to see better. It is the bridge between ourselves and God. But it is not a Protestant candle or a Catholic candle. It is simply a candle.'*

'We do not need such things to help us see God,' I countered. "We have His Word, and that is enough.'

He smiled. 'Did you know, Griet, that I was brought up as a Protestant? I converted when I married. So you do not need to preach to me. I have heard such words before.'

I stared at him. I had never known anyone to decide no longer to be a Protestant. I did not believe you really could switch. And yet he had." [7: 149].

Once aware of the religious issues, the reader is able to trace the message, one of the several, of the novel: **it is not the outer world that is important, but our inner world, outlook, the way we see, behave, act, and live.**

Apart from religious issues, the reader has to be aware of certain moral issues. For example, when Master decides to paint Griet (*'I will paint you as I first saw you, Griet. Just you.'* (p. 190), he asks her to take her cap, which she refuses ardently. E.g. *"I could not show him my hair. I was not the sort of girl who left her head bare."* [7: 192].

Being a decent Protestant girl Griet could not show her hair to men – it is a disgrace, a sign of shame and improper behaviour. Griet's friend Pieter begs her to show him her hair, but she is adamant. E.g. *"I would not let him do all he wanted. After a time Pieter stepped back. He reached a hand towards my head. I moved away."*

"You favour your caps, don't you?" he said.

"I'm not rich enough to dress my hair and go without a cap," I snapped. "Nor am I a – 'I did not finish. I did not to tell him what other kind of woman left her head bare." [7: 130].

E.g. *"Pieter's touch did not always repel me. <...> That Sunday of the linseed oil, when my father and mother looked so puzzled and unhappy, Pieter led me to the alley later. There he began squeezing my breasts and pulling at their nipples through the cloth of my dress. Then he stopped suddenly, gave me a sly look, and ran his hands over my shoulders and up my neck. Before I could stop him his hands were up under my cap and tangled in my hair."*

I held my cap down with both hands. 'No!'

Pieter smiled at me, his eyes glazed as if he had looked too long at the sun. He had managed to pull loose a strand of my hair, and tugged it now with his fingers. 'Some day soon, Griet, I will see all of this. You will not always be a secret to me.' [7: 185-186]. The hair fact becomes the artistic detail that needs the deeper understanding of the girl's nature. However, it could hardly be understood completely without the explanation given by the narrator herself.

E.g. *"I had hesitated because I did not want to lie but did not want him to know. My hair was long and could not be tamed. When it was uncovered it seemed to belong to another Griet – a Griet who would stand in an alley alone with a man, who was not so calm and quiet and clean. A Griet like the women who dared to bare their heads. That was why I kept my hair completely hidden – so that there would be no trace of that Griet"* [7: 130-131].

The most significant detail, the key to the understanding of the inner conflict of the protagonist can easily go unnoticed by the inattentive reader. But only this explanation serves as the clue to the episode that happened later, when the painter sees Griet's bare hair while she is changing in the storeroom. Feeling exposed and used, she considers herself a fallen woman and decides to no longer stick to the moral rules. E.g. *"I was reaching back to gather up my hair again when I heard one of the loose floor tiles in the studio clink. I froze. He had never come into the storeroom while I was changing. He had never asked that of me."*

I turned round, my hands still in my hair. He stood on the threshold, gazing at me.

I lowered my hands. My hair fell in waves over my shoulders, brown like fields in the autumn. No one ever saw it but me.

'Your hair,' he said. He was no longer angry.

At last he let me go with his eyes.

Now that he had seen my hair, now that he had seen me revealed, I no longer felt I had something precious to hide and to keep for myself. I could be freer, if not with him, then with someone else. It no longer mattered what I did and did not do. <...> When I next looked at the painting he had added a wisp of hair peeking out from the blue cloth above my left eye. [7: 208].

Why Pieter? Pieter, the handsome son of the butcher with bright blue eyes, blond hair, long and thick with curls, and a face that makes Griet "think of apricots" [7: 42], Pieter, whose 'bloody apron was displeasing to the eye' [ibid.] and whose fingers had blood under the fingernails – the most obvious and irritating detail for Griet? Because he was a good man, he warned Griet about quarantine in her house, he cared for her parents, he was patient and good. Besides, he "had decided long ago not to ask questions, even though he knew I had thoughts sometimes I did not speak of" [7: 236]. But the main reason was that Master, whose hands were always clean, who could look at somebody without seeing, who was talented but self-absorbed, who, in the end, died leaving eleven children and his wife in debt, **had never asked**. The girl was in love with the painter and his work. She worshipped him for his talent. She sacrificed her youth, health, time, honour for the happiness to work beside the Master, to be used and humiliated instead. The word 'ruin' is recurrent in the novel. E.g. "You have ruined me, I thought" [7: 210]. To satisfy the painter's needs the girl had to agree to pierce her earlobes, to wear the painter's wife's pearl earrings and later desperately contradict that it was her initiative to take the earrings. The humiliation became complete when Griet saw her master's reaction: "In his eyes I thought I could see regret" [7: 228]. There was no support, no understanding, no love – there might be regret that Griet would no longer help? The tragedy of the girl who took fancy to the famous painter is best revealed during the last episode of Griet's staying with the family. The final quarrel makes Griet run from the house she has been working for though "only thieves and children run" [7: 229].

E.g. "Catharina was no fool. She knew the real matter was not the earrings. She wanted them to be, she tried to make them be so, but she could not help herself. She turned to her husband. 'Why,' she asked. 'Have you never painted me?'"

As they gazed at each other it struck me that she was taller than he, and, in a way, more solid.

'You and the children are not a part of this world,' he said. 'You are not meant to be.'

'And she is?' Catharina cried shrilly, jerking her head at me.

He did not answer" [7: 227].

For the painter Griet appears the part of some abstract world without any problems, responsibilities, duties, commitments; Griet is a maid whose only function is to serve her master; Griet is a thing that caught the eye of the painter. She understands it and chooses Pieter, the person who is not sophisticated or talented, but good and caring. Griet tames her nature as well as her hair and becomes a good wife and mother to two sons. When Vermeer dies, Griet gets an invitation to his widow's house where the pearl earrings are given to her as part of the will. She sells the earrings for twenty guilders as she decides not to tell Pieter how she got them – "I could not tell Pieter how I came to have them – it would mean explaining everything that had happened so long ago. I could not wear the earrings anyway – a butcher's wife did not wear such things, no more than a maids did" [7: 247]. Griet will give fifteen coins to Pieter to settle the debt of the painter's family. E.g. "They still owed us fifteen guilders. Pieter never asked them for it. 'It's the price I have paid for you,' he sometimes teased. 'Now I know what a maid is worth.'"

I did not laugh when he said this" [7: 234].

"Pieter would be pleased with the rest of the coins, the debt now settled. I would not have cost him anything. A maid came free" [7: 248].

The novel is rich in stylistic devices; plot turns, inner and outer conflicts. A separate research can be conducted on colours and unique images used to render various implications. Certain images created with the help of the artistic detail have become symbolic. The earrings are perceived as a symbol of broken dreams and unfulfilled desires; scars in the girl's ears metaphorically represent scars in the soul of the young and gifted girl who happened to be born in the wrong place at the wrong time; the image of the maid that 'came free' could imply the woman's destiny of the time whose duties were predetermined by the famous "Kirche. Kinder. Kuchen". The hidden meanings of the analyzed textual units are, however, for the reader to discover and further explore.

On the whole the linguistic research of the novel 'Girl With a Pearl Earring' by T.Chevalier illustrates that the artistic detail is aimed at creating micro-images, macro-images and implicit textual units that help the reader decipher the concept "written between the lines". To decode the information represented by the artistic detail the reader requires background knowledge, clear understanding of the author's outlook interwoven in the literary text and an ability to analyse and interpret the text message.

REFERENCES

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика (пер. с фр.) / Сост., общ. ред. и вст. ст. Г.К.Костикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М.М. Автор и герой // К философским основам гуманитарных наук. – С-Пб.: Азбука, 2000. – 336 с.
3. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 550 с.
4. Воробьева О.П. Лигвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): Дис. докт. филол. наук. – М., 1993. – 586 с.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – С-Пб.: Искусство-С-Пб, 2001. – 704с.
6. Тураева З.Я. Лингвистика текста: Лекции. – С-Пб.: Образование, 1993. – 38 с.
7. Chevalier T. Girl With a Pearl Earring. – London: HarperCollinsPublishers, 2000. – 248 p.
8. Dijk T.A van. Text and Context (Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse). – L., N.Y.: Longman, 1977. – 261 p.
9. Eco U. The Limits of Interpretation. – L.: Hutchinson, 1994. – 252 p.
10. Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. – Baltimore, L.: The John Hopkins Univ. Press, 1978. – 239 p.
11. Kukharengo V. A. A Book of Practice in Stylistics. – Vinnytsia: Nova Knyga, 2000. – 160 p.
12. Leech G.N. Linguistics and the Figures of RHETORIC // Essays on Style and Language / Ed. R.Fowler. – L.: Routledge, 1966. – P. 135-155.
13. Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. – Vol. 6. – № 2. – NY.: Cambridge University Press, 1975. – P. 319 – 332.
14. Stockwell P. Cognitive poetics. An introduction. – L., N.Y.: 2002. – 157 p.
15. Todorov Tz. Symbolism and Interpretation / Tzvetan Todorov: Transl. by C. Porter. – Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1982. – 175 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Гладь – кандидат філологічних наук, доцент кафедри Європейських мов Вінницького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету.

Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, лінгвістика тексту, когнітивна поезика.

ФОРМИРОВАНИЕ АБСОЛЮТНОЙ АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ВО ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖА (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАЧИНОВ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КОРОТКОЙ ПРОЗЫ)

Маргарита ДАНИЛКО (Кировоград, Украина)

У статті розглядаються особливості формування абсолютної антропоцентричності художнього тексту у внутрішній мові персонажу.

Ключові слова: внутрішня мова, внутрішній монолог, антропоцентричність, авторське мовлення, мова персонажу, адресант, адресат.

The article deals with the forming of absolute anthropocentrism of a literary text in a character's inner speech.

Key words: inner speech, interior monologue, anthropocentrism, author's speech, character's inner speech, addresser, addressee.

Внутренняя прямая речь персонажа играет важную роль как средство материализации мыслительной деятельности индивида, вербальной детализации его психической жизни в художественном произведении. Как известно, язык (речь) и мышление неразрывно связаны и неотделимы друг от друга онтологически и функционально. Ввиду того, что язык есть средство реализации, материя мышления, необходимое условие существования сознания, отражение предметов и процессов объективной действительности в человеческом сознании всегда осуществляется при помощи языковых (речевых) средств, без которых немислимы фиксация и объективизация элементов внечувственного мышления в сознании человека.

Внутренний процесс мышления человека, скрытый в реальной жизни, получает свое художественное воплощение, письменную внешнюю фиксацию в литературном произведении, в основном, в виде прямой речи персонажа, где ассоциативность мысли облачается в линейное развертывание речевой партии героя.

Непроизнесенная персонажем речь реализуется в зачатке словесного произведения, главным образом, в форме внутреннего монолога, имеющего большое значение для психологического самораскрытия и самопознания действующего лица. Внутренний монолог всегда возникает тогда, когда художественный персонаж стремится разобраться в своих чувствах, осмыслить свою жизнь, иными словами, пытается постичь самого себя. Сказанное не только определяет доминирование эмоционально- психологического аспекта речи над логико-информационным в исследуемой художественной форме, но и обуславливает тот факт, что интродукция, представляющая собой внутренний монолог героя, всегда статична, так как основными композиционно-речевыми формами здесь неизменно выступает рассуждение и описание, ход сюжетных событий отстывает перед движением мысли.

Изображение произнесенной речи действующего лица осуществляется в произведении, как при помощи авторских вводящих слов и графического окаймления персонажного монолога кавычками, что официально свидетельствует о смене повествовательной перспективы, так и без них, что формально сближает персонажное слово с перепорученным повествованием и, соответственно, усложняет и задерживает начальную идентификацию внутреннего монолога как одной из форм персонажной прямой речи.

Внутренний монолог обладает индивидуальными закономерностями своего построения, отражающими особенности произнесенной речи, в которой «могут появиться априори возникшие пространственные схемы, наглядные представления, отголоски, интонации, отдельные слова... Это субъективный язык». [3:92]. Последнее и объясняет относительную автономность данной художественной формы, характеризуемой наличием эллиптических конструкций, вопросительных и восклицательных предложений, доминированием настоящего времени, ассоциативностью повествования, отсутствием строгой логики изложения, что, в свою очередь, разрыхляет синтаксис речи говорящего, способствует диалогизации внутреннего слова персонажа. При этом, художественная форма внутреннего монолога отражает определенные закономерности и особенности индивидуального мыслительного процесса не как зеркально мертвый акт, а с учетом функционирования всей художественной системы литературного произведения, то есть достаточно условно. [2:20]

Следует отметить, что ряд названных синтаксических особенностей построения произнесенной речи не всегда находит свое отражение в анализируемой форме внутреннего монолога, и тогда последний приобретает явный стилистически обработанный и отредактированный автором вид. Однако и в этом случае, эксплицитная репрезентация завуалированного содержания сознания героя от лица самого героя, способствует имитации прямого воспроизведения реакций, мыслей, настроений персонажа, создает иллюзию достоверности и сиюминутности избранной внутренней речи, служит формированию словесного облика индивида, раскрывает духовный мир художественного лица.

Заявленным субъектом речи во внутреннем монологе, так же как и в прямой внешней речи, является художественный персонаж, выражающий посредством внутреннего говорения свою индивидуальность. Субъективный модус органично присущий произнесенной

внутренней речи, вербализуется главным образом посредством личного местоимения 1-го лица.

Внутренний монолог героя, являясь на поверхностном уровне прямой, непосредственной презентацией невысказанных мыслей персонажа без каких-либо авторских опосредований, косвенно сигнализирует о замаскированной точке зрения автора, незаявленного субъекта речи, организующего весь художественный текст. Поскольку на глубинном уровне внутренний монолог есть авторское художественное моделирование внутреннего мыслительного процесса человека, а речевой субъект-персонаж есть объект изображения со стороны субъекта-автора. В ходе объективирования неуловимого персонажного сознания автор вычленяет и актуализирует речевые средства, наиболее полно характеризующее и персонализирующие определенный образ мысли и способность ума, личность думающего лица и тем самым опосредованно раскрывает свое «я».

Автор ограничивает (в большей или меньшей мере) определенную бессвязность и отрывочность внутреннего персонажа так, чтобы, с одной стороны, не исчезала иллюзия произвольности и непосредственности речи, и, с другой стороны, чтобы сообщение было понятно реципиенту текста. Итак, единственным материальным свидетельством образа автора в произнесенной прямой речи литературного героя есть внутреннее слово персонажа, способ его организации и репрезентации. Ввиду того, что воссоздание внутренней сферы индивида в художественном тексте всегда зависит от позиции автора, его отношения к изображаемому, внутренний монолог персонажа становится внешним монологом автора.

Несмотря на первичность автора, строящего образ персонажа, созидającego его внутренний монолог, последний, обладая относительной независимостью от автора, оказывает обратное влияние на него, диктуя своеобразную организацию языковых единиц в пределах выбранной автором художественной формы. Взаимовлияние существенных особенностей персонажа, с одной стороны, и организующей авторской точки зрения, с другой, приводит к тому, что соотношение между образными системами автора и персонажа в рамках персонажной речи представляет собой корреляцию общего и отдельного, когда общее покрывает отдельное не полностью, а лишь частично.

Названное соотношение детерминирует формирование удвоенного образа адресанта, который, в свою очередь, обеспечивает появление сложного образа адресата в исследуемом подтипе изложения. Если произнесенная прямая речь персонажа всегда коммуникативно направлена на партнера по общению, то внутренняя речь, как правило, автокоммуникативна, «эгоцентрична» [4:85], поскольку не рассчитана на восприятие слушателя, обращена вовнутрь к собственному «я». Иначе говоря, здесь нет никакой другой аудитории слушателей, кроме самого мыслящего персонажа, который одновременно является и адресантом и адресатом общения.

В некоторых случаях наблюдается мысленное обращение субъекта речи к объекту своих мыслей, другому персонажу, при помощи местоимения 2-го лица. Адресованность речи к отсутствующему, но конкретному художественному лицу служит созданию открытой диалогизации внутреннего монолога. Выбор местоимения «you» для обозначения лица, к которому обращены мысли главного персонажа, является важным средством художественной выразительности, создает особую интимную атмосферу произведения. Тем не менее и в этом случае коммуникация не превращается в двусторонний акт, а представляет собой воображаемый ложный диалог, общение в порядке умственного действия.

“Oh my love. Yes. Here we sit, on warm broad floorboards before a fire, the children between us, in a crescent, eating. The girl and I share one half-pint of French fried potatoes, you and the boy share another, and in the center, sharing nothing, making simple reflections within himself like a jewel, the baby, mounted in a Easybaby, sucks at his bottle within frowning mastery, his selfish, contemplative eyes stealing glitter from the center of the flames. And you. You. You allow your skirt, the same black skirt in which this morning you with woman’s soft bravery mounted a bicycle and sallied forth to play hymns in different keys on the Sunday schools’ old piano – you allow this black skirt to slide off, your raised knees down your thighs, slide up your thighs in your body’s absolute geography, so the parallel whiteness of their undersides is exposed to the fire’s warmth and

to my sight. Oh. There is a line of Joyce. I try to recover it from the legendary, imperfectly explored grottoes of Ulysses: a garter snapped, to please Blazes Boylan, in a deep Dublin den. What? Smack warm. That was the crucial word. Smacked smack warm on her smackable woman's thigh. Something like that. A splendid man, to feel that. Smackwarm woman's. Splendid also to feel the curious and potent, inexplicable and irrefutably magical life language leads within itself. What soul took thought and knew that adding "wo" to man would make a woman? The difference exactly the wide w, the receptive o. Womb. In our crescent the children for all their size seem to come out of you toward me, wet fingers of eyes, tinted bronze. Three children, five persons, seven years. Seven years since I wed wide warm woman, white-thighed. Wooed and wed. Wife. A knife of a word that for all its final bite did not end the wooing. To my wonderment." [10:79].

Вводный абзац рассказа Апдайка «Wife wooing» есть внутренний монолог главного действующего лица, благодаря которому автор делает акцент на самых напряженных моментах душевного состояния персонажа. Герой мысленно обращается к своей жене, называя её «you». Значение местоимения здесь максимально конкретно, поскольку для субъекта внутренней речи данный объект мыслей единственен и уникален. Использование местоимения «you» во внутренней речи персонажа для обозначения объекта его мыслей привносит новые смыслы в содержательную структуру местоимения 2-го лица, способствует её переосмыслению. Неконкретизированное «you» становится в данном контексте символом любви, близости, родства, аккумулируя в себе все ласковые слова. Примечательно также, что в минуты размолвок герой мысленно называет жену «this woman».

В свою очередь, ситуационная образная конкретизация «you» то есть «обновление сигнала» [5:19], приводит к интенсификации читательского воображения; ибо несмотря на свой самонаправленный характер, внутренний монолог, будучи художественным элементом литературного произведения нацелен на читателя, в связи с этим он по существу есть своего рода внутренний диалог. Обычно скрытый строй мыслей героя становится доступным для читателя, благодаря чему в произведении возникает иллюзия соприсутствия адресата-читателя при непосредственном становлении и зарождении мыслей персонажа. Следуя за развитием мыслей действующего лица, самостоятельно, без авторских комментариев, проникая и погружаясь в чужую духовную жизнь, воспринимая художественную действительность из перспективы видения литературного героя, реципиент текста выстраивает определенный художественный образ персонажа, составляет по вехам, расставленным автором, прогноз дальнейшего функционирования героя, начинает лучше понимать собственный внутренний мир. Так, из приведенного инициального внутреннего монолога явственно вырисовывается личность главного персонажа, человека способного сильно и глубоко любить, дорожить семейным счастьем, быть романтично влюбленным в собственную жену спустя семь лет супружеской жизни. Первичная имплицитная характеристика героя, данная автором посредством внутреннего монолога, становится конденсированным выражением персонажной индивидуальности, направляющим и организующим дальнейшее повествование.

Субъективный характер внутренней речи героя, ее недосказанность эстетически значимы, ибо заставляют читателя домысливать, восполнять опущенную информацию, иным словом, с необходимостью требуют декодирования сознательно недоговоренного автором. Итак, будучи построением автора с целью отражения внутреннего мира художественного персонажа, внутренний монолог неизменно ориентирован на читателя, на его сотворчество, поскольку без опоры на апперцепцию читателя литературная коммуникация невозможна.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. — М.: Лабиринт, 1999. — 352 с.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — 135 с.
3. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. — М.: Наука, 1982. — 154 с.
4. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — Одесса: Латстар, 2002. — 292 с.
5. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — 623 с.
6. Christie A. The Labours of Hercules. — Harper Collins, 2010. — 412 p.
7. Leech G., Short M. Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose. — Pearson Education, 2007. — 404 p.
8. Mansfield K. Selected Stories. Oxford's World Classics. — Oxford University Press, 2002. — 183 p.
9. Pechey G. Mikhail Bakhtin: The Word in the World. — Routledge, 2007 — 238 p.
10. Urdike John. Pigeon Feathers: And Other Stories. — Random House Trade Paperbacks, 1996. — 288 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Маргарита Данілко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та загального мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: стилістика англійської мови, порівняльна стилістика, інтерпретація тексту, перекладознавство.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

Вікторія ЄФІМЕНКО (Київ, Україна)

У статті розглядається інтертекстуальність як одна з домінуючих рис постмодерністської літературної казки. Аналізуються інтертекстуальні зв'язки сучасних англомовних казок з прецедентними текстами.

Ключові слова: літературна казка, постмодерністська казка, інтертекстуальність, архітекстуальність, прецедентний текст.

The article deals with intertextuality as a dominant feature of postmodernist literary fairy tale. It analyzes intertextual relations of modern English fairy tales with precedent texts.

Keywords: literary fairy tale, postmodernist fairy tale, intertextuality, architextuality, precedent text.

Інтертекстуальність, тобто «включення в текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді маркованих чи немаркованих, трансформованих чи незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій» [2: 346], є характерною рисою творів літератури постмодернізму, зокрема постмодерністських літературних казок. Такі дослідники, як Ю.Кристева, Р.Барт, Ж.Женетт розглядали поняття інтертекстуальності на прикладі широкої сукупності вербальних та невербальних текстів, проте в літературних студіях переважає аналіз взаємовідносин саме між художніми текстами.

На важливій ролі інтертекстуальності в літературі постмодернізму наголошує у своєму докторському дослідженні Н.С.Олизько [6: 1]: «...Постмодерністський художній дискурс як особливий тип буттєвого спілкування, що виявляє взаємодію авторських інтенцій, складного комплексу можливих реакцій читача і тексту, виступає в якості синергетичної системи, що розвивається, організація якої здійснюється шляхом актуалізації категорій інтертекстуальності та інтердискурсивності».

Метою цієї розвідки є дослідження інтертекстуальних зв'язків постмодерністської літературної казки.

М.М.Бахтін основною характеристикою міжтекстових зв'язків називав діалогічність. На думку вченого, будь-який твір може розглядатись як діалог цього тексту з іншими текстами. «Текст живе, лише дотикаючись до іншого тексту. Лише в точці цього контакту текстів спалахує світло, яке освітлює і назад, і вперед, і яке залучає текст до діалогу. Твір набуває значущості та змісту, коли він співвідноситься з іншими творами в єдності культури» [3: 369]. Діалогізм М.М.Бахтіна французька дослідниця Ю.Кристева трансформує в термін інтертекстуальність.

Н.С.Олизько пропонує таку класифікацію інтертекстуальних відношень: постмодерністський текст актуалізує зв'язки з попередніми роботами автора (гіпертекстуальність), з самим собою (паратекстуальність), з іншими різножанровими творами (архітекстуальність), з прецедентними текстами (інтекстуальність) [6: 3]. Крім того, виділяється синтагматична інтертекстуальність, яка встановлює відносини між частинами одного твору на горизонтальному рівні, та парадигматична інтертекстуальність, яка визначає зв'язки тексту з іншими текстами на вертикальному рівні.

Термін архітекстуальність був запропонований французьким ученим Ж.Женеттом для позначення парадигматичного зв'язку тексту з певним прецедентним жанром. Для англомовної культури в цілому для корпусу прецедентних текстів характерні наступні пласти: загальногерманська міфологія і англо-саксонський героїчний епос, біблійні тексти та легенди, грецька та римська міфологія і твори античних авторів, тексти, що існують в рамках фольклорної традиції, твори класичної європейської літератури [8: 110]. Дослідження, проведене В.В.Рижковою, свідчить про те, що джерелами алюзій в американській прозі та поезії ХХ ст. серед іншого є фольклорні тексти (16%) та міфи й легенди античного світу (8%)

[1: 13]. Якщо говорити про твори постмодерністської літератури, то вони звертаються до таких прецедентних жанрів, як міф, казка, притча, фантастичний роман тощо.

Постмодерністська літературна казка є різновидом літературної казки, тому варто більш докладно зупинитися на особливостях інтертекстуальних зв'язків літературної казки. На думку Л.П.Прохорової, літературна казка відноситься до жанрів інтертекстуальних за своєю природою, тому що вона від початку орієнтована на використання прототипічної моделі фольклорної казки як її основи [7: 4]. О.Н.Гронська вважає, що ніякий інший жанр не виробив таких тісних форм інтертекстуальних зв'язків на змістовому та формальному рівнях, як фольклорна та літературна казка [4: 58]. Інтертекстуальний зв'язок літературної та фольклорної казок здійснюється за допомогою інтертекстуальних фреймів, які є елементами прототипічної моделі жанру народної казки.

Прототипічну модель жанру казки складають структури композиційного (початкові та кінцеві формули, повтори), сюжетного (сюжетні функції, схема персонажів) та мовного (зокрема, синтаксичного) рівнів [7: 71]. З іншого боку, усі вищезгадані елементи більшою чи меншою мірою зазнають трансформацій, зокрема традиційні формули. Більшість сюжетних функцій в сучасних казках мають відповідники в прецедентних текстах класичних казок, проте однакові сюжетні функції можуть мати різне наповнення в творах з класичним та трансформованим сюжетом. Крім того, зміни в композиційній структурі літературної казки призвели до появи нових структурних одиниць, невластивих прототипічній казковій моделі, але типових для інших літературних жанрів. Йдеться про такі паратекстуальні елементи, як передмова, епіграф. Найбільші трансформації прототипічних моделей характерні для казкових повістей, тобто творів великої форми.

А.Є.Нямцу серед способів трансформації традиційних сюжетів виокремлює дописування, обробку, порівняння, продовження, створення літературних апокрифів, переказ, адаптацію, переакцентування [5]. При дописуванні сюжетна схема залишається незмінною, лише розширюються сюжетні ходи та додаються нові епізоди. Мета обробки полягає в наближенні до сучасності міфологічно чи історично віддалених подій шляхом переосмислення сюжетів та образів. Порівняння образів героїв з іменами історичних чи культурних діячів сприяє їх конкретизації, а продовження створюються для того, щоб простежити еволюцію героїв або інші гіпотетичні ситуації, відсутні в оригінальному творі. Специфічною формою переосмислення традиційного матеріалу є створення літературних апокрифів, в яких традиційні сюжети отримують нове звучання.

Автори деяких творів з трансформованим казковим сюжетом стверджують, що саме їхній варіант є точнішим та правдивішим, ніж попередні інтерпретації. Подібні твердження знаходимо, зокрема, у назвах таких казок, як «Справжня історія Білосніжки» Б.Беннетт (B. Bennett "The True Story of Snow White"), «Справжня історія трьох маленьких поросят» Дж.Шески (J. Scieszka "The True Story of the Three Little Pigs"), «Справжня історія Гензель і Гретель» Л.Мерфі (L. Murphy "The True Story of Hansel and Gretel") тощо. Претензії щодо правдивості саме цього варіанту знаходимо і безпосередньо в тексті казок. Наприклад, Т.Унгерер (T. Ungerer) так характеризує головну героїню своєї казки «Червона Шапочка»:

*The little girl in red, her name was – yes, you guessed it – Little Red Riding Hood. Not the one you might already have read about. No. This Little Red Riding Hood was **the real, no-nonsense one, and this story is one-hundred-to-a-nickel genuine** [13: 261].*

Насправді ця казка є пародією на традиційний варіант, як і більшість інтерпретацій, які наполягають на їхній правдивості. У деяких казках автори намагаються дискредитувати відомих авторів традиційних казок. Наприклад, англійський письменник Р.Дал таким чином відгукується про братів Грімм:

*The Brothers Grimm who wrote this story
Made it a thousand times more gory.
I've taken out the foulest scene
In order that you won't turn green [10: 63].*

В інших творах брати Грімм стають дійовими особами. Наприклад, у казковій повісті Т.Холта «Білосніжка та семеро самураїв» вони стають героями власних казок, зокрема, «Червоної Шапочки»:

'Nothing personal,' he said, 'but what big eyes you've got.'

'All the better to see you with, my dear.'

Fair enough, Grimm #2 said to himself. Best leave it at that and go, now. But he didn't.

'What big ears you've got,' he mumbled, though he couldn't see any ears in the gloom, only two red eyes. ...

'All the better to hear you with, my dear.' ...

'And, um, don't take this the wrong way, but what big teeth you've ... Oh shit. ...

'All the better to eat you with, sucker,' said the voice. 'Prepare to –' [11: 149].

Як бачимо, пропонований уривок є пародійною інтерпретацією загальновідомого діалогу між вовком та Червоною Шапочкою, в якому роль останньої грає молодший з братів Грімм. Трансформація діалогу через включення в нього розмовної та грубої лексики відіграє експресивну функцію та підсилює пародійний ефект.

Не всі літературні казки мають інтертекстуальні зв'язки з традиційними казками, деякі з них звертаються до менш відомих варіантів. Зокрема, британська письменниця А.Картер у своїй казці «Снігова дитина» ("Snow Child"), яка є трансформованим варіантом «Білосніжки», звертається до Еленберзького рукопису – першої рукописної збірки казок братів Грімм. Порівняємо початок казки в Еленберзькому рукописі 1810 р. та в першій опублікованій збірці казок братів Грімм 1812р.:

... then the count wished and said: if only I had a girl, with cheeks as red as this blood! Soon thereafter three coal-black ravens flew over and the count wished once again for a girl with such black hair like these ravens [12: 250].

... so she thought: if only I had a child white as snow, red as blood and black as this window frame [12: 245].

Особливістю варіанту казки «Білосніжка», зафіксованого в Еленберзькому рукописі, є те, що про дитину мріє не королева, матір Білосніжки, а граф. Саме граф висловлює бажання мати дитину і в казці А.Картер:

'I wish I had a girl as white as snow,' says the Count. They ride on. They come to a hole in the snow; this hole is filled with blood. He says: 'I wish I had a girl as red as blood.' So they ride on again; here is a raven, perched on a bare bough. 'I wish I had a girl as black as that bird's feather' [9: 105].

При подальшому розгортанні сюжету інтерпретація А.Картер перегукується з варіантом рукопису, зокрема, намаганнями герцогині позбутися дитини, відрізняючись лише окремими деталями. Окрім твору А.Картер, інтертекстуальні посилання на цей рукописний варіант казок братів Грімм знаходимо в казці В.Хофмана «Чорна як чорнило» (W.Hofman "Zwart als inkt"), казках І.Фетчер (I.Fetscher) тощо.

Підсумовуючи, варто зазначити, що інтертекстуальний характер літературної казки закладений в самій її природі, адже в її основі лежить прототипічна модель фольклорної казки. Інтертекстуальні зв'язки постмодерністської казки характеризуються семантичними трансформаціями, спрямованими на створення пародійного ефекту. Ще однією особливістю сучасних літературних казок є заперечення авторитетів та використання в якості прецедентних текстів менш відомих варіантів традиційних казок.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Рижкова В.В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX – XX століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец.10.02.04 / В. В. Рижкова. - Харків, 2004. – 20 с.
2. Арнольд И.В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. – СПб: СПбГУ, 1999. – 444 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 407 с.
4. Гронская О.Н. Лексические маркеры фантастического в сказочных текстах / О.Н.Гронская // Studia Linguistica. СПб, 1999. - Вып.8. – С. 37 – 46.
5. Нямуц А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
6. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: автореф. дис. ... докт. филол. наук: спец. 10.02.19 / Н. С. Олизько. – Челябинск, 2009. - 43с.
7. Прохорова Л. П. Интертекстуальность в жанре литературной сказки: На материале английских литературных сказок: дис. ... канд. филол. наук: спец.10.02.04 / Л. П. Прохорова. – Кемерово, 2002. – 204 с.
8. Шишова Ю.М. Мифологема как единица семиокультурного кода / Ю.М.Шишова // Studia Linguistica. СПб, 2001. – Вып.10. – С. 105 – 119.
9. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories. – London: Vintage Books, 2006. – 149 p.

10. Dahl R. Rhyme Stew. – NY: Viking Juvenile, 1990. – 80 p.
 11. Holt T. Snow White and the Seven Samurai. – London: Orbit, 2011. – 308 p.
 12. Rölleke H. Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. – Cologne–Geneva: Fondation Martin Bodmer, 1975. – 403 p.
 13. Ungerer T. Little Red Riding Hood / Zipes J (ed.) The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. – NY & London: Routledge, 1993. – 405 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Єфименко – кандидат філологічних наук, докторант кафедри англійської філології Інституту філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: література постмодернізму, сучасні англомовні літературні казки.

ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР ПІЗЬНОГО Е. ШТРИТМАТТЕРА

Наталія ЖИЛА (Мелітополь, Україна)

У пропонованій статті розглядається час і простір художнього світу Е. Штріттматтера. В просторово-часовій організації історій, викладених автором на основі власних спогадів, вирізняються кілька типів поєднання сюжетного і фабульного часів; складністю і різноплановістю відзначається хронотоп деяких творів.

Ключові слова: художній світ, художній час, художній простір, топос.

The article deals with the time and space of E. Strittmatter's artistic world. The article deals with several types of combining narrative and fable times in the spatio-temporal structure of the stories, created by the author on the basis of his own recollections. The chronotope of some stories is characterized by complexity and various planes.

Key words: the artistic world, the artistic time, the artistic space, topos.

Ервін Штріттматтер (1912-1994) – один із видатних німецьких письменників ХХ століття. До вивчення творчості Е. Штріттматтера зверталися вітчизняні і зарубіжні дослідники: С. Львов, Л. Копелев, К. Шахова, Х. Панкоке, Б. Хаймбергер, Г. Дроммер та інші. Особливий інтерес у штріттматтерознавців викликали романи письменника «Погонич волів», «Тінко», «Чудодій I-III», «Оле Бінкопп», «Крамниця I», а також збірки малої прози «Поні Педро», «Шульценгофський календар усякої всячини», «3/4 зі ста маленьких історій», «Блакитний соловей, Або початок чогось». Поза увагою науковців залишилася романна трилогія «Крамниця I-III» та опубліковані вже по смерті автора цикл короткої прози «Перед метаморфозою» й збірка оповідань «Історії без батьківщини», до яких німецькі критики й дослідники звертались лише в окремих статтях і рецензіях.

Актуальність нашої розвідки зумовлена відсутністю спеціальних досліджень пізньої прози Е. Штріттматтера; важливістю вивчення доробку Е. Штріттматтера пізнього періоду в контексті німецького літературного процесу другої половини ХХ століття.

Об'єкт дослідження – романна трилогія «Крамниця I-III» (1983/1987/1992), цикл малої прози «Перед метаморфозою» (1994, опубл. 2002), збірка оповідань «Історії без батьківщини» (1993, опубл. 2004).

Предмет дослідження – художній світ пізньої прози Е. Штріттматтера крізь призму часу і простору в контексті німецької літератури ХХ століття.

Мета дослідження – виявлення своєрідності часу і простору в художньому світі пізньої прози Е. Штріттматтера.

Для досягнення мети в статті розв'язані наступні завдання: з'ясувати своєрідність «художній часу», «художній простору» в побудові художнього світу письменника щодо типів поєднання сюжетного і фабульного часів; визначити перспективу подальшого дослідження творчості митця.

Як зазначає російський дослідник П. Горностай, митець вибудовує суб'єктивний творчий світ зі своїм простором і часом як частину «життєвого світу особистості» [1: 16].

Т. Гранзов виділяє кілька типів поєднання сюжетного (Erzählzeit) і фабульного (erzählte Zeit) часів: повний збіг (за рахунок прямої мови персонажів); фабульний час довший за сюжетний (зображення цілого або значного проміжку часу життя персонажа); фабульний час коротший за сюжетний (відтворення потоку свідомості) [3].

У пізній автобіографічній прозі письменник висвітлює фабульні події з позиції людини, для якої вони відбулися вже багато років тому. Це знаходить втілення в авторських зауваженнях: «це був час між моїм третім і п'ятим роками життя» [7: 12], «у той час» [5: 456]

тощо. А в оповіданні «З минулого часу» автор самою назвою налаштовує читача на те, що змальована історія трапилась давно. Такою визначеною просторово-часовою дистанцією між автором-оповідачем і зображуваними подіями, які мали місце в реальному житті, письменник суттєво розширює межі сюжетного часу творів.

У трилогії «Крамниця» та переважній частині оповідань збірки «Історії без батьківщини» сюжетний час є значно коротшим за фабульний (*Zeitraffung*). Звертаючись протягом викладу подій до минулого часу, письменник подає ніби відсторонений погляд на власне життя. Прикладами стисло розгорнутого (у кількох словах або реченнях) епізодів свого життя або певного випадку з нього є оповідання «Великий момент», «У пошуках», «Купити наділ у Рейнсберзі», «Матт і старий в Ісландії» тощо. Автор зосереджує увагу тільки на подіях, описаних в оповіданні. Те, що безпосередньо не стосується змальованої ситуації (або випадку), розповідач (оповідач) не бере до уваги. Фабульний час від кількох років до години найчастіше передано кількома хвилинами (секундами) сюжетного: «Через деякий час він стояв перед каштанами» [7: 69], «пройшло два роки» [6: 343], «невдовзі вони померли» [5: 47], «промайнуло літо, позаду осінь, прийшла зима» [4: 425] тощо. У такий спосіб письменник, зменшуючи певний часовий проміжок, згущує описані події.

У більшості оповідань збірки «Історії без батьківщини» домінує хронологічна побудова сюжету. Епізоди, логічно поєднуючись між собою, відтворюють послідовність життєвих ситуацій персонажів. Зосередженість письменника на події, яка повторюється чимало років підряд (циклічно), підкреслює її виключну значимість у житті розповідача. Повторюваність є стрижнем композиційної побудови трилогії «Крамниця», адже головний герой протягом зображення подій твору періодично повертається до батьківського дому, де б він не був. Але поступово в процесі розвитку самоусвідомлення Езау Матта зв'язок із батьківським домом втрачає свою романтичність (уже у вищій школі головний герой відчуває, що батьківський дім перестає бути для нього єдиною домівкою), залишаючись тільки в спогадах місцем безтурботного щасливого дитинства.

Е. Штрітматтер нерідко перериває «фіктивно-теперішню послідовність дії» [3: 1] (*Zeitraffung*) для того, щоб звернутися до минулого (*Rückwendung*): дитинства, юності героїв, певних ситуацій, які мотивують вчинки персонажів тощо. В оповіданні «Купити наділ у Рейнсберзі» розповідач згадує: «Протягом свого життя я обходився без хутряного пальта, а іноді у мене не було зовсім ніякого пальта» [7: 184]. До такого прийому письменник постійно вдається протягом викладу подій у романній трилогії «Крамниця» (наприклад, «Не ображайтесь, коли я розповідаю вам цю історію вдруге, вона мене хвилює все життя» [6: 68]). Таким чином, автор звертається до минулого як додаткового тлумачення окремих епізодів, про які розповідає.

У деяких творах письменник занурюється в детальніші спогади і розкриває цілі передісторії описаних подій, що часто трапляється в трилогії «Крамниця». Наприклад, письменник, розповідаючи про епізод із життя своїх батьків, перериває оповідь: «Мені здається, що я до цього замало про <...> мою невістку розповів» [6: 80], – і досить детально характеризує невістку Гертген. В оповіданні «На пагорбі конвалій» головному персонажеві-оповідачеві запах конвалій навіює згадку про випадок із власного дитинства. «Він відносить мене на п'ятдесят років назад» [7: 128], – повідомляє автор і розповідає про пригоду із життя маленького хлопчика. Тобто в наведених та інших подібних випадках йдеться про таку композиційну побудову твору, як оповідання в оповіданні, що характеризується більш розгалуженою просторово-часовою організацією.

Поряд із ретроспекцією автор використовує (у трилогії «Крамниця» часто, а в малій прозі рідше) прийом прогнозування майбутнього. У трилогії «Крамниця» «забігання наперед» стосується власної творчості (при підготовці домашнього театального інсценування: «набагато пізніше я переживу таку подібну сцену» [5: 255]), або майбутньої долі персонажів (коли син брата Тінко повісився, та й сам Тінко покінчив життя самогубством [6]) тощо. В іншому оповіданні «Купити наділ у Рейнсберзі» оповідач викладає окремі відомі факти майбутнього: «Чи відчував я, що пізніше представлю цей острів в одній театральній виставі у столиці і на сцені?» [7: 184]. Тим самим автор розширює

хронотоп твору, даючи зрозуміти читачеві, що описана історія – одна зі сторінок його минулого життя.

Одним із яскравих, таких, які не часто трапляються в малій прозі Е. Штрітматтера, але є досить вживаними у трилогії «Крамниця», прикладів тривалішого (ніж фабульно-сюжетний) оповідно-розповідного часу є оповідання «Те, що не повертається». Власне кажучи, цей твір можна віднести до безфабульних: оповідання передає міркування (внутрішній монолог) людини безвідносно до об'єктивно-історичної реальності. Як вкраплення таке явище простежується в деяких оповіданнях письменника («Зрада», «У пошуці», «Великий момент», «Купити наділ у Рейнсберзі»), що зумовлено філософським характером його пізньої прози загалом.

Збіг оповідально-розповідного часу з фабульно-сюжетним відбувається в прямій мові персонажів. Пряма мова, навіть не виділена Е. Штрітматтером графічно, наближає реципієнта до персонажів, дає можливість стати ніби учасником комунікації. Тим більше, що Е. Штрітматтер максимально наближає мову своїх персонажів до розмовного стилю, вживаючи просторічні слова, діалектизми, професіоналізми тощо.

У романній трилогії «Крамниця» та малій прозі письменника пізнього періоду відзначаємо різні випадки поєднання оповідно-розповідного та фабульно-сюжетного часів. Тобто автор вводить для відтворення подій твору діалоги, пряму і непряму мову персонажів, міркування героїв різного плану тощо. З цієї причини вживання часових форм в оповіді може варіюватися (минулий, теперішній, майбутній). Попри часову і просторову неоднорідність, автор повною мірою досягає художньої цільності творів пізньої прози. Так, в оповіданнях «Холера», «Купити наділ у Рейнсберзі», «Матт і старий в Ісландії» хронотопічна багатовимірність пов'язана з раптовими або запланованими переміщеннями персонажів: подорож у межах Німеччини з однієї місцевості до іншої протягом короткого часу («Купити наділ у Рейнсберзі», «Образа»), поїздка за межі Німеччини («Матт і старий в Ісландії», «Зрада»), відрядження головного героя до віддалених країн світу, які відбувались планомірно і охоплювали майже ціле його життя («Холера») тощо.

Складністю і різноплановістю відзначається хронотоп оповідання «У гроті». Дія твору практично не виходить за межі гроту – помешкання однієї селянської пари. Розповідач чітко визначає простір, у якому відбуваються події, описуючи приміщення, інтер'єр, що не часто трапляється в малій прозі Е. Штрітматтера. Митець зображує переважно відкриту місцевість (ліс, луки, сад, вулицю), не обмежуючи зображуване стінами. Така ознака стилю митця ґрунтується на своєрідності його світогляду: постійне тяжіння до природи, яку автор вважав, як уже зазначалось нами раніше, основою буття людини. В оповіданні «У гроті» прозаїк, правда, також розширює межі розповідного часу і простору подій, які відбуваються безпосередньо в присутності оповідача, ретроспективними відступами про минуле кожного з персонажів, передісторію їхнього спільного життя.

Складною і багатовимірною організацією, подібно до романної трилогії «Крамниця», характеризується художній час і простір циклу малої прози Е. Штрітматтера «Перед метаморфозою». До такого висновку спонукає своєрідність побудови циклу: оповідання автобіографічного характеру переплітаються з історіями про інших людей, філософськими роздумами, мініатюрами про природу тощо. Звісно, кожна з описаних подій відбувалась у свій час і в певному просторі, що призводить до різнопланової розширеної просторово-часової організації всього циклу як цілого. Але стосовно хронотопу кожного окремого оповідання слід відзначити його певну вузькість і одноплановість, оскільки сама жанрова форма зумовлює ущільнення меж хронотопу.

Часопростір циклу «Перед метаморфозою» частково збігається з об'єктивно-історичним. Але тільки частково, бо головні події оповідань уже відбулися і зображуються автором як завершені, з певними наслідками. Характерною ознакою циклу є те, що письменник, як і в романі «Крамниця», у ряді оповідань про власну творчість і життя нагадує рік подій або власний вік: «я мушу знову перерватися і трохи розповісти про рік 92» [8: 61] або «я розповім знову коротко про час, коли мені виповнилось вісімдесят» [8: 138], «я пишу це як сімдесятирічний» [5: 97] тощо. Після вступу автор-оповідач занурюється в спогади про

власну родину, батьків, родичів. В оповіданнях подібного типу має місце хронотоп, безпосередньо пов'язаний із родинними витоками письменника.

Невелика кількість оповідань циклу «Перед метаморфозою» зберігає хронологічний виклад подій сюжетного часу, коротшого за фабульний: автор-оповідач їде на власному авто до брата; потрапляє в аварію на дорозі; його забирають до лікарні; виписується додому [8: 5-9]. Основний виклад подій головний герой перериває філософськими роздумами, зверненнями до читача, ретроспекціями з життя персонажів. У такий спосіб письменник розширює хронотоп оповідання, висувачи на передній план не саму подію, а її місце і наслідки в житті автора-оповідача.

Можна також простежити в одному оповіданні поєднання хронологічного, асоціативного принципу сюжетобудови і невмотивованого нанизування подій зображуваного (на зразок потоку свідомості). Наприклад, автор починає оповідання з повідомлення про вихід з друку третьої частини роману «Крамниця». Далі оповідач розповідає про власну манеру творчості, свою письменницьку діяльність до і після об'єднання Німеччини. Спочатку все викладається логічно і зв'язно до того моменту, поки автор не розпочинає розповіді про своїх «людей у лісах» [8: 73]. Тут кожний абзац – окрема маленька історія: про дрозда, kota, умови догляду за кімнатними рослинами, прогноз погоди, вишневі дерева, птахів, кінооператорів, інтерв'ю для фільму, театр тощо. Усі ці фрагменти оповідання пов'язані між собою тим, що вони є складовими однієї картини сільської дійсності і буденного життя самого письменника. Звісно, таке поєднання сюжетних елементів значно розширює хронотопічні межі оповіді і тим самим дає можливість повніше зрозуміти авторський задум.

Як зауважив російський філолог А. Єсін, «зіставлення <...> просторово-часових координат є характерним для багатьох письменників: Т. Манна, Фолкнера, Булгакова, Симонова, Айтматова та інших» [2: 105]. Просторово-часова організація романної трилогії «Крамниця», збірки малої прози «Історії без батьківщини» та циклу оповідань «Перед метаморфозою» Е. Штрітматтера відзначається притаманною літературі ХХ століття різноплановістю: події оповідань відбуваються у реальному, історичному, оніричному планах художнього світу. Митець насичує твори зверненням як до минулого з власного життя і всієї Німеччини, так і часу теперішнього та майбутнього.

Перспективою дослідження творчого спадку митця вважаємо звернення до ґрунтовної інтерпретації його трилогії «Крамниця» в контексті світової літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горноста́й П. П. Личность и время: Творчество как переживание / П. П. Горноста́й // Психодрама и современная психотерапия. – 2003. – №4(5). – С. 18-26. – Режим доступу до статті: <http://hpsy.ru/public/x1244.htm>.
2. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: [учебн. пособие] / А. Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 248 с.
3. Gransow T. Bauformen des Erzählens: Aufbauprinzipien des Erzählens [Elektronний ресурс] / Thomas Gransow. – Режим доступу до статті: http://www.thomasgransow.de/Fachmethoden/Deutsch/Bauformen_1.html.
4. Strittmatter E. Der Laden: [Roman; in 3 B. – 1. B.] / E. Strittmatter. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 555 S.
5. Strittmatter E. Der Laden: [Roman; in 3 B. – 2. B.] / E. Strittmatter. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 503 S.
6. Strittmatter E. Der Laden: [Roman; in 3 B. – 3. B.] / E. Strittmatter. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 477 S.
7. Strittmatter E. Geschichten ohne Heimat / E. Strittmatter. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2004. – 239 S.
8. Strittmatter E. Vor der Verwandlung. Aufzeichnungen / E. Strittmatter. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 2002. – 173 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Жила – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри німецької філології та методики викладання німецької мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького.

Наукові інтереси: категорія художній світ, німецька література ХХ століття, художній час і простір.

ПОЕЗІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ ЛАСЛА БАЛЛИ: МОВНА ТКАНИНА ТА ЇЇ СТИЛІЗОВАНІ РАКУРСИ

Олена ЗИМОМРЯ (Ужгород, Україна)

У статті розглядаються особливості мовної тканини дитячої поезії Ласла Балли та її стилістичні ракурси. Їхню основу творить інтелектуальний вимір, що спрямований на з'ясування

істотних ознак та зв'язків між предметами. Вони виявляють зміст, реалізований поетом угорською мовою й адресований дітям.

Ключові слова: українсько-угорський дискурс, імагологічні виміри, художній переклад, художній світ, національні образи.

The linguistic and stylistic peculiarities of Laszlo Balla's poetry for children are considered in the article. The author's poetry is based on the intellectual dimension aimed at clarification of the specificity of intersubject correlation. The latter reflects a child-oriented content originally expressed in the Hungarian language.

Key words: Ukrainian-Hungarian discourse, imagological dimensions, literary translation, fiction world, national images.

Творчий поступ угорськомовного автора Ласла Балли (1927 – 2010) містив безпосередню залежність від органічного прагнення самоутвердитися за складних суспільно-історичних умов, а ширше – консолідувати духовні змагання представників угорського народу в Закарпатті. Як активний учасник українсько-угорського дискурсу він репрезентував своє творче «Я» передусім у художній літературі, перекладацькій діяльності, а також у публіцистиці.

Уже ранні віршовані спроби Л. Балли викликали помітний резонанс в літературному процесі. Його контури охопили насамперед культурний простір народів-сусідів – українського й угорського. Примітно, що з появою у 1959 році збірки «Стук-стук, молоток» («Kip-kor, kalapács») Л. Балли був закладений початок для розвитку угорськомовної дитячої літератури у Закарпатті. Цього ж року в Ужгороді вийшли друком вірші «Цвірінк-цвірінк, ми прилетіли» («Csivi csivi megérkezünk») [10] Ержебет Ошват (1913 – 1991), уродженки міста Берегове. Однак її роль у становленні закарпатського письменства загалом не була помітною; від початку 60-х рр. поетеса жила й творила в Угорщині. Особливо вагомі здобутки в «лектурі для дітей» (І. Франко) має Борбала Салаї. Вони визначаються передусім такими книжковими позиціями, як «Веселі метелики» («Dongó Dani danája», 1969), «Потішна карусель» («Hinta-palinta», 1973), «Веселі дзвіночки» («Giling-galang csengettyű», 1980), «Зірочки-обереги» («Örködő csillagok», 1983), «Шипшина зацвіла» («Csipkebokor, csipkeág», 1986), «Зоряна мандрівка» («Csillagföldön jártam», 1997), «Стежинки» («Gyalogösvény, gyalogút», 2003). Важливо, що Л. Балла високо оцінив її творчість, назвавши «видатною дитячою письменницею не тільки в межах Закарпаття» [3 : 402].

Слід наголосити: у другій половині ХХ ст. поезія для дітей зримо користувалася попитом серед полінаціонального населення Закарпаття. Адже саме в таких зразках літератури йдеться про вартості, які для кожного народу цінні однаковою мірою. Водночас вони окреслюють моральні устої, застерігають вироблені сторіччями традиції, звичаї, нагадують про святині, які оживлюють основу ідентичності. Віршовані рядки, текстовий статус яких спрямований на дитячого адресата, цільно проникає у світ як угорського, так і українського народів. Вони не уявляють пласти мислення двох культур, а радше утверджують їхній самобутній ґрунт. На ці самобутні риси літературного процесу аргументовано вказала у дослідженні «Новітня література для дітей на Закарпатті (1946–2006 рр.)» поетеса Лідія Повх. Авторка таких віршованих збірок, як «Йшла ворона по перону», «Цар Іван – з кукурудзи качан», «Нумо гратися усі», «Дражнилки», підкреслила: «Закарпаття може по праву пишатись своєю багатю літературю для дітей, як і традиційно високим рівнем педагогіки (зважаючи на помітну хронічну маргінальність багатьох сторін духовного життя, назване явище у своїй вершинності здатне дивувати). Наша література для дітей виступає своєрідним продовженням багатю усної народнопоетичної творчості, вона зазнала на собі благодійних впливів літератур як народів-сусідів чи близьких генетично – словацької, чеської, угорської, російської, – так і насамперед своєї, рідної, материнської, з неохопних просторів географічно великої України» [6 : 78]. Крім В. Ладичця, Л. Балли, Б. Салаї, Л. Повх, у контекстуальному ключі варто назвати й інші імена, які представляють різномовний поетичний цех: Катерина Вайнраух, Василь Вовчок, Василь Галас, Юрій Гойда, Василь Густі, Степан Жупанин, Юрій Керекеш, Христина Керита, Дмитро Кешеля, Василь Кохан, Фелікс Кривін, Людмила Кудрявська, Галина Малик, Олександр Маркуш, Маргарита Меденці, Володимир Панченко, Семен Панько, Євдокія Пацкан, Іван Петровцій, Юрій Погоріляк, Федір Потушняк, Ольга Рішаві, Софія Сорока, Ольга Тимофієва, Михайло Томчаній, Володимир Фединишинець, Віра Фесенко, Іван Чопей, Юрій Шип, Василь Шкіря, Олекса Янчик.

Відповідно до своїх природних обдарувань і духовних устремлінь згадані поети примножили мозаїку мистецьких образів українською, російською, угорською, словацькою, німецькою мовами. Що вирізняє їхню манеру письма в літературному річищі? Простір помислів представників цього художнього пласту, як правило, окреслений конкретикою роздумів про особистісне, що однак збігається зі загальнолюдським. Це властиве також тим окремим виданням дитячої поезії, які опубліковані в перекладах українською та угорською мовами. Йдеться про книжки Л. Балли («Перші ластівки», 1960; переклад з угорської В. Ладижця, А. Патруса-Карпатського) [1], Б. Салаї («Чарівний дзвіночок», 1986; переклад з угорської В. Басараба, С. Жупанина, І. Петровція, М. Рішка, П. Скунця, Ю. Шкробинця) [7], з одного боку, та В. Ладижця («*Guí, lovam, guí, nádraгіrám!*», 1973; переклад з української І. Петроваца) [9], С. Жупанина («*A kisbojtár*», 1980; переклад з української Б. Балажа, Л. Балли, Б. Салаї, М. Фюзеші) [11] – з іншого. Завдяки цим інтерпретаціям мовою мети у літературному середовищі України та Угорщини присутні, приміром, такі вірші, як «Весна», «Юлішка і велосипед», «Перші ластівки», «Льодові квіти», «Стук-стук молоток!» Л. Балли, «Береза» («*Nyírfa*»), «Дуб» («*Tölgyfa*»), «Флейта» («*Furulya*»), «Коваль» («*A kovács*») В. Ладижця. Вони наповнені образами трансцендентного характеру, а тому однаково близькі дитячому сприйняттю.

Про що розповідає Л. Балла своєму юному читачеві у поезіях, уміщених у книжках «Стук-стук, молоток», «Перші ластівки», «Весняна таємниця», «Веселі зірочки»? Це – передусім вірші про природу рідного краю, його трудівників, прості й буденні образи, які дотичні до світу дитячих захоплень. Так, у творі «Перші ластівки» автор переповідає про ту пору, коли на Верховині гуртують для паші отари «в білій кожушині». Він непомітно прилучає свого реципієнта до спостережливості, до прагнення наслідувати працю старших. Невимушено просто і образно ведеться бесіда про образи чабанів, їхню працю, красу довкілля.

«Що нині трапилось, не знаю...
 Ой, скільки радості навкруг!
 Запахли квіти серед гаю.
 Шовковим став зелений луг.
 Вітрець сміється в полонині,
 Вітає ліс прихід весни.
 Отару в білій кожушині
 Женуть на пашу чабани.
 Що ж це таке, скажіть, хлоп'ята?
 Йде травень полем навпростець.
 Це зна й сорока вже строката
 І навіть сірий горобець.
 Щоб добре всім було відомо, –
 У бубон дятел б'є щомить.
 Глянь – перші ластівки над домом, –
 Це літо в гори вже летить» [1 : 5–6].

Устами свого героя поет промовляє до дітей від першої особи, спонукаючи їх до вдумливого осмислення певних тверджень, а відтак – до морального самовдосконалення. Такий діалог, окрім художнього хисту, вимагав від Л. Балли глибокого відчуття такту в самому трактуванні уявлень про реальний світ дитини. При цьому він рідко послуговувався метафоризацією, коли йдеться про знайомство дитини з повсякденням. Юні герої самі виступають співучасниками маленьких і великих подій. Ось – ілюстрація:

«Чому обід такий смачний? –
 Спитав у матері Андрій.
 Сказала мама так йому:
 – Обід такий смачний тому,
 Що саме ти сухеньких дров
 Мені уранці наколов» [1 : 8].

Сюжетність поезій і їхня мовна тканина подані малятам як реципієнтам з мінімальною мірою розмежування між *своїм* та *іншим* у доступних поетичних формах. Слова й інтонаційна настроєність перебувають у взаємному погодженні. Можна стверджувати: поетичні уяви Л. Балли, як правило, довершені. Вони особливо примітні для тих дитячих творів, в яких уявні образи містять конкретику живих істот, наділених людськими рисами тварин, рослин, природних явищ. До таких виразних вірців належать поезії «Що зайчику снилося» («Elaludt a nyuszi»), «Жаба-мандрівниця» («A csavargó béka»), «Зебра» («A zebra»), «Курчатко і кульбаба» («A csibe és a pityrang»), «Кактус» («A kaktusz»), «Кульбаба» («Pityrang»), «Стара верба» («A vén fűzfa»), «Танок весни» («Tavaszi tánc»), «Крапає дощ» («Esőcseppek»). Як і в інших текстах, тут проступає авторська зорієнтованість на охоплення особливостей світосприйняття дитини. «Кажуть, тому, хто пише для дітей, – підкреслив Л. Балла, – треба знати психологію малят. Я б сформулював це так: не треба її забувати. Всі ми були дітьми, і хіба варте забуття оте дивовижно різноманітне світосприйняття, яке притаманне людині, що робить першу розвідку життя?» [4 : 3]. Така прагматично свідомо націленість цілком відповідає критеріям наративу дитячої літератури: а) референтивна картина світу, тобто апелювання до субкультури дитинства; б) виховний потенціал; в) доступність рецепції; г) врахування специфіки мовного та ментального «горизонтів» конкретної читацької аудиторії [5 : 3]. Зміст віршів по-своєму доповнюють ілюстрації М. Фернеги («Стук-стук, молоток»), В. Голозубова («Перші ластівки»), Е. Медвецької-Лутак («Веселі зірочки»). Вони підсилюють у дитини враження, полегшують своїм колоритом зосередження її уваги на стрижневих образах.

Очевидним є намагання Л. Балли повсюди дотримуватися класичного розміру. Певною мірою це пояснює логіку публіцистичної декларативності. Вона має місце, у першу чергу, у тих творах, де поет подав затребувану громадянську позицію у власному емоційному ключі. Вона зрима, приміром, у віршах «Весна» («Tavaszi»), «Піонери» («Pionírok»), «Молотьба у колгоспі» («Csépel a kolhoz»), «Тракторпарк» («Traktorpark»), «Заводський димар» («Gyárkémény»). Л. Балла творчо послуговувався мотивами народних трудових співанок. Поет шов не протореними стежками переспівування або наслідування, а шляхом творчого осмислення духу і використання художніх засобів народної поезії. При цьому він помірковано вводив розмовну лексику з діалектним забарвленням, досягаючи в такий спосіб певного чуттєвого впливу. Милозвучність аналогічних творів, їхня ритміка відчутно посилюється завдяки так званому «висячому» неримованому рядкові. Вірші легко запам'ятовуються. Крім простоти сюжету, вони побудовані на яскравих римах, соковитих образах, переливчастих алітераційних візерунках. Ось, приміром, як вдалим повторенням звуконаслідувальних «lx», «gx», «gx» вимальовується картинка з віршика «Літа-літа-літачок...» («Repü-, gerü-, gerülő»):

Repü-,	Літа-,
gerü-,	літа-,
gerülő...	літачок...
Ki csi-	Хто твій
nálta?	майстер?
Úttörő!	Піонер!
Ma papírgép – holnap vaspép,	Нині ти з паперу – завтра вже з заліза,
úrhajó,	зореліт,
barkácsolni,	злагодити,
modellezni,	змодельовати,
ez a jó!	добре так!
Repü-,	Літа-,
gerü-,	літа-,
gerülő,	літачок,
hogy örül az úttörő,	як радіє піонер,
ha könnyű szél	коли легенький вітерець
kapja szárnya	підхопить його крила,
modellünk –	проектуємо –

ilyenkor mind úgy érezzük,
 hogy magunk is vele szállunk,
 repülünk.
 Repü-,
 repü-,
 repülő,
 felhők mögül
 jöjj elő!
 De messzire repültél,
 de
 magasra...
 Talán bizony
 azt akard,
 hogy szárnyadon
 a csillagot
 csak az égen égő csillag
 láthassa? [8 : 38].

і в цю мить усі ми відчуваємо,
 що разом з ним взлітаємо,
 летимо.
 Літа-,
 літа-,
 літачок,
 пронизуй хмари
 все вперед!
 Далеченько ж ти літав,
 як
 височенько...
 Певно, ти б
 хотів,
 щоб зіронуку на твоїх
 крилах
 осяйна небесна зірка
 зріла?
 (Переклад Олени Зимомря)

Ретельний аналіз творчості Л. Балли 50-90-х рр. ХХ ст. свідчить: кращі твори письменника і нині зберігають свою актуальність. Його художньо-естетичне бачення життєвого матеріалу, глибоке проникнення у внутрішній світ людини – все це засновує «силове поле» [2 : 30] не тільки на тлі регіонального літературного процесу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бако Ласло. Перші ластівки / Ласло Бако ; [переклад з угорської В. Ладижця, А. Патруса-Карпатського]. – К. : Держ. в-во дит. л-ри УРСР, 1960. – 16 с.
2. Грицик Л. Українська компаративістика ХІХ – поч. ХХ ст. : напрями, методика досліджень / Людмила Грицик // Літературознавча компаративістика / Упорядники : Р. Гром'як, І. Папуша. – Тернопіль, 2002. – С. 29–33.
3. Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів / Олена Зимомря // Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 27. – С. 397–403.
4. Нитка В. «Людині потрібні обидві руки» / Василь Нитка // Молодь Закарпаття. – 1984. – 11 серпня. – С. 3.
5. Папуша О. М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. М. Папуша. – Тернопіль, 2004. – 19 с.
6. Повх Л. Новітня література для дітей на Закарпатті (1946–2006 рр.) / Лідія Повх // Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України ; [упоряд. П. М. Ходанич]. – Ужгород : КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. – С. 77–104.
7. Салаї Б. Чарівний дзвіночок : Вірші та казки / Салаї Барбара ; [пер. з угор., передм. С. Жупанина]. – К. : Веселка, 1986. – 32 с.
8. Balla L. Nevető csillagok. Versek / Balla László. – Uzshorod : Kárpáti Könyvkiadó, 1976. – 64 p.
9. Ladizsec V. Gyí, lovam, gyí, náparipám! / Vologymir Ladizsec ; [válogatta és fordította Petrovác István]. – Budapest-Uzsgorod : Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1973. – 34 p.
10. Osvát E. Csivi csivi megérkezünk. Gyermekversek / Osvát Erzsébet. – Uzsgorod : Kárpáton túli Területi Kiadó, 1959. – 64 p.
11. Zsupanin Sz. A kisbojtár. Gyermekversek, mesék / Sztepan Zsupanin ; [fordította B. Bálázs, L. Balla, B. Szalái, M. Füzesi]. – Uzshorod : Kárpáti Könyvkiadó, 1980. – 48 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Зимомря – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Закарпатського державного університету.
Наукові інтереси: література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, перекладознавство, українсько-угорські літературні взаємодії.

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ АРТЕФАКТІВ В РОМАНАХ У. ГОЛДІНГА ЯК ЕЛЕМЕНТ КАРТИНИ СВІТУ АВТОРА

Марія ЗОЗУЛЯ (Київ, Україна)

Стаття присвячена розгляду персоніфікації артефактів в романах У. Голдінга. Визначено, які саме характеристики живої істоти використовуються в процесі персоніфікації. Встановлено, що персоніфікація створює цільний та яскравий образ артефактів як живої істоти.

Ключові слова: індивідуальний стиль, концептуальна метафора, персоніфікація

The article deals with the personification of the artifacts in the novels by W. Golding. An attempt to find out which characteristics of a living being are used in metaphorical process of personification has been made. The results of the analysis prove that artifacts for W. Golding are living beings which have certain shape, parts of the body and feelings. It is interesting to note that among all traits of a living being the most important one is its ability to do something: to see, to utter different sounds, to eat, to move etc. Thus personification is represented not by isolated examples, but creates a bright image of artifacts as living beings.

Key words: individual style, conceptual metaphor, personification.

Проблема співвідношення мови та мислення людини завжди цікавила дослідників, які по-різному його інтерпретували. З розвитком когнітивної науки проблема співвідношення мови та мислення набуває нового трактування. В основі когнітивного підходу до мови лежить розуміння й вивчення мови як засобу формування й вираження думки, зберігання й організації знання в людській свідомості, обміну знаннями [1: 19].

У когнітивній лінгвістиці вважається, що наш загальний досвід про світ, зберігаючись також у повсякденній мові, може бути акумульований і відтворений за допомогою того, як саме ми виражаємо наші ідеї. Щоб скористатися цим джерелом інформації, потрібно абстрагуватися від логічно структурованих частин речення й аналізувати образну мову, особливо метафори [4: xii], які є важливим засобом творення мовної картини світу.

Цікавим є підхід до аналізу концептуальної метафори, що базується на вивченні концептів-референтів, для метафоричного визначення яких використовується один і той самий корелят, та являє собою аналіз спектра джерела (Score of the source) [3:19-20]. Завдяки такому підходу можна побачити ті образи, які виникають під час застосування метафори при визначенні різних концептів. Необхідно відзначити, що, за словами В. Г. Ніконової, аналіз спектра джерела є менш дослідженою проблемою [2: 300].

У пропонованій статті розглядається такий вид концептуальної метафори, як персоніфікація, що використовується під час осмислення артефактів (штучних предметів) в романах британського письменника У. Голдінга. Персоніфікація визначається як особливий підвид метафори, для якого характерне перенесення рис, властивостей й ознак живої істоти (людина, тварина тощо) на неживі предмети або явища.

В результаті аналізу творів автора в текстах його дванадцяти романів було виділено 3425 метафоричних виразів (проявів концептуальної метафори в мовленні), які було згруповано у дві концептосфери: **СВІТ ЛЮДИНИ** (1901 приклад – 55,5%) та **СВІТ ПРИРОДИ** (1524 приклади – 44,5%). Встановлено, що в процесі метафоричного переосмислення як об'єктів та явищ природи, так і багатьох концептів, пов'язаних з людиною, персоніфікація відіграє значну роль: при метафоричному визначенні концептів з концептосфери-референта **СВІТ ПРИРОДИ** майже дві третини (56%) отримують визначення за допомогою персоніфікації, а частка персоніфікації концептів з концептосфери-референта **СВІТ ЛЮДИНИ** становить приблизно одну третину (31%).

Аналіз концептосфери-референта **СВІТ ЛЮДИНИ** виявив її складну ієрархічну структуру. До цієї концептосфери були віднесені не лише концепти, які характеризують людину як живу істоту, наприклад, частини тіла, свідомість тощо, але також різноманітні соціальні та духовні поняття, різні артефакти. Деякі із зазначених концептів, завдяки метафоричному визначенню, постають перед нами у вигляді живої істоти. Розглянемо детальніше метафоричне осмислення об'єктів штучного походження за допомогою персоніфікації.

У творах У. Голдінга метафоричне визначення за допомогою метафори-персоніфікації отримують концепти на позначення різноманітних артефактів, які людина використовує протягом життя, такі як *БУДІВЛЯ* та різні її частини (*ДВЕРІ*, *ВІКНА*, *СТІНА*), предмети інтер'єру (*СТІЛ*, *ЛІЖКО*), а також транспортні засоби, завдяки яким людина може пересуватися у просторі (*КОРАБЕЛЬ*, *МАШИНА*). В результаті утворюється модель концептуальної метафори-персоніфікації «АРТЕФАКТ Є ЖИВА ІСТОТА» (рис. 1.):

Така частина будівлі, як *ВІКНА*, зображується з частинами тіла: *The ogival windows clasped their hands and sang; "We are prayer"*. 'Стрілчасті вікна стискали руки й співали: «Ми – молитва».' [Spire, p. 192]; та у певному стані: *So he went away into the Lady Chapel, where the east windows were coming to life ...* 'Тож він пішов геть до капели Святої Богородиці, де східні вікна поверталися до життя ...' [Spire, p.76]. *ВІКНА* можуть розмовляти: *He looked round at the pillars and the high, glittering windows as if they could tell him what to say*. 'Він подивився навкруги на колони та високі, блискучі вікна, наче вони могли підказати йому, що сказати.' [Spire, p. 16]; співати: *The ogival windows clasped their hands and sang: "We are prayer"*. 'Стрілчасті вікна стискали руки й співали: «Ми – молитва».' [Spire, p.192]; та навіть пересуватися у просторі, а саме стрибати: *At some point in the night the window leaped into bright light ...* 'У якусь мить ночі вікно стрибнуло в яскраве світло ...' [Spire, p.172].

Ще одна частина будівлі, *СТІНА*, як і жива істота має частини тіла: ... *at the foot of the wall*. '... біля ноги стіни.' [Spire, p.51]; та розмовляє: *"We are labour" said the walls*. '«Ми – праця», – казали стіни.' [Spire, p.192];

Образи предметів інтер'єру створюються поодинокими метафоричними виразами, які у більшості випадків являють собою стерту форму метафори. Так у *СТОЛА* та *ЛІЖКА* з'являються частини тіла: *Captain Anderson was crouched at the table's head as if to spring*. 'Капітан Андерсен присів біля голови столу, немов він збирався стрибнути.' [Rites of Passages, p.174]; чи: ... *the head of the bed ...* '... голова ліжка ...' [Fire Down Below, p. 43]; ... *at the foot of the bed ...* '... біля ноги ліжка ...' [Paper Men, p.90].

Образ *КОРАБЛЯ* як живої істоти є дуже яскравим. Він замальовується із зубами: *Amphitrite ... made a loud wooden remark as though she had crunched one of her own timbers with metal teeth*. 'Амфітрита ... зробила гучне дерев'яне зауваження, наче вона гризнула один зі своїх шпангоутів металевими зубами.' [Scorpion God, p.143]. Корабель наділяється здатністю відчувати: *(ship) That other female, jealous, I suppose a poet would say, of this newly revealed femininity, suddenly savaged us as a hound will savage a fox*. '(корабель) Та інша жінка, ревнива, я думаю, сказав би поет, про цю заново відкриту жіночість, раптово люто напала на нас, як гонча нападе на лисицю.' [Close Quarters, p.202]; усвідомлювати щось: *"The ship was aware, Edmund, that you had finished, that is, filled the book which was a present from your noble godfather."* 'Корабель усвідомлював, Едмунде, що ти закінчив, тобто заповнив книгу, яка була подарунком твого шановного хрещеного' [Close Quarters, p. 3]; та розуміти: *As if the wrong ship knew that I had insulted her, the planking under my feet fairly bounced*. 'Наче той другий корабель знав, що я образив його, корабельна обшивка під моїми ногами злегка похитнулася.' [Close Quarters, p.189].

Зазначимо, що *КОРАБЕЛЬ* може бути мертвим: ... *the dead ship*. '... мертвий корабель.' [Fire Down Below, p.282]; або не спати: *Of course a ship never sleeps*. 'Звичайно, корабель ніколи не спить.' [Fire Down Below, p.51].

Цей транспортний засіб досить активно діє – танцює: *(ship) She danced, loosing headway among the contrary waters - ...* '(корабель) Вона танцювала, втрачаючи курсову швидкість серед бурхливих хвиль – ...' [Fire Down Below, p.232]; брикається, як кінь: *Every now and then she bucked like a horse*. 'Кожну мить вона брикалась, наче кінь.' [Fire Down Below, p.16]; або зовсім не рухається: *The ship is motionless, her sails hanging vertically down and creased like aged cheeks*. 'Корабель нерухомий, вітрила звисають вертикально вниз та морщать, як старі щокі.' [Rites of Passages, p.230]. Як жива істота *КОРАБЕЛЬ* пересувається у просторі: *Our huge old ship with her few and shortened sails from which the rain cascaded was beating into this sea and therefore shouldering the waves at an angle, like a bully forcing his way through a dense crowd*. 'Наш великий старий корабель із малою кількістю трохи спущених вітрил, з яких лився дощ, прокладав дорогу в морі, і тому проштовхувався крізь хвилі під кутом, наче хуліган прокладає собі шлях крізь густий натовп.' [Rites of Passages, p.16]; *(ship) Like a horse which knows itself tired and moving further and further away from its stable, she jibbed and went slow*. '(корабель) Наче кінь, який знає, що він стомився та йде далі й далі від стайні, він комизився та йшов повільно.' [Close Quarters, p.145]; *(ship) She glided forward with the last of her momentum like a vast and settling seabird*. '(корабель) Він сковзав вперед з

останнім ривком, наче великий морський птах, що спускається вниз.’ [Scorpion God, p.150]; *A burning warship limp astern past the end of the quay ...* ‘Палаючий воєнний корабель кульгав назад повз кінця причалу...’ [Scorpion God, p.158]. Корабель також сміється: *No wonder the two ships were laughing ...* ‘Нічого дивного втому, що два кораблі сміялися ...’ [Close Quarters, p.222]; та може припинити боротьбу, тобто здатися: (*ship*) ... *at any moment she might decide to give up this unequal struggle with an ocean never intended for ships – and particularly not for a superannuated hulk rendering like an old boot.* ‘(корабель) ... в кожную хвилину він може вирішити припинити цю нерівну боротьбу з океаном, що ніколи на планувалася для кораблів – та особливо для плашкоуту, що вийшов з обігу через вік та йшов, наче старий човен.’ [Fire Down Below, p.183].

Один із видів транспортних засобів – *МАШИНА* – зображується у вигляді корів: *Between the grass and the houses, the glittering cars were parked with their bonnets at the verge, like cows at a drinking trough.* ‘Посередині між травою та будинками були припарковані сяючі машини капотами біля клумби, наче корови біля корита з водою.’ [Pyramid, p.161]; наділяється частинами тіла: . . . *a police car showed his nose . . .* ‘... поліцейська машина показала ніс ...’ [Darkness Visible, p.82]; та почуттями: *A juggernaut was trying to get on to the Old Bridge and the cars massing behind it were impatient.* ‘Багатотонна вантажівка намагалася заїхати на Старий Міст, і машини, що сконцентрувалися за нею, були неспокійні’ [Darkness Visible, p.216].

Результати аналізу виокремлених метафор-персоніфікацій наведені в таблиці 1:

Таблиця 1.

Персоніфікація артефактів: різновиди властивостей живої істоти

концепт-референт	зовнішні характеристики	інтелектуально-емоційні характеристики	фізіологічні і характеристики	акціональні характеристики	родова приналежність
БУДІВЛЯ	+	-	+	+	-
ДВЕРІ	-	-	-	+	-
ВІКНА	+	-	+	+	-
СТІНА	+	-	-	+	-
СТІЛ	+	-	-	-	-
ЛІЖКО	+	-	-	-	-
КОРАБЕЛЬ	+	+	+	+	-
МАШИНА	+	+	-	-	+

Згідно з таблицею, при метафоричному визначенні артефактів, використовуються переважно зовнішні і акціональні характеристики, завдяки чому артефакти набувають образу живої істоти. Такі образи можуть бути детально змальованими великою кількістю прикладів, або лише зазначеними кількома поодинокими метафоричними виразами.

Спираючись на дані проведеного аналізу зазначимо, що метафора-персоніфікація у творчості У. Голдінга – багатогранне явище, яке органічно вплітається в індивідуально-художнє мислення письменника, розкриваючи особливості світосприйняття і творчу індивідуальність митця.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии / Н. Н. Болдырев. — Тамбов : Издательство Тамбовского университета, 2000. — 123 с.
2. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра / В. Г. Ніконова. — Дніпропетровськ : Видавництво ДУЕП, 2007. — 364 с.
3. Kövecses Z. Metaphor and Metonymy in Cognitive Linguistics // Cognitive Linguistics: A User-Friendly Approach / Z. Kövecses / Ed. by Kamila Turewicz. — Szczecin : Uniwersytet Szczecinski, 2005. — P. 13—84.
4. Turner M. Metaphor, metonymy, and binding / M. Turner, G. Fauconnier // Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast / Ed. by Dirven R., Pörings R. — Berlin-New York : Mouton de Gruyter, 2003. — P. 469—487.

СПИСОК ДЖЕРЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Golding W. Close Quartets / W. Golding. — London : Faber and Faber, 1987. — 281 p.

2. Golding W. *Darkness Visible* / W. Golding. – London-Boston : Faber and Faber, 1983. – 265 p.
3. Golding W. *Fire Down Below* / W. Golding. – London : Faber and Faber, 1989. – 313 p.
4. Golding W. *Free Fall* / W. Golding. – London : Faber and Faber, 1968. – 286 p.
5. Golding W. *The Paper Men* / W. Golding. – London : Faber and Faber, 1984. – 191 p.
6. Golding W. *Rites of Passages* / W. Golding. – London : Faber and Faber, 1982. – 278 p.
7. Golding W. *The Scorpion God* / W. Golding. – London : Faber and Faber, 1977. – 178 p.
8. Golding W. *The Spire* / W. Golding. – London-Boston : Faber and Faber, 1988. – 223 p.
- 9.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марія Зозуля – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету.

Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, концептуальна метафора, творчість У. Голдінга.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И КОННОТАТИВНАЯ ОНИМИЯ

Виктория КАННА (Мариуполь, Украина)

У статті розглядаються семантичні процеси, що відбуваються з власними назвами в художньому творі. Стверджується, що спектр супутніх значень може варіювати від використання оніма в найбільш відомому конотативному значенні до використання з індивідуально-авторською семантикою. Вказано на причини виникнення конотонімів.

Ключові слова: конотонім, онім, поетонім, отконотонімний поетонім, референційна інформація, референційні конотемі, конотонімізація, онімогенез.

The article highlights semantic processes in onyms in works of literature. It is asserted that the range of accompanying meanings may vary from the use of onym in the most well-known connotative meaning to the author's individual semantics. Different reasons for the appearance of connotonyms are pointed out.

Key words: connotonym, onym, poetonym, poetonym derived from connotative onym, referential information, referential connotems, connotonimisation, onymogenesis.

Приращение, наращивание смыслов в процессе функционирования топонимной лексики в настоящее время носит универсальный языковой характер. Об этом писали и пишут многие ученые. Так, Е. С. Отин полагает, что развитие коннотативных свойств у всех типов собственных имен “можно отнести к ономастическим универсалиям, присущим словарному составу большинства (а может быть и всех) языков мира” [8: 32]. **Целью** статьи является исследование причин появления и развития в содержательной структуре известных интра- и интерлингвальных коннотативных топонимов коннотемных составляющих, т.е. так называемой семантической ауры. **Основные задачи** можно сформулировать следующим образом: 1) выявление в текстах художественной литературы и последующий комплексный анализ коннотативных топонимов; 3) поиск общих закономерностей (с учетом вариативности) формирования коннотативной сферы в семантике топопоэтонимов. **Актуальность** темы обусловлена, во-первых, ростом интереса к установлению специфики природы собственного имени и его образных возможностей, во-вторых, изменчивостью содержательной информации поэтонимов в художественных произведениях, в-третьих, недостаточной изученностью коннотативной сферы топонимов и топопоэтонимов.

В. М. Калинин в свое время сформулировал положение, что у поэтонимов художественного произведения всегда существует позиция, которую можно обозначить как *первое употребление*. “В этой позиции могут оказаться и созданные или выбранные автором, и широко известные онимы. Понятно, что последние осложнены коннотациями и даже при первом или единственном (в данном произведении) употреблении могут актуализировать те или иные коннотемы. Эту группу проприальных единиц литературного произведения можно именовать отконотонимными поэтонимами. Такие онимы ни при каких обстоятельствах не могут оказаться аниконическими. Однако спектр сопутствующих значений может быть очень разнообразным и варьировать от использования онима в наиболее известном коннотативном значении до употреблений с индивидуально-авторской (подчас довольно трудно квалифицируемой) семантикой” [2: 209]. Приведем несколько примеров использования собственных имен, осложненных общеязыковыми (итерлингвальными и интралингвальными) коннотациями, в роли поэтонимов художественного произведения).

Активно использовал коннотативную онимию как средство выразительности русский поэт начала XX века Михаил Кузьмин, характеризуя которого, некоторые литературоведы применяли ономастическую перефразу санктпетербургский Оскар Уайльд. В цикле

стихотворений "Ночные разговоры" широко известные имена выдающихся исследователей, вошедших в историю географических и естественнонаучных открытий Колумба и Пржевальского употреблены поэтом в конструкции "отрицательного сравнения": *"Но я другой географ, / не только души. / Я не Колумб, не Пржевальский, / влюбленные в неизвестность, / обреченные кочевники, - / чем больше я знаю, / тем более удивляюсь, нахожу и люблю"* [5: 124]. В стихотворении "Возвращение денди" коннотативный поэтоним употреблен в сравнительно-отождествительной конструкции: *"Ищу тебя, моя жар-птица, / Как некий новый Дон-Жуан <...>"* [5: 131]. С помощью отконнотативной поэтонимии создает М. Кузьмин насыщенный аккумулятивной образностью драматизированный лирический текст в "Чужой поэме": *"<...> напрасно кавалер / Вам руку жмет, но вы смотрите странно. / Я узнаю по томности манер: / Я - Фигаро, а вы... вы - донна Анна. / Нет, Дон-Жуана нет, и не придет Сузанна! <...> Кто так любил, как я, <...> / Тот может вспомнить <...> / Вот коридор, лампадка... где-то спят... / Целуют... вздох... угар клубится серо. / За занавеской там... она - моя Венера"* [5: 173-174]. Здесь все сравнительно-отождествительные значения и наполненная литературными аллюзиями поэтика становятся возможными благодаря отконнотативным поэтонимам.

Поэтонимами отконнотативного происхождения, причем довольно разнообразно, пользуется Лина Костенко. В "Баладе про дим", повествующей о трагической гибели австрийской писательницы Ингеборг Бахман топонимы *Содом* и *Гоморра*, содержащие в своей семантике общеизвестные коннотации 'грех' + 'наказание' (сожженные серным огнем за грехи библейские города), использованы поэтессой в преображенном виде, с индивидуально-авторскими коннотемами: *"Вона ж згоріла у тому багатті / із власних віршів, це хіба не жах?! / <...> Мікро-Содом, зашторена Гоморра, / проснітьсь люди, чуєте, біда! / Гули вже сходи маршем Чорномора, / стелився дим, як сива борода"* [3: 26]. Неологизмом *Мікро-Содом* и сочетанием *зашторена Гоморра* определена горящая квартира. Таким образом актуализирована та часть информации, которая связана лишь со способом уничтожения названных городов. Дополнительные коннотемы формируются за счет прибавления к нему *Содом* префикса, *Мікро-* и к имени *Гоморра* определения *зашторена*. Объективно трагедия оказывается локализованной и минимизированной. Однако влияние поэтонимов таково, что смерть писательницы оказывается трагедией Мирового масштаба.

В романе Л. Костенко "Маруся Чурай" находим пример использования коннотативного геортонима – названия христианского праздника *Йордань* (Крещение) – с узуальным апеллятивным созначением 'прорубь для совершения ритуальных крещенских купаний'. Геортоним произведен от гидронима Иордан. Использование деонимизированной формы гидронима (*ердань, иердань, иордань*) в значении 'прорубь с помостом и временной часовней для совершения обряда освящения воды и купания', 'место водосвятия, где сделана прорубь с помостом и временной часовней' в русском языке отмечается с XVI века. Проруби и часовенки сооружали «накануне праздника на ближайших к населенным пунктам водоемах или реках»: *"А якось їхав через Ворсклу возом, / чи задрімав, чи так не довививсь, / і в Йордань, затягну ну морозом, / вночі з конем і возом провалився..."* [4: 62].

Интерлингвальные коннотемы (закрепившиеся в языковом сознании носителей многих языков), связанные с широко известными онимами из истории французской революции, вместе с оказиональными, индивидуально авторскими созначениями в семантике поэтонимов позволили О. Мандельштаму использовать эргопоэтонимы *Гора* и *Жиронда*, а также антропоэтоним *Мирабо* в стихотворении "Рояль", посвященном одному из неудачных концертов Генриха *Нейгауза*, в уникальных-метафорических значениях: *"Как парламент, жующий фронду / Вяло дышит огромный зал – / Не идет Гора на Жиронду / И не крепнет сословий вал. / Оскорбленный и оскорбитель, / Не звучит рояль – Голиаф / Звуколюбец, душемучитель, / Мирабо фортепьянных прав"* [6: 97].

Сравнение концертного зала с парламентом, *жующим фронду*, вовлекает в аллюзивно-ассоциативные отношения ряд исторических онимов, хотя хронологически и отделенных от Фронды, но связанных с пережитиями демократических преобразований во Франции. Слово "фронда", использованное как апеллятив в значении 'непринципиальная оппозиция' вполне могло быть употреблено Мандельштамом и как эргоним, поскольку первоначально

обозначало общественное движение, сплотившее разные слои населения против абсолютизма во Франции в 1648-1653 гг. Эргоним *Гора* в период Великой французской революции употреблялся как название левой демократической группировки Конвента, занимавшей на парламентских заседаниях верхние скамьи. Эргонимом *Жиронда* обозначалась бывшая в оппозиции к монтаньярам партия, объединявшая торгово-промышленную и земледельческую буржуазию. С помощью поэтонимов *Гора* и *Жиронда* обозначены не только противостоящие друг другу силы. Поэтоним *Жиронда* - это слушатели, в концертном зале расположенные внизу, его коннотемы - 'зал', 'слушатели', 'низ'; а *Гора*, следовательно – 'верх (сцена)', 'исполнитель' и 'инструмент'. Причем последние находятся в отнюдь не простых и даже антагонистических отношениях. Сейчас, в это лирическое мгновение, запечатленное поэтом *вяло дышит огромный зал*, потому что *не идет Гора на Жиронду* – исполнитель не находит контакта со слушателями. Сравнение концертного зала с парламентом, *жующим фронду*, вовлекает в аллюзивно-ассоциативные отношения ряд исторических онимов, хотя хронологически и отделенных от Фронды, но связанных с пережитиями демократических преобразований во Франции. Слово "фронда", использованное как апеллатив в значении 'непринципиальная оппозиция' вполне могло быть употреблено Мандельштамом и как эргоним, поскольку первоначально обозначало общественное движение, сплотившее разные слои населения против абсолютизма во Франции в 1648-1653 гг. Эргоним *Гора* (франц. *montagne* - гора, *montagnards* - монтаньяры) в период Великой французской революции употреблялся как название левой демократической группировки Конвента, занимавшей на парламентских заседаниях верхние скамьи. Эргонимом *Жиронда* (от топонима *Gironde* – департамент на юго-западе Франции) обозначалась бывшая в оппозиции к монтаньярам партия, объединявшая торгово-промышленную и земледельческую буржуазию. С помощью поэтонимов *Гора* и *Жиронда* обозначены не только противостоящие друг другу силы. Поэтоним *Жиронда* – это слушатели, в концертном зале расположенные внизу, его коннотемы – 'зал', 'слушатели', 'низ'; а *Гора*, следовательно – 'верх (сцена)', 'исполнитель' и 'инструмент'. Причем последние находятся в отнюдь не простых и даже антагонистических отношениях. Сейчас, в это лирическое мгновение, запечатленное поэтом *вяло дышит огромный зал*, потому что *не идет Гора на Жиронду* – исполнитель не находит контакта со слушателями. Стих *Мирабо фортепьянных прав* перифрастичен. В нем поэтоним *Мирабо* употреблен с коннотемой 'защитник'. Имеется в виду известный деятель Великой французской революции граф Мирабо Оноре Габриэль Рикети (1749-1791), бывший врагом феодально-абсолютистского режима, который он изобличал в речах большой силы, имевших огромный общественный резонанс. В то же время в семантике этого онима, возможно, реализованы более сложные содержательные коннотемы, связанные не только с деятельностью Мирабо, которой он прославился во время революции, но и с той, тайной, стороной его жизни, которая связана с переходом на консервативные позиции и предательством дела революции (незадолго до смерти в 1790 г. Мирабо стал секретным агентом королевского двора). "Французский" слой отконнотативных и исторических поэтонимов диффундирует (смешивается) со слоем других – ветхозаветных – коннотем. В данном случае важно, что французское *fronde*, буквально – праща, ассоциирующееся с вооружением библейского царя Давида, ведет к ветхозаветным аллюзиям (поединок с филистимлянским воином-великаном *Голиафом*, в котором Давид одерживает победу с помощью пращи), а "зараженное" ими языковое сознание вызывает к жизни сравнение рояля с Голиафом (выраженное в стихотворении с помощью определения-приложения *Не звучит рояль – Голиаф*) и представление о фортепианном концерте как о грандиозном "сражении" исполнителя с инструментом.

В стихотворении А. Галича "Песня про велосипед" название гомеровского эпоса служит основанием для метафоры с пейоративными коннотациями. Контекст позволяет реконструировать подразумеваемое словосочетанием *партийная Илиада* название подарочного издания "*Истории КПСС*". Библионим *Илиада* употреблен автором с окказиональной коннотемой 'вымышленная история', 'легенда'. В данном примере, однако, мы встречаемся не с "чистым" случаем использования коннотации, связанной с переносным употреблением онима *Илиада*, а с вариантом, осложненным синергатической семантикой

сочетания *партийная Илиада*, определяющим его конгенеративную поэтику и позволяющим воспринимающему сознанию безошибочно узнавать направление движения метафоризирующей мысли поэта: “*Величественный, как росчерк, / Он книжки держал под мышкой. / -Привет тебе, друг-доносчик, / Привет тебе, с новой книжкой! / Партийная Илиада / Подарочный холоуж!*” [1: 216]

Что касается той части поэтонимов, которые генетически восходят к онимии, не обладающей коннотативными свойствами в языке, то для них можно, кроме позиции, называемой “первое употребление”, выделить еще позицию “абсолютное начало”, совпадающую с первым словом в названии произведения, и положение, которое можно обозначить как “первое употребление в абсолютном начале текста”. Проиллюстрируем сказанное, следующими примерами: название романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин” для поэтонимов *Евгений*, *Онегин*, и *Евгений Онегин* реализует использование в позиции абсолютного начала. В стихе “*Онегин, добрый мой приятель*” [9: 4] локализовано первое -употребление поэтонима *Онегин*. Начало рассказа А. П. Чехова “Злой мальчик” иллюстрирует позицию первого употребления онима в абсолютном начале текста: “*Иван Иванович Лапкин, молодой человек приятной наружности и Анна Семеновна Замблцкая, молодая девушка со вздернутым носиком, спустились вниз по крутому берегу и уселись на скамеечке*” [10: 35]. Как правило, ни при первом, ни при последующих употреблениях в художественном произведении поэтонимы такого типа, непрерывно преобразуясь семантически, не осложняются коннотемами в полном смысле слова. Референтная (относящаяся к денотату, т.е. к именуемому объекту) информация, преобразующая семантику поэтонима, не превращается в пределах художественного произведения в коннотативную. Содержательные единицы, пополняющие семантику поэтонима за счет референтной информации можно именовать референтными семами. Наиболее жестко закрепившиеся в сознании читателей за именуемым объектом референтные семы могут при вторичном (за пределами данного художественного произведения) употреблении стать, по терминологии Е. С. Отина, референционными коннотемами [7: 283]. Однако даже не располагая специальными примерами, можно предположить, что в условиях, моделирующих любую языковую ситуацию, характерную для употребления онима в функции коннотонима, возможно такое преобразование референтных сем, которое превратит их в коннотемы в рамках того же художественного произведения, в котором оним употреблен впервые.

Итак, процессы коннотонимизации составляют существенную часть онимогенеза. Куммулятивные свойства онимов и строгая соотнесенность имени с референтом способствуют тому, что собственное имя в речевой практике, в целом, и в художественной речи, в частности, постоянно обновляет коннотемную составляющую значения. Развитие референциальных сем на завершающем этапе коннотонимизации превращает их в коннотемы. Создание типологии коннотирующих ситуаций употребления, равно как и типологическое описание сем, превращающих оним в коннотоним, является одной из насущных задач последующих работ.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Галич А. Стихотворения и поэмы / А. Галич. – М. : Худож. лит., 2006. – 527 с.
2. Калинин В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с.
3. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – К : Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Костенко Л. Маруся Чурай : іст. роман у віршах / Ліна Костенко. – К. : Веселка, 1990. – 414 с.
5. Кузьмин М. Избранные произведения / М. Кузьмин. – Л. : Худож. лит., 1990. – 365 с.
6. Мандельштам О. Сочинения : в 2 т. / О. Мандельштам. – М. : Худож. лит., 1990. – т. 1. – 637 с.
7. Отин Е. С. Развитие коннотонимии русского языка и его отражение в словаре коннотонимов / Е. С. Отин // Отин Е. С. Избранные работы. – Донецк : Донеччина, 1997. – С. 279–286.
8. Отин Е. С. Словарь коннотативных собственных имен в русском языке / Е. С. Отин // Слово и мысль : Вестн. Донецк. отд-ния Петров. акад. наук и искусств. Сер. Гуманитар. науки : сб. науч. тр. – Донецк, 2001. – Вып. 2. – 412 с.
9. Пушкин А. С. Евгений Онегин : роман в стихах / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1984. – 225 с.
10. Чехов А. П. Злой мальчик / А. П. Чехов // Чехов А. П. Собрание сочинений : в 6 т. – М. : Наука, 1970. – Т. 1. – 475 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Канна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови та перекладу Маріупольського державного університету.

Наукові інтереси: конотативна топонімія.

ЕМОЦІЙНИЙ РЕЗОНАНС В СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ДРАМІ

Христина КАРАГЯУР (Ізмаїл, Україна)

Стаття присвячена проблемі мовного втілення когнітивних конститuentів в тканині сучасного французького драматургічного тексту. Вивчення особливостей мовлення персонажів здійснюється крізь призму їхніх емоційних станів, намірів, що надає можливість встановити перелік лексем-атракторів, які створюють емоційний резонанс у сучасних французьких п'єсах.

Ключові слова: архетип, концепт, конотація, лексеми-атрактори, емоційний резонанс, позитивний аспект, негативний аспект.

The article focuses on the problem of the linguistic verbalization of cognitive units in the modern French drama. The studying also focuses on the peculiarities of the language of characters. The author has compiled the list of the attractor lexemes, which serve to create the emotional feedback of the drama works of art recipients.

Key words: archetype, concept, connotation, attractor lexemes, emotional feedback, positive aspect, negative aspect.

Постановка проблеми у загальному вигляді, її актуальність. Спрямованість сучасних гуманітарних досліджень на вивчення емоційної сфери людини крізь призму взаємодії когніції й емоцій як вияву глибинних механізмів антропоцентризму відображається в психологічних (К. Ізард, А. Damasio, К. Oatley), психолінгвістичних (В. П. Белянін, В. І. Жельвіс, О. Ю. Мягкова, Р. М. Фрумкіна) та мовознавчих студіях. У межах останніх сформувалася особлива дослідницька галузь, яка отримала назву “лінгвістика емоцій”, або “емотіологія” (В. І. Шаховський). Новий поштовх емотіологія отримала в когнітивній парадигмі, що зосереджується на структурах представлення вербалізованих знань. Дослідження емотивності логічно уписується в проблематику той версії когнітивізму, якій О. С. Кубрякова дала назву когнітивно-дискурсивна [4: 25]. Емотивність – це текстова категорія, підпорядкована інформативності або модальності, яка виражає емоційне ставлення адресанта, його функції у тексті, дійових осіб щодо описуваних подій, явищ, персонажів, їхньої поведінки й аналізується за допомогою емоційно заряджених одиниць (емоціогенних маркерів) [3: 11].

Актуальність обраної теми зумовлена спрямованістю сучасної лінгвістики на вивчення особливостей мовленнєвої поведінки мовців крізь призму їхніх емоційних станів, намірів та комунікативних потреб. Вивчення когнітивної категорії емотивності з опорою на поняття емоційного резонансу дозволяє по-новому розглянути питання семантичного моделювання репрезентації когнітивних конститuentів, а саме архетипу *матері*, у мовленні персонажів сучасної французької драми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сплеск інтересу до явища емоційного резонансу в різноманітних контекстах мовного впливу, а також у контекстах естетичного впливу та художнього сприйняття підтверджується розвідками вчених, а саме: О.П. Воробйовою, В.І. Шаховським, Ж. Косн'єром, П. Леоном, що працюють у різних галузях науки.

Метою статті є аналіз емоційно заряджених мовних одиниць сучасної французької драми, у яких втілюється концепт МАТИ, що становить **об'єкт** дослідження.

Явище резонансу лежить в основі будь-якої взаємодії, у тому числі й комунікативної. Поняття резонансу (фр. *résonance* від лат. *resonans* – той, що звучить у відповідь), – з одного боку, визначається як "явище різкого зростання амплітуди коливань у коливальній системі, що настає при певній частоті зовнішнього впливу на цю систему, а також це здатність деяких приміщень, предметів, простору збільшувати силу й довжину звуку", з іншого боку, як "відгомін, відгук, дія як відповідь на що-небудь" [5: 644].

Одним із чинників виникнення емоційного резонансу в художніх творах є так звані "словесні сигнали" (термін Л. Салямон), які покликані активізувати в центральній нервовій системі адресата емоційний образ. "Для того, щоб викликати відповідний емоційний резонанс, адресант шляхом асоціацій нав'язує адресату сукупність відчуттів, зовнішньо розрізаних і випадкових, але по суті об'єднаних подібним емоційним забарвленням" [цит. за 2: 81]. В термінах когнітивної емотіології художнього тексту, яку плідно розробляє О. П. Воробйова, мовні засоби, які є емоційно зарядженими й енергетично насиченими, зберігають пам'ять про певний пов'язаний із ними емоційний досвід, слугують одним із

джерел виникнення емоційного резонансу в художньому творі, тобто сприяють резонансному сплеску енергії.

Усі сучасні французькі п'єси, які є сценічними, характеризуються надзвичайною стислістю, імплікативністю й емоційною насиченістю, злиттям різних оповідних прийомів, наявністю позитивних та негативних персонажів, що породжує множинність смислу та інтерпретації. У моменти кульмінації в п'єсі виникає режим, який В. М. Волькенштейн називає "емоційною вібрацією драматичної дії" [1: 198], котра характеризується тим, що емоції виникають лише тоді, коли здійснюються непередбачені події та ситуації, тобто відбувається те, на що ми не очікуємо. Зауважимо, що ті ємні образи (події, ситуації), які індукують емоційну вібрацію драматичної дії, є різними за своєю природою, оскільки вони можуть базуватися на асоціативному впливі, на емоційній сугестивності ритму, котрий спричинений грою акторів, а також доборі лексики, і, це, на нашу думку, є головним.

Такі складні семіотичні системи як природна людська мова й особливо драматургічний дискурс не можуть бути окреслені адекватно за допомогою лише одного методу. Необхідна побудова декількох взаємопов'язаних описів мовного явища, виконаних з різних точок зору, і це сприятиме наближенню до істинної картини. Тому, вважаємо за необхідне уведення в нашому дослідженні мовного втілення концепту МАТИ в сучасній французькій драмі поняття "*лексеми-атрактори*" на позначення матері. Під терміном "*лексеми-атрактори*" (від лат. "attractio" – притягувати, фр. attraction – притягання) [7: 55] ми розуміємо емоційно заряджені лексеми на позначення матері, які використовуються адресантом у мовленні персонажів з метою викликати в адресата емоційні потрясіння. Вважаємо, що лексеми-атрактори – це найбільш інформативно насичені лексеми, характерними ознаками яких виступає підвищена частотність використання, особливе функціональне навантаження в реалізації образу жінки-матері, котрий втілює концепт МАТИ, багатство семантичних відтінків, активність у встановленні асоціативних смислових зв'язків з іншими значущими лексемами на позначення матері в мовленні персонажів сучасних французьких п'єс. Так, на нашу думку, виокремлення лексем-атракторів на позначення матері, у яких втілюється первісний концепт МАТИ, що реалізує архетип *матері*, у сучасних французьких п'єсах дозволить наочно представити емоційний резонанс, який створюють ці лексеми в сучасній французькій драмі.

У лінгвістиці коефіцієнт рівня конотації лексем-атракторів на позначення матері вираховується на основі безпосереднього опрацювання словникових джерел і додаткового вивчення мовних одиниць на позначення матері. Оскільки жіночі образи є втіленням як позитивного (ДОБРА МАТИ), так і негативного (ПОГАНА МАТИ) аспектів архетипу *матері*, тому коефіцієнт рівня конотації лексем-атракторів на позначення матері може бути як із показником "+", так і з показником "-" відповідно.

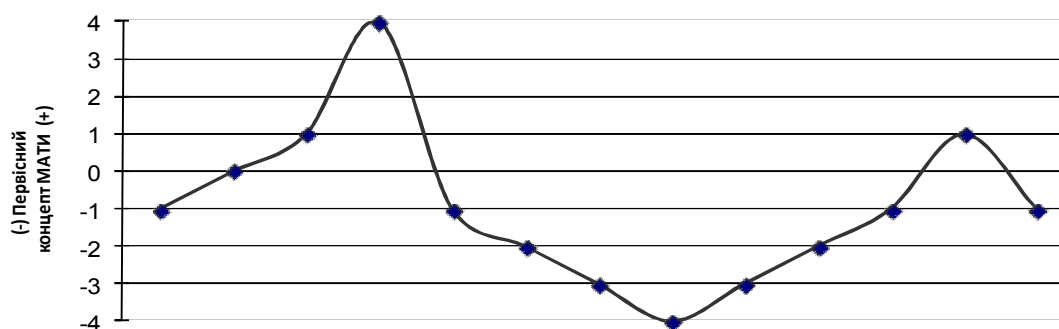
У нашому дослідженні лексема *mère* визначається як нейтральна, оскільки вона не викликає ніяких додаткових емоційних потрясінь у мовленні персонажів, тому ми умовно визначаємо рівень конотації лексеми *mère* як нейтральний з коефіцієнтом "0" і приймаємо її за вихідну, відносно якої всі інші мовні одиниці, до яких належать емоційно заряджені й енергетично насичені субстантиви, прикметники, дієслова, фразеологічні вирази, речення, що були вилучені нами методом суцільної вибірки з усього масиву ілюстративного матеріалу та оброблені на підставі довідникових джерел, набувають певного коефіцієнту рівня конотації.

Дослідження емоційного резонансу, спричиненого лексемами-атракторами на позначення матері, у сучасних французьких п'єсах видається можливим унаслідок поетапного застосування методик семантичного та концептуального аналізів: 1) ідентифікація мовних засобів на позначення матері; 2) визначення за допомогою словникових джерел рівня конотації; 3) представлення ізотопової конфігурації тематично пов'язаної лексики; 4) наочна репрезентація у вигляді діаграми, враховуючи лінійний порядок представлення лексем-атракторів у мовленні персонажів.

Услід за О. П. Воробйовою зазначаємо, що емоційне сприйняття художнього твору (п'єси) мовною особистістю є варіабельним, емоційний ефект – непостійним, а можливості для такого сприйняття – хиткими й завжди нестандартними [2: 76].

Природа емоційного резонансу, спричиненого лексемами-атракторами на позначення матері, визначається сукупною дією множинних смислових і структурних флуктуацій в межах простору сучасної французької п'єси, які системно впливають на сприйняття адресатом образів п'єси, відроджуючи при цьому відповідні позитивні або негативні емоції.

Як наслідок сукупної дії смислових і структурних флуктуацій, у рамках дискурсивного простору п'єси виникає емоційний резонанс у художньому сприйнятті образу матері, який створюється на згущенні лексем-атракторів, де рівень конотації залежить від впливу позитивного або негативного аспектів архетипу **матері**, створюючи в тексті п'єси поздовжню хвилю (див. діагр. 1):



Діагр. 1. Емоційний резонанс, спричинений лексемами-атракторами на позначення матері, у яких втілюється негативний аспект архетипу матері (за п'єсою П. Копі "Eva Peron" [6])

В лексиконі емоцій спостерігається дихотомія за типом оцінного знака. Емотивів з негативною семантикою більше, ніж з позитивною. Проте, використовуються вони мовною особистістю під час дискурсу не так часто, як останні, тобто негатив, домінуючи в лексиконі, поступається позитиву в використанні, що пояснюється психологічним прагненням людства до позитиву. З іншого боку, на нашу думку, адресанти використовують лексеми-атрактори на позначення матері з негативною конотацією, перш за все, для того, щоб привернути увагу адресата до головного персонажа п'єси, оскільки образ жінки-матері присутній в більшості сучасних французьких п'єс. Жінка-мати для представників франкомовного соціуму, так само, як і для представників іншої культури, є жінкою, яка дає життя, захищає своє дитя та допомагає в будь-якій ситуації. Тому вважаємо, що наступним кроком адресанта, незалежно від того, яку роль він обрав для жінки-матері в п'єсі, є активне вживання в мовленні персонажів сучасних французьких п'єс лексем-атракторів на позначення матері із потужним позитивним емоційним забарвленням.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Мовлення персонажів сучасних французьких п'єс насичено лексемами-атракторами на позначення матері з рівнем конотації, який залежить від активації позитивного (ДОБРА МАТИ) чи негативного (ПОГАНА МАТИ) аспектів архетипу **матері**. Відмічаємо, що вульгаризми та лексеми просторіччя на позначення матері також часто з'являються в мовленні персонажів, що, на нашу думку, спричиняє емоційний резонанс у п'єсі.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані із вивченням специфіки лексичної репрезентації архетипів людства в художньому дискурсі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Волькенштейн В. М. Драматургія / Владимир Михайлович Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1983. – 335 с.
2. Воробйова О. П. Ідея РЕЗОНАНСУ в лінгвістичних дослідженнях // Мова. Людина. Світ: до 70-річчя проф. М. Кочергана. Зб. наук. ст. / О. П. Воробйова. – К.: КНЛУ, 2006. – С. 72-86.
3. Галаган В. Я. Амбівалентність Емотивів у сучасній німецькій мові // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки / В. Я. Галаган. – Луцьк, 2007. – № 4. – С. 10-13.
4. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения / Елена Самойловна Кубрякова. – М. – Тамбов: РАН ИЯ, 1997. – 326 с.
5. Новый словарь иншомовних слів / Уклад. і передмова О.М. Сліпушко. – К.: Аконтіт, 2007. – 848 с.
6. Copi P. Eva Peron / P.Copi. – P.: Christian Bourgois Editeur, 1987. – 87 p.
7. Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / P.Robert. – P., 1997. – 1896 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Карагаюр Христина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романських мов та перекладу Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Наукові інтереси: вербалізація когнітивних структур у мовній картині світу, історія та теорія перекладу, проблеми перекладацької еквівалентності та адекватності.

ПРОБЛЕМА БЕЗСМЕРТЯ У ЕЛЬФІЙСЬКІЙ МІФОЛОГІЇ ДЖ.ТОЛКІЄНА

Ольга КОЗІЙ (Кіровоград, Україна)

Філософська проблема безсмертя складна й багатоаспектна, вона у тій чи іншій формі зустрічається у віруваннях стародавніх народів та збереглася у сучасних світових релігіях. Доробок Дж. Толкієна є його персональною міфологією, якій притаманне неоднозначне ставлення до аспекту вічного існування.

Ключові слова: безсмертя, міфологія, деміург, художній світ, проблема вибору, артефакти.

The problem of immortality is deep and complicated, it is spread in all the religions and ancient beliefs. J.R.R. Tolkien created his own world where this aspect can help to understand the author's idea.

Key words: immortality, mythology, creation, the problem of choice.

Бажання розширити межі свого існування – духовного й фізичного (для пересічного індивіда, певне, фізичний аспект є вагомішим) – до меж Безкінечності ніколи не полишало людської свідомості. Людина – єдина, на думку вчених, жива істота, що усвідомлює свою смертність, тож це розуміння викликає страх смерті, неприйняття того, що увесь світ, мікросвіт кожного, може одного дня припинити своє існування, піти у небуття. Тому абсолютно непотрібними і безмістовними, як відзначав Воланд у романі М.Булгакова видаються будь-які плани та роздуми про прийдешнє. Тому ідея безсмертя в тій чи іншій формі трапляється у віруваннях стародавніх народів та збереглася в сучасних світових релігіях у якості продовження духовного існування після припинення існування фізичного тіла, або як переродження-перехід на новий рівень.

У казках мотиви безсмертя та воскресіння з мертвих трапляються дуже часто, чим підтверджують давню мрію людства. Та знаковим є те, що найбільше прагнуть безсмертя (та й отримують його) переважно негативні персонажі. Але вони змушені платити за це досить високу ціну – власну душу, перетворюючись на упирів, привидів тощо, укладаючи угоду з темними силами та пов'язуючи своє вічне існування із артефактами-умістилищами цієї сили (яскравий приклад – смерть Коція в яйці). Вампіри як герої народного фольклору та готичних романів змушені підтримувати своє існування, відбираючи життя в людей, згідно низки вірувань – спільної з ними крові, родичів. Тож плата за входження у вічність – знищення роду. Тому в художній літературі безсмертя може сприйматися як прокляття. Прикладами останнього є легенда про Агасфера, що зазнала численних літературних опрацювань: «лірична рапсодія» Шубарта, що тлумачить цей образ як втілення бажання смерті; Гете, почавши свого «Вічного жида», залишив свій задум незакінченим, зрозумівши протиріччя між дохристиянською основою та пізнішою інтерпретацією. Чимало варіацій на тему прокляття Агасфера з'являється в XIX столітті в період панування романтизму. Це твори Е.Сю, О.Дюма, М.Жуковського. У XX столітті цей образ набрав нових рис у творах Р.Кіплінга, Г.Аполлінера, Г.Маркеса, С.Гейма.

Прокляттям вічне існування стає для нещасних обраних струльдбругів у «Мандрах Гулілвера» Дж.Свіфта. Брати Стругацькі у «П'ятьох ложках безсмертя» надають головному героєві можливість вибору. Та він відмовляється, упевнившись у дріб'язковості та обмеженості безсмертних, із якими він волею випадку зустрічається.

Аспект безсмертя у фольклорі та художній літературі переважно тлумачиться, як щось не співвідносне із реальністю оточуючого/художнього світу. Мені хочеться зупинитися на особливостях розв'язання цієї проблеми у творах англійського письменника, що став культовою постаттю XX – XXI століть – Дж.Р.Р.Толкієна, оскільки він зробив безсмертя реалією свого Середземелля (цікавий приклад злиття понять локусу та художнього світу).

Секрет незаперечного успіху та незгасаючої популярності творів Дж. Толкієна, особливо «Володаря пернів», не лише у таланті письменника, що, на жаль, мав не надто широке поле

для розкриття, а й у його власній – свідомій чи підсвідомій – вірі у *реальність* створеного. Для самого автора його роман був лише сторінкою в ґрунтовній, створеній ним же міфології, продовженням історії хоббітів, що полюбилися читачам після публікації казки про подорож Більбо Торбіна. У листі У. Х. Одена письменник зізнався, що «історія Більбо з пернем була найкращою логічною зав'язкою», тому й у «масштабному творі перстень одразу став Пернем з великої літери, й одразу ж виник Чорний Володар» [5: 240]. А виписуючи міфологію «Сильмаріліону», вірив, що не просто вигадує сюжет. Ті історії, зазначав він, «виникли у свідомості як щось певне. [...] Увесь час він відчував, що записував дещо «існуюче», а не вигадане» [2: 147]. Як наслідок виник надзвичайно реальний світ. Не можу назвати його *художнім*, оскільки його реальність поширюється за межі конкретного твору. Доробок Дж. Толкієна є його персональною міфологією, людина, що, за словами його сучасника К. Льюїса, «побувала усередині мови» [4: 208], за кілька десятиліть життя осягнула епохальне створення міфології. Саме «Сильмаріліон», а не «Володаря пернів» письменник вважав роботою свого життя. Світ Середземелля читач сприймає як реальний, адже він (світ) створюється божественними сутностями, переживає часи свого розквіту й руйнації. Погляд на Арду очима деміурга є новим, але не незвичним. Х. Карпентер, не лише біограф, а й друг професора, відзначив: «Толкієн виклав свою міфологію таким чином, бо хотів, аби вона була незвичною, і водночас не брехливою. Хотів, аби міфи й легенди відображали його моральні уявлення про Всесвіт» [2: 145].

На думку дослідниці В. Завадської, цього науковця і письменника «слід розглядати не просто як автора жанру «фентезі», [...], а як деміурга, володаря космогонічної сили, творця Всесвіту» [1: 52]. За словами Х. Карпентера, «будучи християнином, він не міг помістити свої уявлення у Всесвіт, де немає бога [...]. Бог присутній у творінні Дж. Толкієна, хоч і лишається незримим» [2: 145]. Аспекти християнського світогляду письменника простежуємо на прикладі процесу створення світу Еру Ілватаром (Єдиним Богом) немов складної мелодії, бунт одного з валар, котрий вносить у неї (мелодію) дисгармонію. Образ Мелькора (бунтівного божества) є яскравою алюзією із біблійним Люципером, а змалювання жіночих божественних сутностей носить відбиток поклоніння перед Дівою Марією.

Аспект безсмертя, що в більшості світових релігій, зокрема і в християнстві, тлумачиться як вища винагорода за праведність, має різне тлумачення у *світі* Дж. Толкієна. Крім творця та богоподібних сутностей (валар і майяр), вічне фізичне існування притаманне ще й ельфам, котрі подібно до людей є однією із рас Арди-Землі. Смертність та безсмертя у двох народів закладені генетично. Письменник вдається до експерименту, метою якого є простеження справжньої сутності двох рас, а вічне життя – то такий собі лакмусовий папірець. Перші покоління людей дар Ілватара (природну смерть) сприймали як належне. Нуменорці ж (у способі їх образів простежуємо вплив легенди про Атлантиду на її гордовитих мешканців), не без впливу Саурона, зажадали вічного життя і були покарані творцем. Після перемоги над ордами Мелькора хоробрі воїни людського племені були обдаровані островом у формі зірки – Нуменор, а самі вони стали його першими правителями. Не у змозі змінити первинний задум Єдиного щодо смертності людей, валари наділили нуменорців набагато довшим життям. Першим правителям острова був відміряний вік у 700 – 900 років (також яскрава біблійна алюзія із старозавітними розповідями), проте з часом, поступово підпадаючи під згубний вплив, тривалість їх життя зменшувалася. Образи нуменорців Дж. Толкієна можна розглядати як полеміку із Дж. Свіфтом. Приречено-безсмертні струльдбруги жили вічно, проте їхнє духовно-свідоме життя закінчувалося у віці 70 – 80 років. По тому провадили вже просто *існування*. Натомість нуменорці Дж. Толкієна, досягши поважного віку та відчуваючи наближення старості, свідомо (подібно до ельфів, а саме трьох ельфійок) могли припинити своє життя (це не має нічого спільного із самогубством). У світі Середземелля цей аспект є генетичним, оскільки всі нащадки королівського роду мали контроль над тривалістю власного життя.

Темний володар (той самий, що викував Єдиний Перстень) пробрався до Нуменору, посявши зерна розбрату, зародивши сумнів у справедливості провидіння та задуму Всевишнього щодо смертності людей. Зерна, посіяні Темним Володарем, впали у родючий

грунт, принісши плоди у вигляді воєнного походу проти Заходу (домівки валар і майяр та ельфійських володарів).

Автор відзначає, що ельфи у створеному ним світі є безсмертними в межах Арди (Землі). Вони – ніби одухотворене її продовження, тому вічне їхнє існування визначається життям усього створеного Єдиним світу. Ельфи відчують усі болі Арди, змінюються разом із нею, беруть на себе частину Тіні, що впала на все суще. Останнє призводить і до їх спотворення. Водночас ельфи є усобленням філософської сентенції про первинність думки, ідеї. Ці аспекти можна простежити на усіх рівнях функціонування вторинного світу. Фаталізм присутній у тлумаченні чи не усіх рівнів дельфійського буття. Звичаї та закони створеного ним народу письменник-творець найповніше виклав у зведенні «Перстень Моргота». Проблема створення родини перейнята романтично-фаталістичним пафосом лебединої вірності, оскільки шлюб їхній був єдиноможливим, на усе життя.

Вони є ідеалом будь-якого творця. Х.Карпентер відзначив, що ельфи в творах письменника «хоча [...] й можуть грішити та помилятися, проте не є позбавленими божественної прихильності в теологічному сенсі» [2: 148]. Сам професор наголошував, що «вони створені людиною за своїм образом і подобою, та позбавлені від обмежень, що її пригнічують, [...] безсмертні, і воля їх владна втілювати те, що створює їхня уява» [2: 148].

По-різному трактує Дж.Толкієн долю двох народів після смерті: ельфи після загибелі відправлялися в покої Мандоса – проміжний вимір між світами життя і смерті аби потім втілитися в нове тіло і жити, нанизуючи один досвід на інший; доля людей після закінчення земного життя була нікому невідомою, навіть валарам.

Незважаючи на подібність між двома народами, Дж.Толкієн лише тричі поєднує їх трагічно-романтичними лініями: Лютієн з Береном, Ідріль з Туором, Арвен з Арагорном. Кохання стає фатумом, водночас тюремником та провідником, що веде героїв уперед і ставить у жорсткі рамки визначеного вище.

Активну участь у міфо-історії Дж.Толкієна відіграють переважно ельфійки. Жінки з племені ельдарів мужньо зрікаються безсмертя, поєднуючи свою долю з людьми. Доленосна функція героїнь полягає як у керуванні тривалістю власного життя, так і змінами світобудови, оскільки злили воедино долі двох народів. Ці шлюби є нерівними з огляду на надзвичайну (не в кілька років, а кілька століть) різницю у віці. Перший та третій шлюби є одночасно обрамленнями та важливими смисловими центрами міфології Дж.Толкієна. Письменник вдається до паралелізму та внутрішньотекстуального посилення: закохані зустрічаються на лісовій галявині. Вражені красою ельфійок, що танцюють, смертні чоловіки закохуються. Вперше побачивши Лютієн, Берен називає її Соловейком. Так же називає свою кохану і Арагорн, що під час доленосної зустрічі співає пісню про Берена й Лютієн. Характерно, що третє подружжя кровно пов'язане з попередніми двома. Арагорн і Арвен навіть є далекими родичами, оскільки батько Арвер Елронд і прародич Елессара Елрос були синами мореплавця Еаренділа. Цей нащадок трьох племен переходить на солярний рівень існування, а його сини Еленділ та Елронд після такого «вознесіння» їхнього батька отримують право обирати долю одного з вільних народів. На цьому прикладі можна припустити, що Дж.Толкієн вдався до мотиву грецьких міфів про героя Персея, котрий за голову Медузи був винагороджений безсмертям на Олімпі. Проте вибір Еленділа та Елронда не був пов'язаний із аспектом тривалості життя, а лише із прихильністю до тієї чи іншої раси.

Образи ельфійок, що пов'язали свою долю зі смертними, оповиті атмосферою трагізму та самопожертви, оскільки заради коханих вони зрікаються вічного життя та благословенної долі свого народу. Так Лютієн – перша із трьох уславлених ельфійок – заради коханого зрікається безсмертя, оскільки творець художнього світу наділяє своїх персонажів здатністю самим визначати не лише власну долю, а й тривалість життя. Так дівчина-соловейко пророче передрікає долю коханому: «Перед тобою, Берене, два шляхи – або ти відмовишся від своєї мети й присяги та будеш блукати світом, або дотримаєшся слова і кинеш виклик темній силі ... Та яку б дорогу ти не обрав, я піду за тобою, і долю матимемо одну» [6: 1208]. Кохання стає фатумом, водночас тюремником та провідником, що веде героїв уперед і ставить у жорсткі рамки визначеного вище. У «Історії про Берена та Лютієн Тінувіель» письменник вкладає цю думку в уста пса Хуана, що супроводжує смертного героя: «Не в твоїх силах,

говорить чотириногий супутник господареві, - зараз позбавити Лютіен від смертної тіні, бо коханням своїм вона на це приречена» [6: 1210]. Саме жінки, незважаючи на їх малочисельність, стають уособленнями долі, деміургами світу Дж.Толкієна. Так на щойно згадану Лютіен автор покладає долетворчу функцію, оскільки вона «сплела разом дві теми – печаль ельфів та людську скорботу» [6: 1216]. Нерівний шлюб Лютіен перегукується з долею її матері – божественної майї Меліан, що поєднала свою долю із ельфом Тінголом. Батько Тінувіель, хоч і був безсмертним, та поступався дружині могутністю, і у світобудові Дж.Толкієна стояв на значно нижчому ієрархічному шаблі.

Письменник міцно «цементує» логічність та правдоподібність свого творіння за допомогою шлюбних зв'язків. Валари й вали, як уособлення стихій та моральних категорій знаходяться над світом, та божественні сутності нижчого рівня – майяри і майї – вливають свою кров у жили дітей Еру завдяки шлюбу між Меліан та дельфійським владикою Тінголом. Від дитини цього шлюбу Тінувіель та смертного Берена ведуть свій родовід напівельфи. На останніх Дж.Толкієн покладав роль творців долі, героїв та пророків.

Том Бомбаділ – найнеповторніший із героїв Дж.Толкієна. Цей персонаж є живим втіленням Аристотелевого уявлення про щастя, уособленням юнгівського архетипу самоті, що охоплює іпостасі Бога-творця й індивіда, є особистістю самодостатньою. Разом зі своєю прекрасною схожою на німф із давньогрецьких міфів Золотинкою він створює гармонійний статичний мікросвіт у Всесвіті Дж.Толкієна. Тож сила його також і у постійному відчутті щастя.

К.Корольов, відомий дослідник творчості та один з кращих перекладачів творів Дж.Толкієна, вважає, що Том є одним з майар (божественною сутністю) [3: 92]. На цю думку науковця, певне, нашоухнула коротка «біографія» цього персонажа, яку автор вкладає в уста Гендальфа: «Той, хто ходив схилами й гаями у ті давні часи [...]. Він і тоді був давніший за давне [...]. Ельфи називали його Іарвейн Бен-адар, Найстаріший серед Ненароджених. Проте імен у нього багато – для гномів він Форн, для людей з півночі – Оральд» [6: 425].

Сам себе Том називає Старішим: «Ви хочете знати моє ім'я? Що у ньому є? Коли позбавити нас імен, чи припинимо бути тими, хто ми є? [...] Я... Я Старіший – ось єдина відповідь» [6: 304]. Цікавим є синтез внутрішньої гармонії та самодостатності цього персонажа із відособленим ставленням до самого себе, про що свідчить вживання третьої особи: «Том був тут раніше за ріки й дерева. Першу дощову краплю пам'ятає він, перший жолудь» [6: 304]. Не дивно, що прихильники творчості Дж.Толкієна припускали, що за маскою веселого лісового мешканця, зодягнутого у яскраві різнокольорові шати (мав ім'я та зовнішність ляльки, що належала сину Дж.Толкієна) письменник «приховав» самого творця Еру Ілуватара. Хоча письменник і заперечив це, все ж така *самовідособленість* наводить на алузію про християнську віру у синтез Божественної сутності та існування в кількох іпостасях.

На відміну від Гендальфа (майара Олоріна), водночас войовничого, оскільки є слугою «потаємного вогню» [6: 485], та сповненого співчуття до всього живого (бо ж був одним із учнів-послідовників вали Нієнни), Том з однаковою зовнішньою легковажністю ставиться і до озлобленого Дядька Верби, і до привидів з кургану, і до єдиного персня. Коли четверо хоббітів залишають його привітний дім, аби продовжити свій квест, то незабаром потрапляють у смертельно-гіпнотичний полон привидів. Перебуваючи вже на маргінесі двох світів вони знаходять у собі сили звернутися по допомогу до потужної сили Господаря Прадавнього Лісу. У такому контексті він (Том) є уособленням великої життєдайної енергії, що перемагає смерть.

Том є персоніфікованим уособленням природи та влади над нею. Проте ця влада особливого характеру: «Володіння було б для нього аж надто важким тягарем [...], – говорить про нього дружина. – Дерева, трави та усі тутешні жителі живуть самі по собі та належать лише самим собі. А Том Бомбаділ – то Господар! Йому відомі усі таємничі стежки, усі приховані броди. Удень та вночі гуляє він лісом, танцює на верхів'ях пагорбів, не стрічаючи перешкод, не маючи страху. Він Господар, одвічний Господар» [6: 298].

Перстень, що володів думками багатьох героїв роману, зміг побувати на руці тільки п'ятох з них: трьох хоббітів, Темного Володаря та Тома. Смертні, одягши його, потрапляли у маргінальний стан, ставали на межу між світами живих істот і безтілесних сутностей (на кшталт вершників назгулів), приречених на вічне рабство та жагу володіння. Знаково, що Том на рівні із Сауроном, котрий викував цей артефакт, може його контролювати, оскільки не зникає, не переходить у вимір привидів. Більше того, очевидним є те, що надзвичайна могутність Старійшого, можливість котролювати розповсюджується не лише у світі живих: він *бачить* Фродо, котрий одяг персня, змушує коритися Могильну Нежить.

Тож, зробивши безсмертя логічною частиною свого світу, культовий письменник століття водночас проводить психологічно-творчий експеримент-випробування людини та створює моральний ідеал, що вартий вічності в силу осягнення світобудови та власної у ній ролі і місця.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Завадська В. Спроба аналізу художніх особливостей творів Дж.Толкієна «Хоббіт, або Туди й назад» та «Володар кілець» / В.Завадська // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2003. - № 5. – С. 52 – 55.
2. Карлентер Х. Дж. Р.Р. Толкієн. Біографія / Х.Карлентер. – М.: Издательство ЭКСМО – Пресс, 2002. – 432 с.
3. Королів К. О кузнецах и кольцах / К. Королів // Толкієн Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения / Пер. с англ. – М.: ЭКСМО – Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. – 352 с.
4. Льюис К. Рецензия на «Братство кольца». / К.Льюис. // Тайм енд тайд. – 1944. – 14 авг.
5. Толкієн Дж. Избранные письма. / Дж.Толкієн. // Толкієн Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения / Пер. с англ. – М.: ЭКСМО – Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. – С.231 – 258.
6. Толкієн Дж. Полная история Средиземья: Сб.: Пер. с англ. / Дж. Толкієн. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra fantastica, 2002. – 1341 с.
7. Толкієн Дж. Фрагмент Истории об Арагорне и Арвен /Дж.Толкієн // Королів К. Толкієн и его мир: Энциклопедия / К.М.Королів. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra fantastica, 2003. – 589 С. – с. 470 – 481.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Козій – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: особливості літературного процесу ХХ століття.

ГЕНДЕРНА КОНЦЕПТОСФЕРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Валерія КОРОЛЬОВА (Дніпропетровськ, Україна)

У статті проаналізовано гендерну концептосферу сучасної української поезії. Розглянуто структуру й зміст гендерних концептів «чоловік» і «жінка», виявлено особливості їхнього функціонування в поетичних текстах.

Ключові слова: гендер, концепт, чоловік, жінка, гендерний стереотип, поезія.

The article analyzes the gender sphere of concepts of modern Ukrainian poetry. It examines the structure and content of gender concepts "man" and "woman". The peculiarities of functioning of these concepts in poetic texts are defined.

Key words: gender, concept, man, woman, gender stereotype, poetry.

Мова конструє опис певних образів, що відображають гендерні стереотипи, уявлення про індивідуальні особливості та гендерні ролі представників обох статей у соціумі, моделі гендерної ідентичності чоловіків і жінок, а також результати їхньої мовної поведінки, характеризуючи при цьому особливості вибору мовних засобів та конструкцій [4: 5].

Категорія «гендер» виникла спочатку в суспільних науках, а пізніше й у мовознавстві, для розмежування біологічної статі людини й статі соціокультурної. Гендерній проблематиці присвячені праці багатьох сучасних українських мовознавців (О.С. Бондаренка, Ю.П. Маслової, О.Ю. Поди, В.В. Слінчук, Л.О. Ставицької, Л.В. Таран, О.О. Тараненка та ін.), однак окремих лінгвістичних досліджень функціонування гендерних концептів у сучасних поетичних текстах поки що не існує, що й зумовлює актуальність запропонованої роботи. Отже, вивчення специфіки гендерної концептосфери в поетичних текстах є перспективним і відповідає сучасним тенденціям розвитку лінгвістичної науки.

Метою нашої статті є аналіз особливостей гендерної концептосфери в мові сучасної поезії. Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань: виявити гендерні концепти, що використовуються в сучасній поезії; розглянути й схарактеризувати структуру гендерної концептосфери в поетичних текстах; визначити їхню функціональну специфіку. Джерельною

базою дослідження стали збірки сучасної української поезії: «Дві тонни: антологія поезії двотисячників» [2], «Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років» [5].

У науковій літературі поняття «жінка» інтерпретується як «людина, яка з моменту народження іншими вважається особою жіночої статі, з огляду на наявність у неї відповідних зовнішніх статевих органів; та, яка так себе визначає» [1], тлумачення поняття «чоловік» є аналогічним, хіба що з різницею статі. Цілком зрозуміло, що розуміння аналізованих концептів у ліричних творах зазнає значного переосмислення соціальної детермінанти цих понять і відходу від виключно біологічної ідентифікації статі людини.

Гендерна концептосфера, що включає гендерні концепти, є однією з тематичних концептосфер [7: 194]. Бінарна пара «чоловік – жінка», яку кваліфікують як концепт-максимуми гендерної концептосфери [4: 6], є найтрадиційнішою інтерпретацією соціокультурних статевих понять і найпродуктивніше використовується в поетичних текстах, напр.: «Тоді чоловіки і тихі жінки в темних кімнатах ховаються до пори...» [5: 41]; «чоловік і жінка це доведення цілісності світобудови» [2: 105]; «і вже двоє – чоловік і жінка вдихають внутрішнім поглядом всю тишу нічної землі» [2: 292].

Класифікація гендерної концептосфери пропонується багатьма дослідниками. Так, Г.Г. Слишкін розглядає такі підгрупи: сімейно-родинні стосунки, професія (посада), вік – для концепту «жінка»; професія (посада), сімейно-родинні стосунки, власність, вік, вади, стан здоров'я – для концепту «чоловік» [8]. І.В. Палаєва в гендерній концептосфері виділяє дев'ять сегментів: соціальні маркери, феодалні, релігійні, воєнні, майнові, професійні, сімейно-родинні, міжособистісні, психофізіологічні [6].

Як на нас, доцільною й найбільш вдалою є сегментація гендерної концептосфери, запропонована мовознавцем М.В. Дьоміною, що складається з чотирьох компонентів з відповідними підгрупами: індивідуальний сегмент (вік, національність, психофізіологічні параметри), реляційний сегмент (сімейно-родинні стосунки, міжособистісні стосунки, емоційно-оцінні апеляції, меліоративні та пейоративні апеляції), соціальний (професія, матеріальне становище, належність до влади) та надприродний сегменти (магічні властивості, казкові персонажі) [3: 93–94].

Проаналізувавши сучасні поетичні твори, зазначимо, що гендерна концептосфера структурується особливим чином, зумовленим специфікою ліричних жанрів. Найширше представлений індивідуальний сегмент концептосфери, у якому виділяємо такі підгрупи:

1. Вікова характеристика (*бабуся, дівчина, дідуган, хлопчик, пенсіонер, юнак*), напр.: «Хто я? Розгублений *дідуган* у костюмі фавна» [5: 248]; «І примчала луна: Йде *юнак* Ярослав» [2: 22]. Серед вікових найменувань гендерної концептосфери переважають лексеми *дівчина* і *хлопець*, напр.: «Хтось гуркотів металевими шафками, *хлопець* і *дівчина* З однаковими татуваннями витиралися Довгим рушником» [5: 256].

2. Ментальна характеристика (*аскет, вар'ят, геній, дурень, ідіотка*), напр.: «Жоден *дурень* столичний відтінки твої не склав, та ротами провінцій тебе розтинали вчені» [2: 175]; «...розбиваю серце собі та одному *дебілу*, який свято вірить, що це – на щастя» [5: 125].

3. Національність, територіальна приналежність (*американка, гуцул, китайка*), напр.: «...у барі внизу юні *американки* пронизливо співали й цілувалися» [5: 39]; «Заїжджі *китайки* чекають черги для своїх бажань» [2: 77].

4. Оцінка зовнішності (*брюнетка, красуня*), напр.: «Навпроти *брюнетка* з довгим волоссям їсть салат «Дністер» [2: 115].

До реляційного сегмента гендерної концептосфери сучасних ліричних творів належать такі підгрупи:

1. Сімейно-родинні стосунки (*бабуся, батько, брат, вітчим, внук, дідусь, донька, дружина, жінка, мати, сестра, чоловік*), напр.: «він перепитав я пояснив що від мене пішла *дружина*» [5: 12]; «замість *мами* з'являється п'яний *вітчим*» [2: 174].

Мовне вираження родинної ієрархії підтверджує бінарний характер гендерних лексем, оскільки чоловіча назва завжди має парне найменування в означенні жінки (*чоловік – дружина, батько – мати, син – донька, дідусь – бабуся* тощо). Наприклад: «*брати* і *сестри* запам'ятають твоє ім'я і почнуть вітати зі святами» [2: 10].

2. Міжособистісні стосунки (*друг, знайома, колега, приятель, ровесник, співробітниця*,

товариш), напр.: «і ти ні на кого не схожа і я не найкращий друг...» [5: 144]; «Моя знайома хоче схуднути на десять кілограмів» [2: 83].

3. Емоційно-оцінні апеляції, що залежно від аксіологічного компонента поділяються на меліоративні (*коханий, люба, мила*) та пейоративні (*жлоб, лох, придурок, покидьок*). Зазначимо, що аналізовані тексти дають змогу чітко простежити гендерну асиметрію названої підгрупи: пейоративні апеляції представлені в основному маскулінітивами, у меліоративних звертаннях переважають фемінітиви. Наприклад: «Ще трохи глибше, *мила*, ще трохи глибше...» [2: 134]. До емоційних апелятивів варто залучити й гендерно марковані лексеми *пан, пані, панна*, напр.: «Я до Вас звертаюся, *пані сонна!*» [2: 219]; «*Пане* Йване, чи буває щось смішніше» [2: 269].

Соціальний сегмент гендерних концептів об'єднує кілька підгруп:

1. Професія, рід діяльності (*водій, контролерка, моряк, піаніст, футболіст*), напр.: «Але знаходиться *водій*, котрий тебе врятує...» [5: 93]; «*офіціантки* в кав'ярнях до столиків раптом приносять свічки й каганці» [5: 202].

Аналіз функціонування гендерних концептів у структурі ліричних текстів підтверджує загальне домінування маскулінітивів у назвах професій та посад. Фемінітиви функціонують у тих сферах професійної діяльності, де працюють переважно жінки або лише жінки, напр.: «...*медсестер* на поверсі не було» [5: 12]; «а *ведуча* теленовин посміхнеться саме тобі і подарує спагетті» [2: 10]. Досліджуючи вживання гендерно маркованих лексем, зазначимо існування лексичних лакун у назвах професій, тобто відсутність жіночих найменувань (*анестезіолог, доцент, менеджер*), а також морфологічну та семантичну асиметрію. Морфологічна асиметрія виражена у вторинності лексем жіночого роду (*контролерка* ← *контролер, лікарка* ← *лікар, офіціантка* ← *офіціант*), а семантична – пов'язана з появою негативної оцінності у формах жіночого роду (*сторожсиха* ← *сторож, депутатша* ← *депутат*). Наприклад: «*Вона класний спеціаліст*, за кордон не випускають, а тут немає роботи» [2: 135]; «...думав лише про неспівмірність гладкої *сторожсихи* та дрючка тонкого, з яким вона за мною гналася» [5: 102].

2. Декласованість (*зек, злодій, тать, урка*), напр.: «Бо ти тут не ворог, а син, що крадеться, мов *злодій*» [5: 50]; «сторож яблуневого саду *зек* з тридцятирічним стажем» [2: 124].

3. Матеріальне становище, соціальний статус (*багатій, бомж, королева, цар, цариця*), напр.: «а маленький хлопчик випрошував милостиню був найбагатшим *багатієм*...» [2: 161]; «Як *цариця* полів, Я жила, я росла» [2: 23].

У досліджуваних поетичних творах надприродний сегмент включає в себе гендерно марковані назви осіб з магічними здібностями та казкові персонажі (*відьма, мавка, нявка, русалка, фея*), напр.: «...щоночі робити моє волосся свішим приліта не хто-небудь, а добра *фея*» [5: 97]; «...дивиться майже ковтаючи усміх розрубана мов оселедець *русалка*» [2: 120].

Доповнюючи класифікацію М. В. Дьоміної, серед широкої палітри гендерно маркованих назв виділяємо також групу на позначення сексуальної характеристики людини, напр.: «Й мене обійняв і почав цілувати Вечір, Холодний зоряний вечір, Старий *гомосексуаліст*» [5: 108]; «...блукають, мов *збоченці*, по лезах злив, ти – самотній громовідвід» [2: 44].

Отже, у сучасних поетичних творах спостерігаємо перевагу соціального та реляційного сегментів, а саме підгруп на позначення професій та сімейно-родинних стосунків.

Гендерна концептосфера сучасної поезії має низку функціональних особливостей, зумовлених оригінальним авторським мовотворенням. Часто аналізовані гендерні сегменти поєднуються поетами в одній складній номінації, напр.: «у день народження мого *приятеля-театрала* мені вирізали апендицит і промивали нутроці» [5: 11]; «...а рідкісна птиця любов в таких недоступних місцях кладе гніздо, що ні один *орнітолог-лох* не знайде ні його, ні її» [5: 118]. Для привертання уваги читачів до осмислення ролі чоловіків і жінок у соціумі в поетичних текстах використовують неологізми, що виконують, крім номінативної, аксіологічну функцію. Наприклад: «Знаєш, кожен із тут присутніх Ділить постіль із *жінковідчаєм*» [2: 81]; «...щоби старе загоїлось люстро розбите, і не було щоби *розсестру* і розбрату» [2: 137]; «...я для нього лише *півжінки*» [2: 206]; «Вона не була ані *id-еалісткою*, ані *id-іоткою*» [2: 229].

Яскравими прикладами представлені в досліджуваних текстах сексизми, що розуміються нами як мовний засіб для дискримінації й приниження людини за ознакою статі [4: 13]. Вживання сексизмів збільшує гендерну асиметрію й сприяє виникненню й посиленню упереджень, напр.: «бо тобі не хочеться щоб твої діти були маминими синками» [2: 70]; «Місяць лютий минає так ніби все проститься Бродячим собакам і гаям...» [2: 249].

Отже, гендерні концепти поетичних творів зберігають свою традиційну спрямованість, про що свідчить перевага реляційного та соціального сегментів. Аналізована гендерна концептосфера відображає гендерні стереотипи, що функціонують у суспільстві й впливають на соціальні відносини. Гендерно марковані назви підтверджують існування гендерної асиметрії й перевагу маскулінітивів у частині підгруп аналізованих сегментів концептосфери. Авторська мовотворчість дозволяє розширити змістову концептосферу понять «чоловік» і «жінка». Інтерес для подальшого дослідження може представляти порівняльний аналіз вживання гендерних концептів в інших дискурсах, репрезентованих в українській лінгвокультурі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
2. Дві тонни: антологія поезії двотисячників / упоряд. Б.–О. Горобчук, О. Романенко. – К.: Вид-во Романенка «Маузер», 2007. – 304 с.
3. Дёмина М. В. Гендерная концептосфера британского сказочного дискурса: от традиции к современности / М. В. Дёмина // Вестник Самарского государственного университета. – 2006. – № 10/2 (50). – С. 90–96.
4. Маслова Ю. П. Гендерний дискурс сучасних друкованих україномовних ЗМІ / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Ю. П. Маслова. – Луцьк, 2011. – 20 с.
5. Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років: збірка / укл. С. Жадан. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2011. – 272 с.
6. Палаева И. В. Реконструкция гендерной концептосферы в картине мира среднеанглийского периода / автореф. дис. на соискание научной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / И.В. Палаева. – Владивосток, 2005. – 22 с.
7. Пода О. Ю. Гендерні концепти в українській жіночій пресі (20-х – 30-х рр. ХХ ст.) / О.Ю. Пода // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики: зб. наук. праць. – Запоріжжя: Вид-во КПУ, 2010. – № 44. – С. 193–206.
8. Слышкин Г. Г. Гендерная концептосфера современного русского анекдота / Г. Г. Слышкин // Гендер как интрига познания: гендерные исследования в лингвистике, литературоведении и теории коммуникации: альманах. – М.: МГЛУ, 2002. – С. 66–73.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Валерія Корольова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Наукові інтереси: актуальні проблеми лексикології сучасної української мови, соціолінгвістика.

КОМПЛЕКСНИЙ АНАЛІЗ ОКАЗІОНАЛЬНИХ УТВОРЕНЬ У РОМАНІ ДЖ. ДЖОЙСА «УЛІСС»

Анна КОТОВА (Харків, Україна)

Стаття присвячена комплексному вивченню okazіоналізмів з урахуванням особливостей їх формування та функціонування; також окреслені потенційні можливості їхньої інтерпретації.

Ключові слова: okazіоналізм, фонографічний та словотвірний способи утворення

The article presents complex analysis of nonce words including particularities of their forming, functioning as well as their interpreting.

Key words: nonce word, phonographic and word-formative manners of production.

Панування антропоцентричної парадигми в лінгвістиці відкриває для дослідників нові горизонти та перспективи, що в результаті сприяє розширенню сфери їхніх інтересів та переоцінці поглядів на вже відомі явища. Одним з важливих в цьому контексті явищ виступає креативна діяльність авторів художніх творів та вербалізовані засоби її втілення. Отже, зміщення дослідницьких пріоритетів на людину як основного суб'єкта мовленнєвої діяльності зумовлює **актуальність** цього дослідження.

Метою роботи постає комплексний аналіз okazіональних утворень у структурно-семантичному та функціонально-прагматичному аспектах. Для досягнення вказаної мети в роботі застосовані **методи** фонемного, структурного та функціонально-семантичного аналізу.

В якості *матеріалу* розробки ми обрали роман «Улісс» Дж. Джойса – видатного митця, діяльність якого не перестає вражати своєрідністю, незвичністю, неповторністю. Провідні дослідники творчості відомого ірландського прозаїка та поета наголошують на неабиякій складності його творів для сприйняття [2, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14]. Інтерпретація Дж. Джойса є настільки складною, що часто її порівнюють з розшифруванням, а самі тексти – з криптограмами [10: 90]; твори Дж. Джойса «розраховані на того, хто зробить опанування текстом справою життя» [6: 22]. Зазначимо, що, на нашу думку, інтерпретування цього роману втілює провідний постулат герменевтики: діяльність інтерпретатора майже дорівнює ролі автора. Під час сприйняття тексту інтерпретатор має внести щось своє, зробити свій особистісний внесок, оскільки «інтерпретація (і в цьому її природа) направлена на досягнення та “довідтворення” того, що має бути зрозумілим» [13: 109].

Прагнучи до того, «щоб читач розумів все через натяк, а не шляхом прямих стверджень, щоб він не стільки сприймав ідеї, скільки вдивлявся та вслухався в текст» [11: 83], Дж. Джойс віддає перевагу нестандартним засобам художньої виразності. Він починає власні експерименти з мовою – утворює численні okazіональні одиниці, які роблять його твори унікальними та неповторними. Роман «Улісс» вражає кількістю та розмаїттям okazіоналізмів, побудованих за використання різноманітних засобів.

Під okazіоналізмом розуміємо індивідуальне авторське утворення, що було сформовано під впливом контексту «тільки для даного випадку» (*nonce word*). Утворені за типовими або нетиповими словотвірним моделям, okazіоналізми є втіленням потенційних можливостей мовної системи; вони є «реалізацією нереалізованих можливостей мови» [12: 8]. Зазначають, що okazіоналізми втілюють «комунікативну інтенцію автора, налаштованого на “винахідництво”» [12: 8].

У романі Дж. Джойса «Улісс» виділяємо дві групи способів утворення okazіоналізмів: фонографічні та словотвірні. Особливістю фонографічних способів є будовання нових лексичних одиниць шляхом довільного поєднання фонем. До вказаної групи утворення okazіоналізмів відносимо різноманітні випадки ономатопеї, під якою зазвичай розуміють «умовну імітацію звучань навколишньої дійсності фонетичними засобами даної мови» [5: 165]. Наведемо лише деякі з численних ономатопоетичних утворень Дж. Джойса:

Flop, slop, slap – так автор передає звук плескання морських хвиль об скелі,

Seesoo, hrss, rsseeiss oos – таким чином зображено шелест трави,

Whrrwhee – так автор графічно відобразив тривалий свист.

Для такого незрівнянного митця як Дж. Джойс не існує жодних обмежень у виборі мовних засобів – він здатен передати будь-який звук навколишнього оточення, яким би складним він не був:

Rtststr! A rattle of pebbles. Wait. Stop!

Привертає увагу, що поєднання *Rtststr* побудовано за повної відсутності голосних на позначення «дрібного, але глухого» [2: 60] звуку від буличників. Вказане okazіональне утворення завдяки своїй будові здатне передати звук від руху каміння не лише таким, як його «почув» автор, але й таким, як його сприймає читач, оскільки «звукозображальні властивості фонемотипів, які використовує Дж. Джойс, не індивідуальні, а увійшли, на основі асоціації з примарно мотивованою лексикою з відповідною семантикою, до колективного фоносемантичного досвіду носіїв англійської мови» [2: 60].

У деяких випадках ономатопоетичні поєднання вжито автором не тільки для передачі «моментального звукового враження», але й «задля відтворення монотонної тривалості» [7]:

Confession. Everyone wants to. Then I will tell you all. Penance. Punish me, please. Great weapon in their hands. More than doctor or solicitor. Woman dying to. And I schschschschschsch. And did you chachachachacha?

Завдяки *schschschschschsch* та *chachachachacha* передаються звуки, характерні для шепотіння людей під час сповіді. Ефект тривалості звуку досягається за рахунок редуплікації – багаторазового повторення першого елемента кожного з okazіоналізмів: *sch-* та *cha-*, відповідно.

Наступний випадок ономатопоетичного утворення вжито автором на позначення звуку оплесків:

Bravo! Clapclap. Goodman, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclipclap clap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclapclap. Encore, enclap (...).

Техніка утворення okazіональних поєднань наведеного прикладу відрізняється від будовання попередніх випадків. Так, в основі okazіоналізмів *Clapclap, Clappyclapclap, Clapclipclap, Clapclapclap, enclap* лежить узуальна лексична одиниця *clap*: 1) плескати, аплодувати; 2) ляскання, плескання [15]. Звуконаслідувальний ефект утворюється завдяки неодноразовому повторенню лексеми *clap*, а також вживанню всередині *Clapclipclap* та *Clapclapclap*, відповідно, одиниць *clip* та *clap*.

До фонографічних okazіоналізмів відносимо випадки, метою вживання яких є відтворення особливої ритмічної організації твору: «Слід відмітити той особливий ритм, яким буквально пронизано всю книгу» [7]. Наприклад:

Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawfkopthsth.

Своєрідний ритм задається трикратним повторенням одиниці *hello* у складі першого *Hellohellohello* та двократним – у другому *hellohello*. Техніка утворення таких okazіональних одиниць, як *amawfullyglad, awfullygladaseeragain* та *amarawfkopthsth* привертають особливу увагу: *amawfullyglad* побудовано шляхом поєднання *am, awfully* та *glad*; при будові *awfullygladaseeragain* використана аналогічна техніка поєднання в одній okazіональній лексемі узуальних *awfully, glad, see* та *again*, а також такий прийом як епентеза – поява додаткового або вторинного звуку всередині, що викликано фонетичними причинами. Щодо техніки утворення *amarawfkopthsth* – морфемне членування одиниці затемнено, що не дає змоги однозначно визначити спосіб утворення. Вірогідно, її було побудовано шляхом довільного поєднання фонем, а сам факт утворення мотивований виключно фонетичними причинами.

Проаналізуємо словотвірні способи утворення okazіоналізмів Дж. Джойса. До найбільш поширених належить словоскладання, тобто «цільнооформлене з'єднання двох та більше морфем, які виступають в якості кореневих в окремих словах» [4: 66]. Елементи, які належать до складного слова, «отримують цілісність та структурну когерентність, що дозволяє їм функціонувати в реченні в якості самостійної лексичної одиниці» [1: 108]. Проаналізуємо випадки двохосновного словоскладання:

Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away.

Okazіоналізм *Coolsoft* утворено шляхом поєднання лексем *Cool* та *soft*. Завдяки прозорості структури та контексту okazіоналізм підлягає досить однозначному тлумаченню, його вжито в якості означення іменника *hand* – «рука» задля передачі такої характеристики як *прохолодна* та *ніжна, приємна*.

Дослідники вказують, що саме до двохосновних складних утворень належить велика кількість прикметників, які позначають колір, що робить роман «Улісс» «геніальною картою» відображень та відповідностей в області кольору, де кожна глава має кольоровий лейтмотив, який формально відповідає барвам католицької меси» [7]. В якості прикладу наведемо лише деякі з них:

bloodbeaked, bloodthirstily, whitemaned, greyauburn, sunnygolden, orangeblossoms.

Роман багатий на три- та чотирикомпонентні утворення. Наведемо одне з чотирикомпонентних утворень:

Behind him Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, with stickumbrelladustcoat dangling, shunned the lamp before Mr Law Smith's house (...)

Так, *stickumbrelladustcoat* побудовано шляхом поєднання узуальних лексичних одиниць *stick, umbrella, dust, coat*. Причому, під час інтерпретації всього авторського новоутворення можна лише частково спиратися на значення його складових компонентів. Отримана в результаті словоскладання одиниця тісно пов'язана з принципом композиційності, згідно з яким «значення дев'яти неможливо вивести із значення окремих її компонентів, оскільки вони вступають в складні семантичні відносини» [7]. Вилучення значення з новотвору – це «не однозначно сумарний процес, він може супроводжуватися частковим чи повним переосмисленням, іноді з метафоризацією значення цілого» [7].

Безмежний творчий потенціал автора призводить до утворення чотирнадцятикомпонентних одиниць:

Nationalgymnasiummuseumsanatoriumandsuspensoriumsordinaryprivatdocentgeneralhistoryspecialprofessordoctor (...)

Оказіональні одиниці на зразок наведеного потребують перевлаштування читацького сприйняття [14]; здатні зламати будь-які стереотипи, вони штовхають читача не тільки до утворення власних значень тієї чи іншої лексеми, а й до пошуку нових варіантів читання та сприймання всього твору.

Значна кількість okazіональних утворень представлена телескопічними поєднаннями – «новими лексемами, побудованими з частин (морфем або довільних сегментів) двох або більше лексем таким чином, що в результаті формується утворення з непрозорим морфемним членуванням» [16: 234]. Зазвичай до телескопічних поєднань відносять випадки контамінації та міжслівного накладання.

За умов контамінації новоутворення формується за рахунок поєднання фрагментів двох (або більше) лексичних одиниць. Наприклад:

*We don't want any of your medieval **abstrusiosities**. Would you do what he did?*

Так, okazіоналізм *abstrusiosity* побудовано за схемою: *abstrusiosity* = *abstrusi(ty)* + (*curi*)*osity*. Усіченню підлягають обидві вихідні лексеми; до складу новоутворення потрапляють їх довільно вицленовані сегменти.

При міжслівному накладанні у складі okazіональної одиниці одна з вихідних одиниць підлягає усіченню, а інша зазвичай наявна повністю:

Musemathematics

Будування okazіоналізму *Musemathematics* здійснено таким чином: *musemathematics* = *mus(ic)* + *mathematics*. Звернемо увагу, що телескопічні одиниці наділені великим ступенем експресивності; вони здатні виконувати не тільки номінативну, але й емотивно-оцінну функції. Відомо, що Дж. Джойс з великою прихильністю ставився до музики, але ж не відрізнявся блискучими успіхами у математиці [7, 9]. Отже, поєднавши несумісні дисципліни, автор сповіщає читачеві власні дещо суперечні емоції.

До провідних функцій телескопічних утворень відносять інтертекстуальну [7]. Авторські телескопічні утворення настільки унікальні, що вони здатні «запускати в дію механізм взаємовпливу різнорідних систем множинних зв'язків, засобів відбиття розумових, почуттєвих та психічних процесів, притаманних людині» [8: 86]:

the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future.

Так, одиниця *Bloomusalem* побудована за використання міжслівного накладання за схемою: *Bloomusalem* = *Bloom* + (*Jer*)*usalem*. Наявність фрагменту лексичної одиниці *Jerusalem* здатна «розширити простір» [7] всього новоутворення за рахунок аналогії з великим містом Єрусалимом. Інтертекстуальність «сповіщає тексту соціальні та історичні координати» [7].

До словотвірних способів утворення okazіоналізмів відносимо випадки афіксації – додавання словотвірного афіксу до базової основи. Проаналізуємо приклад суфіксації:

Horseness is the whatness of allhorse.

Маємо дві okazіональні одиниці: *Horseness* та *whatness*. В обох випадках задля будування власних новоутворень автор порушив існуючу словотвірну модель *Adj + ness > N*, за допомогою якої побудовані узуальні лексеми, наприклад: *kind + ness > kindness*, *fresh + ness > freshness* тощо. У першому випадку задля утворення *Horseness* письменник використав іменник *horse* в якості базової основи. А щоб сформувати другий okazіоналізм *whatness* автор застосував досить нестандартний підхід: в якості базової основи вжив займенник *what*. Одиниці на зразок наведених вище свідчать про необмежений комбінаторний потенціал мовної системи та, безперечно, про вражаючу майстерність автора володіти мовою.

Здійснене дослідження дозволяє зробити певні *висновки*. Насамперед, okazіоналізми є провідним елементом ідіостилу Дж. Джойса. Прагнучи до нестандартних засобів вираження творчого потенціалу, автор віддає перевагу саме утворенню нових okazіональних лексичних одиниць. Вони слугують унікальним засобом художньої виразності – завдяки структурі утворення одна okazіональна одиниця здатна до втілення багатьох значень. В залежності від читача та його особистісних характеристик одна й та ж сама okazіональна лексема підлягає

безлічі варіантів прочитання та інтерпретації. До функцій окказіоналізмів належать не лише номінативна, а й емотивна, оцінна, інтертекстуальна.

До *перспектив* подальших досліджень належить аналіз можливостей інтерпретації окказіональних утворень, а також більш детальне вивчення їх прагматичного потенціалу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка : учебник [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / И. В. Арнольд. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Высш. шк., 1986. – 295 с.
2. Барташова О. А. Фоносемантический фонд индивидуальных авторских концептов / О. А. Барташова // Известия СПбГУЭФ. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 2010. – № 6(66). – С. 57-62.
3. Бегбедер Ф. Последняя инвентаризация перед продажей [Электронный ресурс] / Ф. Бегбедер // Иностранная литература. – 2002. – № 4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/4>.
4. Бортичук Е. Н. Сложное слово синтаксического типа и межуровневое варьирование / Е. Н. Бортичук, Л. Г. Верба // Проблемы варьирования языковых единиц. Материалы к спецсеминарам; [авторы-сост. проф. Арнольд И. В. и др.]. – К. : УМК ВО, 1990. – С. 65-83.
5. Воронин С. В. Звукоподражание / С. В. Воронин // Лингвистический энциклопедический словарь; [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 165.
6. Гениева Е. Перечитываем Джойса / Е. Гениева // Джойс Д. Дублинцы; [пер. с англ.; сост., предисл. и коммент. Е. Гениевой]. – М.: Известия, 1982. – С. 5-22.
7. Горбунова Н. Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа "Улисс"): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Наталья Геннадьевна Горбунова. – Санкт-Петербург, 2005. – 204 с. – Режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joyasa-slovoobrazovatelnyy-aspekt.htm>
8. Горбунова Н. Г. Гетерогенность текста Дж. Джойса: о механизмах связности в «бессвязном» тексте / Н. Г. Горбунова // Лингвистика текста и дискурсивный анализ: традиции и перспективы: сб. научных статей. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 2007. – С. 85-92.
9. Джеймс Джойс: silence, cunning and exile [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/>
10. Жантиева Д. Г. Джеймс Джойс / Д. Г. Жантиева. – М.: Высшая школа, 1967. – 96 с.
11. Наугольных Е. А. Окказионализмы как элемент языковой игры писателя (на материале романа Дж. Джойса "Улисс") / Е. А. Наугольных // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2010. – Вып. 6(12) – С. 83-89.
12. Пулина Е. А. Окказиональное слово в художественном тексте: способы образования и межязыковой трансляции (на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его переводов на русский и немецкий языки): автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19. «Теория языка» / Е. А. Пулина. – Пермь, 2008. – 23 с.
13. Хализев В. Е. Герменевтика (раздел 1 главы III Функционирование литературы) / В. Е. Хализев // Теория литературы : учебник. – [2-е изд.]. – М. : Высш. шк., 2000. – С. 106-112.
14. Хоружий С. С. Комментарии [Текст] / С. С. Хоружий // Джойс Д. Улисс [Текст] / Д. Джойс. – М.: Республика, 1993. – С. 610.
15. АBBYY Lingvo x 3 : Словарь. – [Electronic resource] – Вып. 14.0.0.715. – 2008.
16. Bauer L. English Word-Formation. / L. Bauer. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 296 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анна Котова – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Наукові інтереси: проблеми мовної креативності в англійській мові.

СИМВОЛІКА ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»)

Таміла КОТОВСЬКА (Тернопіль, Україна)

У статті розглядається поняття символу та його реалізація в художньому творі у площині семіотично-текстових досліджень. Аналізується символіка роману Дж. Д. Селінджера «Ловець у житті»; при цьому розрізняються два типи символів – глобальні та текстові, наводяться інтерпретації символіки імен персонажів твору.

Ключові слова: символіка, художній текст, глобальний і текстовий символи, інтерпретація символіки імен.

The article focuses on determining the notion of symbol and its realization in fiction in the context of semiotic and textual investigations. The symbolism of J. D. Salinger's novel The Catcher in the Rye is analysed; two types of symbols – the global and textual ones – are differentiated in the paper, as well as some interpretations of the novel's symbolic names are given.

Key words: symbolism, fiction, global symbol, textual symbol, symbolic names' interpretation.

Сучасна філологічна наука трактує поняття символу в художньому тексті з позицій літературознавчої поетики (див. праці О. О. Потебні, А. В. Чичерина), семіотики художнього тексту (У. Еко, Ю. М. Лотман, Н. В. Слухай), лінгвостилістики (І. В. Арнольд, П. Гіро, Ю. С. Степанов, С. Штольц) та лінгвопоетики (Л. І. Белехова, А. О. Ліпгарт, А. М. Науменко). При цьому у площині семіотичних досліджень символ розглядається як текстове явище в двох аспектах: символ як *текстовий ген* (за Ю. М. Лотманом) та символ як

категорія, генерована текстом (за У. Еко і Ц. Тодоровим). Дослідження цієї проблематики, відображене також у когнітологічних студіях (О. П. Воробйова, С. Г. Денисова, В. Г. Ніконова, Е. Семіно, М. Фрімен), дозволяє відтворити глибинні механізми, що спричиняють появу у художньому творі тих чи інших символів. Звідси й **актуальність** вивчення словесного вираження символу та його ролі у художньому тексті, когнітивної природи символіки, що зумовлено інтерпретацією символів як функціонально значущих елементів художнього тексту.

Відтак **метою** цієї статті є розгляд поняття символу та специфіки його реалізації в художньому творі у площині семіотично-текстових досліджень. Для досягнення поставленої мети в розвідці вирішується завдання конкретизувати поняття "символу" як семіотичного і текстового явища у парадигмі сучасних лінгвопоетологічних студій.

Новизна одержаних результатів та висновків полягає у застосуванні нового тлумачення символу як концептуально і функціонально важливого текстового елементу, що ґрунтується на поєднанні двох підходів до символу як культурного та як текстового явища.

У контексті розгляду символу з урахуванням його семіотичної природи зазначимо, що він існує до і поза текстом, підпорядковує сюжет та структуру твору, породжуючи таким чином текст. Такий символ трактується як *глобальний* та належить до пізнавальних і культурних категорій [1: 85; 3: 55; 5: 125]. Світовій культурі відомі безліч універсальних символів: хрест як символ віри, голуб як символ миру тощо. У художньому тексті такі символи обираються автором із культурного матеріалу, наявного в тезаурусі автора, в його концептуальній картині світу. На думку дослідників [1; 2; 3; 5; 6; 7], глобальному символу властиві: 1) відсутність мотивації контекстом; 2) архаїчний характер; 3) неможливість раціональної інтерпретації; спектр його значень невичерпний; 4) розмаїтість ідей, що закодовані в ньому і є однаково важливими; 5) існування до тексту; (6) здатність структурувати текст, у який цей символ розгортається (там само); 7) зорієнтованістю на культуру; 8) міфологічний статус. За Н. Д. Арутюновою, глобальний символ не має ніякого адресата, оскільки такий символ розрахований на глобальне розуміння кожним [1: 85].

В основі символу як текстового явища лежить зв'язок, притаманний концептуальній метонімії як категорії мислення. *Текстовий* символ є тропом, двобічною сутністю, що поєднує концептуальний і вербальний аспекти знака [3: 57]. У художньому творі текстові символи розкриваються через ключові слова, є засобами вторинної номінації. Значення текстових символів може бути виведене лише через контекст, де вторинне значення слова висунуте на перший план, у той час як первинне – затінене [6: 132].

В аналізованому художньому творі Дж.Д.Селінджера «Ловець у житі» функціонують два типи символів: глобальний символ що існує до і поза текстом, слугуючи "текстовим геном", і текстовий символ, що реалізується тільки в межах певного тексту як осимволізований троп чи художня деталь. Так, наприклад, у романі Дж.Д.Селінджера «Ловець у житі» глобальним символом виступає символ *Прірви*. Над подібною *прірвою* опинився Голден Колфілд – 17-річний підліток-американець, який став чужим (у творі письменник устами вчителя Антоніні дає йому характеристику прикметником «дивний») для свого ж таки суспільства. «Ця *прірва*, що ти в неї падаєш особлива, дуже небезпечна. Той, хто в неї падає, ніколи не відчує і не почує дна. Просто він усе падає і падає. Це буває з людьми, що в якусь хвилину свого життя спробували знайти те, що їхнє середовище не може їм дати...». Невипадково автор перефразовує слова Роберта Бернса «Коли хтось когось зустріне у густому житті...» на «коли хтось когось піймає у густому житті». Коли підліток знаходиться на роздоріжжі свого життєвого вибору, йому потрібна така міцна опора, яка б не дала йому похитнутися і впасти, або просто втриматися, коли він туди зірветься.

Для реалізації ідеї відчуженості людини в її оточенні Селінджер слушно вибрав саме 17-річного підлітка, адже в такий період дитині найлегше збитися з вивіреного традиціями шляху і впасти в прірву, яка може засмоктувати людину все глибше у житті. Голден справжність життя метафорично називає «відступом від теми»; йому не імпонує, коли «хто-небудь розповідає до ладу весь час». Іншою причиною такого критичного ставлення до всіх і всього, що оточує хлопця, є, звісно ж, підлітковий максималізм, оскільки «незрілій людині властиво те, що вона прагне благородно вмерти за свою справу, а зрілій – що вона

прагне покійно жити для своєї справи». Голден перебуває над прірвою у житті, він шукає істину свого існування, яка полягає у постійній внутрішній боротьбі, а саме вбити в собі найвне, дитяче, чи возвеличити його як найдостойніший скарб душі. Голден розчаровується у дорослому житті, він не знаходить в ньому свого місця, тому єдине бажання – стати «ловцем у житті», який би рятував дітей від прірви. Ця Прірва і є доросле життя, в яке, поки що, він так вперто не хоче ступати. Дійшовши до прірви, ти зможеш розвернутися назад, а от із глибини прірви, як із пащі страшного звіра, дороги назад нема. Цей твір певною мірою застерігає, попереджує не наближатися до такої прірви, не захоплюватися лицемірними принадами. Голден Колфілд подає приклад з власного життя, як він зіткнувшись із підлістю і розпустою, швидко подорослішав, хоча сам, можливо, цього не хотів. Любов Голдена до дітей засвідчують його стосунки з сестричкою Фібі, яка несе у собі світло, добро і теплоту.

Цікавим у плані одновимірності суспільства та життя в цілому є художня деталь – червона мисливська кепка, яка набуває символічного значення у творі. Власне, цей символ є одним з текстових символів аналізованого роману. Саме таким чином автор зорієнтував читачів у тому, що в кепці «полюють на людей» в широкому розумінні цього слова. Зазначимо, що Голден так і залишається в кепці і в останньому розділі твору. Ми можемо вважати, що інстинкт натовпу в ньому все-таки перемагає, але в тому розумінні, що він просто-напросто без людей не уявляє себе. Але автор до останнього обстоює винятковість свого персонажа: коли почався дощ, усі шукали прихистку, щоб не змокнути, лише хлопець залишався сидіти на лавці під відкритим небом.

На відміну від глобального, текстовий символ художнього твору, зокрема символ «червона мисливська кепка», є осимволізованою художньою деталлю, яка є метонімічною за своєю природою і утворюється завдяки метонімічному зв'язку. Автор зорієнтував у такий спосіб читачів у тому, що в кепці «полюють на людей» в широкому розумінні цього слова.

Неможливо залишити осторонь ще один символ: Голден весь час згадує про качок у Центральному парку Нью-Йорка. Це ще одна паралель, яку Селінджер проводить між суспільством і особистістю. Голден, як і ті качки, залишений на милість долі; люди бачили тільки те, що він поводився неадекватно, а не те, що хлопець сприймав усе через іншу призму, ніж усталено в їх типовій моделі суспільства. Таким чином автор втілює текстовий символ самотності й байдужості, що панують у суспільстві.

Однією з властивостей текстових символів є відкритість до різних інтерпретацій, що прослідковується у символіці імен головних персонажів твору. Зазначимо, що імена більшості героїв значущі, несуть у собі глибоке значення і прихований зміст, що дозволяє краще зрозуміти основні теми твору.

У контексті дослідження символіки імен персонажів досліджуваного твору зауважимо, що ім'я й прізвище Голдена Колфілда (Holden Caulfield) разом створюють стислий, але цілком точний портрет героя, де вказані його основні риси, прагнення і поривання. Ім'я «Голден» (перегукується з «hold») –тримати, стримуватись) вказує на те, що він утримується від входження до суспільного життя, не сприймає всю фальш і облуду світу, який його оточує, проте не бунтує, а тільки стримується, щоб не стати одним з тих, кого він ненавидить.

Наведемо іншу інтерпретацію імені Голдена (від слова «holden» – той, що приховує, ховає), що характеризує ще одну його рису – замкнутість у собі, прихованість. Його не розуміють ні дорослі, ні друзі, тому свою головну мрію він довіряє тільки Фібі, імя котрої має також декілька потрактувань.

Що стосується прізвища Колфілд (Caulfield), то видається доцільним проаналізувати його, розклавши на дві частини. Перша частина «caul» (шляпка, анат. водяна оболонка плоду) означає частину амніону (зародкової оболонки), мембрану, що захищає зародок від механічних ушкоджень та створює умови для його розвитку глибше значення. Власне, метафорично це слово має пряме відношення до теми дитинства в повісті, уособлює мрію Голдена – бути ловцем у житті, захищати дітей від жорстокого світу дорослих, від брудних лайливих слів на стінах школи, рятувати їх від прірви подорослішання. Щодо другої частини

прізвища Голдена («field» – поле), то воно також асоціюється з його мрією, з полями жита, з полем життя у метафоричному розумінні цього слова.

В імені сестрички Голдена Фібі Колфілд (Phoebe Caulfield) прослідковуються декілька значень. По-перше, слово «phoebe» давньоанглійською та грецькою означає «сяюча», що співвідноситься з її функцією бути світлом у житті Голдена, приносячи йому справжнє щастя. По-друге, це ім'я у грецькій міфології асоціюється з Фебою, що ототожнювалась з Артемідою, як богиня місяця. І справді, Фібі завжди в Голденових думках, як місячна орбіта навколо Землі; вона впливає на його рішення, немов місяць на приливи й відливи Землі. Крім того, слово «phoebe» означає маленьку пташку (чибіс), якій притаманний рух і стрибання. Цією метафорою автор підкреслює тендітність Фібі, її постійний рух – вона танцює, сміється, спілкується, пише історії. За допомогою символіки цього імені автор дає цілком вичерпний портрет цього персонажу.

В іменах інших персонажів теж втілені риси Голдена, через його відношення до них. Так, наприклад, через символіку образу Фейс Кавендіш (Faith Cavendish) розкривається намагання Голдена виглядати дорослішим. Ім'я Фейс (Faith) висловлює віру Голдена у те, що він може виглядати дорослішим. Незважаючи на те, що він болуче переносить розрив з дитинством, не бажає розлучатися з колишніми ідеалами, він іноді намагається виглядати дорослим. Він вірить, що може видаватися старшим і зрілішим, ніж насправді, вважаючи, що високий зріст, сиве волосся, куріння та спиртне допоможуть йому справити враження старшого. Перш ніж дзвонити Кавендіш, Голден викурив чимало цигарок в “Едмонтоні”. Це куріння символізує його намагання здаватися дорослим. Коли він подзвонив, то зробив свій голос нижчим з тією ж метою: «Говорити я намагався басом, щоб вона не здогадалась скільки мені років. А взагалі голос у мене й так досить низький». Прізвище Фейс – Кавендіш (Cavendish) – перекладається як підсолоджений жувальний тютюн. Це безпосередньо пов'язане з курінням Голдена, адже і куріння, і розмова з напівповією Фейс пов'язані з його намаганням виглядати дорослим.

Цікавою для лінгвостилістичного аналізу є символіка прізвища Джеймса Касла (James Castle), що певним чином відбиває його високі ідеали. Слово «castle» (замок) наводить на думку про вершини, неземних і могутніх королів, що підносились над іншими. Джеймс немов знаходиться у замку, підносячись над своїми лицемірними однолітками. Він відмовляється взяти назад свої слова за будь-яких умов і вчиняє самогубство раніше, ніж його змусять це зробити. Джеймс вистрибує з вікна, немов зі свого замку високих ідеалів. Персонаж Джеймса Касла також має відношення до глобального символу *Прірви*, мотиву падіння, що пронизує усю повість. Смерть Касла асоціюється з хворобою Голдена, його поступовим погіршенням здоров'я, а також з бійкою з Морісом. При цьому ця бійка теж закінчується смертю, щоправда, уявною смертю Голдена.

Символічним є також ім'я ще одного персонажа – Карла Льюса (Carl Luce), яким захоплюється Голден, головним чином через його інтелект – він має найвищий IQ у Вутонській школі, хоча й вважає, що це єдине, що у ньому варте уваги. Карлове прізвище Luce іспанською означає «світло». Голден підкреслює, що знання є світлом, незнання – темрявою. Саме це найкраще характеризує Льюса й відношення до нього Голдена.

Прізвище Саллі Гайс (Sally Hayes), обмеженої світської особи, з якою Голден зустрічався під час навчання в Пенсі, співзвучне з англійським словом «haze [ˈheɪz] – обманний туман» і символізує те, як вона затуманює його свідомість, як Голден губиться під її поглядом: «Сміхота, але коли я побачив її, то мені захотілось із нею одружитись. Скажений якийсь. Саллі мені навіть не дуже подобалась, і раптом я відчув, що закоханий у неї і хочу одружитися! Йй-богу, скажений. Нічого не скажеш». На наш погляд, автор, вживаючи це прізвище, метафорично реалізує текстовий символ облуди, брехні, що є лейтмотивом усього роману.

Таким чином, Дж. Селінджер у своєму творі, наповненому складною символікою, специфічною лексикою, поєднанням ліризму оповіді з гумором, створив цілу низку нових, вражаючих образів з символічними іменами. При цьому ім'я головного персонажа Голдена Колфілда стає синонімом особливого типу свідомості, властивої багатьом підліткам у час їх

переходу до світу дорослих – свідомості, що характеризується надмірною вразливістю, інфантильністю, неприйняттям суспільства, аморальних законів світу дорослих.

Отже, символіка художніх текстів Дж.Д.Селінджера, зокрема роману «Ловець у житті», містить *глобальні* загальнокультурні символи, які підпорядковують собі сюжет та композиційну структуру оповідання, та *текстові*, або авторські символи, які отримують свій статус в межах контекстів різного обсягу. Досліджуваному роману притаманні певні особливості символотворення, особливо це прослідковується у символіці власних імен персонажів твору. Символи мають метафоричну реалізацію, коли метонімічний компонент у сильній позиції у словесній метафорі вказує на символічність певного її елемента, або походять від художньої деталі, розширюючи коло значень мовного знаку у мікро- та макроконтекстах. Глобальні символи як культурно зумовлені семіотичні утворення фокусуються навколо концепту *Прірва*, який безпосередньо пов'язаний з назвою твору. Серед текстових символів переважають символи самотності, життя і смерті, байдужості, страждання.

Перспектива подальших досліджень убачається у вивченні лінгвокогнітивної природи символу, встановленні інтертекстуальних зв'язків між символікою і образністю художніх текстів, окресленні специфіки образу автора крізь призму символічного простору його художніх творів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры / Н. Д. Арутюнова // Res Philologica. Филологические исследования. М.; Л.: Наука, 1990. – С. 71–88.
2. Денисова С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / С. Г. Денисова – К., 2008. – 20 с.
3. Денисова С. Г. Текстова реалізація символу: семіотико-концептуальний аспект (на матеріалі новел Е. По та Х. Лавкрафта) / С. Г. Денисова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2004. – Т. 7, № 1. – С. 55–63.
4. Кузьменко Д. Символіка імен персонажів повісті «Ловець у житті» Джерома Девіда Селінджера [Електронний ресурс] : дослідження і статті – 2001. – Режим доступу : <http://salinger.narod.ru/Texts/Kuzmenko-Symbolism.htm>
5. Лотман Ю. Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Заметки / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2004. – 704 с.
6. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символов (обзор литературы / Е. В. Шелестюк // Вопросы языкознания. – №4. – С. 125–141.
7. Шурма С. Г. Механізми взаємодії образів та символів у новелах Е. По, А. Бірса та Х. Лавкрафта / С. Г. Шурма // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. – Харків: Константа, 2006. – № 725. – С. 46–50.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті: повісті, оповідання; перекл. О. Логвиненка / Дж. Д. Селінджер. – К. : Молодь, 1984. – 272 с.
2. Salinger J. The Catcher in the Rye / Jerome Salinger. – New York : Bantam Books, 1986. – 218 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Таміла Котовська – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Тернопільського національного економічного університету.

Наукові інтереси: лінгвостилістика художнього тексту.

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ СИНОНІМІВ РОМАНУ-БАЛАДИ В. ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ»

Людмила КРИЧУН (Кіровоград, Україна)

У статті досліджуються стилістичні функції окремих синонімічних рядів, виявлених у тексті роману-балади В. Шевчука "Дім на горі". Автором публікації встановлено художньо-змістове та мовностилістичне навантаження лексем, що у прозовому тексті набувають семантико-стилістичного зближення.

Ключові слова: синоніми, контекстуальні синоніми, стилістика художнього тексту.

The article reveals the research of the stylistical functions of separated synonymic chains, sampled from V.Shevchuk's novel "The House on the Hill" (Дім на горі). The author determines the fictional and notional lexical characteristics, which obtain semantic and stylistic convergence in prose.

Key words; synonyms, contextual synonyms, fiction stylistics.

Будь-який художній текст як самостійна комунікативна одиниця передбачає багатоаспектність підходів до його вивчення. Особливої актуальності при цьому набуває виявлення тих засобів та прийомів, які створюють внутрішньотекстову когезію, спостереження над функціонуванням одиниць різних мовних рівнів, дослідження смислової та естетичної насиченості різних елементів тексту тощо. Пріоритетним, на наш погляд, у сучасній лінгвістиці залишається напрям, який спрямовує інтереси дослідника на мову художніх творів як на особливий вид мистецтва.

Мова в прозовому тексті разом із комунікативною виконує ще й естетичну функцію, а та, у свою чергу, реалізується в різних мовних одиницях, які впливають не лише на розуміння змісту, але й на відчуття читача.

Секрети поетичної творчості будь-якого письменника криються передусім у мовній системі його доробку. Академік Л. Щерба відзначав, що лінгвістичний аналіз художнього твору «повинен показати ті лінгвістичні засоби, за допомогою яких виражається ідейний і пов'язаний з ним емоційний зміст літературного твору» [2: 21].

Між словом і образом у художньому творі існує тісний зв'язок. У системі художнього образу слово розширює свою функцію: з одного боку, воно передає зміст, який структурується з номінативно-предметних значень, а з іншого – створює конкретно-чуттєве уявлення про явища дійсності, виражає авторську оцінку, авторський ідеал, що реалізується в образі.

Питанням дослідження ідіостилю письменника через мову його творів присвячено багато праць В. Виноградова, Г. Винокура, Б. Ларіна, Е. Боевої, О. Суперанської, Н. Подольської, Ю. Карпенка, Л. Ставицької та інших вітчизняних і зарубіжних учених.

З-поміж проблем, які порушувалися в роботах дослідників, були такі: окаціоналізми та фразеологізми в ідіостилі В. Маяковського (Г. Винокур), про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови (Л. Ставицька), ономастичний простір творів В. Шевчука (Е. Боева).

Лексичний шар, зокрема синонімія в романі-баладі «Дім на горі» В. Шевчука досі не була об'єктом вивчення лінгвістів. Тож, **актуальність** обраної теми наразі не викликає сумнівів.

Метою нашої публікації є встановлення стилістичного навантаження синонімів, використаних письменником у романі-баладі «Дім на горі».

Основними **завданнями** вважаємо:

- 1) проаналізувати місце і роль синонімічних лексем у тексті художнього твору;
- 2) визначити стилістичне навантаження лексичних і контекстуальних синонімів у романі-баладі «Дім на горі» В. Шевчука.

Слова в мові існують не ізольовано, а в різного роду зв'язках. Так, явища синонімії виявляються в об'єднанні слів у системи за подібністю чи відмінністю. Письменник може звертатися до цієї ознаки мови, використовуючи її з певною метою – для кращого вираження смислу чи для створення експресивності тексту або для того та того одночасно. Уявлення про відношення, що існують між такими елементами в мові, є й у читача, саме воно сприяє розумінню творчого задуму автора. Тому текст разом зі змістовим навантаженням несе ще й додаткову семантичну та стилістичну інформацію.

Синоніми – одна з найбільш виразних лексико-семантичних категорій лексичного ярусу мови. Використання синонімів у мовленні, особливо художньому, завжди зумовлено прагненням автора конкретизувати зображуваний факт, передати його експресивно.

Мовна палітра В. Шевчука вражає, перш за все, своїми синонімічними ланцюгами. Автор використовує не просто будь-які синонімічні ряди слів, а моделює їх так, щоб ті набули однакового семантичного звучання і в комплексі передавали ментальність українського народу.

Синонімам роману-балади «Дім на горі» властива певна внутрішня організація. Як відомо, центром будь-якого синонімічного ряду виступає семантично й функційно провідна лексема-домінанта, після неї, залежно від ступеня семантичної градації, розташовуються загальнономвні синоніми, а далі стоять синоніми контекстуальні.

Уміле й доречне використання синоніміки – один з найважливіших показників майстерності письменника. Цікавою в цьому плані є думка Л. Булаховського про роль синонімів у художньому тексті: «Уміння розповідати так, щоб мова містила різноманітність схожих елементів думки, потрібних для спеціального посилення враження, і таких, які необхідно виникають як опорні моменти думки, що розгортається, передбачає високу мовну культуру...» [1: 42].

Стилістичні й контекстуальні синоніми посідають чільне місце у створенні емоційного заряду роману-балади В. Шевчука «Дім на горі». Так, на позначення акту мовлення автор уживає такі слова: *говорити – сказати – мовити – проворкотіти – проспівати – зашепотіти*. Сема переміщення репрезентується в таких лексемах: *ходить – переміщатися – простувати – крокувати – перебирати ногами*. Аналізуючи домінують дивитися, натрапляємо на такий синонімічний ряд: *дивитися – позирати – помічати*. Як видно із представлених рядів слів, письменник не задовольняється лише об'єктивно-номінативною функцією слова, він намагається її поєднати з функцією суб'єктивно-оцінною, і тому до денотативного змісту стилістично нейтральної лексеми обов'язково додається конотативний. На наш погляд, це досягається використанням синонімів з емоційно-оцінним значенням та контекстуальних синонімів.

В. Шевчук майстерно використовує контекстуальні синоніми для того, щоб увиразнити настроєвість твору, збагатити мовну палітру образів, наблизити героїв до читача, створити народно-розмовний дух балади. Роман-балада «Дім на горі» – це прагнення розкрити людину через психологічний портрет розуміння її долі, людину, у якій почуття стоїть над прагматичним, раціональним. Так, змальовуючи почуття Галі до Анатоля (а вони є таємничими, сакральними, пристрасними), автор використовує контекстуальні синоніми, а ті, у свою чергу, створюють своєрідну темпорально-психологічну градацію: «Вона мимохідь відчула його погляд і вже не могла вирватися з того полону. *Цей погляд лякав, збуджував, напружував, хвилював і пік*» [4: 37]. У наведеному уривку виділені лексеми зближуються, стають синонімами, оскільки характеризують один психічний стан дівчини – закоханість.

Контекстуальні синоніми Валерій Шевчук використовує також з уточнювально-підсилювальною метою, що дозволяє краще та яскравіше відтворити задум, розкрити ментальність українського народу. Емоційний стан героїні змінюється з піднесення на розчарування, а це репрезентується таким синонімічним рядом: «*Галя після тієї ночі відчувала себе – змарнілою, спокійною, змороною. Прийме самотність і порожні вечори, безсонні ночі – єдиною її втіхою будуть години тиші в батьківській бібліотеці*» [4: 38].

Змальовуючи стосунки між Галею та Володимиром, В. Шевчук використовує контекстуальні синоніми, аби створити ситуацію уповільнення часу, бо ж, власне, і стосунків не було: «*Замовкли й загули в цьому вечері. Молоко в їхніх чашах перетворилось у білий лід, перетворились і вони самі. Часом зривалися і глухо падали в тиші яблука і замерзали там, між мокрої трави*» [4: 6]. Цікавим синонімічним поєднанням видається нам ряд назв на позначення рідини: **молоко – білий сік**, і закріплює цей ряд контекстуальних синонімів перифраз – **білий лід**.

Володимир, новий директор школи, почав знайомство зі школою через вивчення місцевості, людей. Його емоційний стан характеризується гармонією, спокоєм. В. Шевчук змальовує бачення Володимиром цього краю, а головне – ставлення до побаченого за допомогою контекстуальних синонімів: «*Тут відчував тишу первозданну, бо не була глуха; можливо, відчувалася так об'ємно, бо звуки гучали напрочуд влагоджено, світ раптом пошириав і спросторів для Володимира, тихе світло розлилося по ньому*» [4: 18]. Піднесене світловідчуття Володимира позначається й на змалюванні деталей, що увиразнюються, набувають динамічності завдяки контекстуальним синонімам: «*Лісов уздовж вулички, брук – тільки нікчемних залишках; інколи розливалася на дорозі брунатна калюжа, скраю галасливо хлюпалися горобці: сонце впало на плесо, і калюжа раптом заграла й запромінилася гострими голубими спалахами*» [4: 18]. «*Кривава барва розтеклася по річці, і та раптом затріпотіла, замигтіла й заграла*» [4: 23].

Іван Шевчук (один із героїв роману) як митець тонко відчуває психологію людини, що живе серед природи, а автор (В. Шевчук) шляхом нанизування синонімів, які створюють

об'ємність та гнучкість емоцій, показує внутрішній стан свого персонажа на лоні природи: «Старий дописував останні слова, які народилися в ньому сьогодні, він писав про **спокій** вечірнього неба і про **тишу**, яка наливається вечорами у людській душі» [4: 24]. «Бачив крота, який риє нору, і тисячу корінців, що сплели мережу в горішньому шарі землі. Пили сік земний, і він міг не узріти, як той сік **тече** через корінь у стебло і **розливається по листках**» [4: 39].

До контекстуальних синонімів В. Шевчук звертається й тоді, коли змальовує психологічний стан героїв, їхні суперечливі мрії та бажання: «Часом йому [Володимир – Л. К.] хотілося **отак пожартувати: прийти й спантеличити когось, ставши жінкою чи ж чоловіком, а тоді дивні речі кояться там, де він спустився: рух там і **сновидьга, заповзяття і неспокій****» [4: 26]. «Навіть пацюки відчували його [Володимира – Л. К.] **напругу і його **наїття****, нетерпляче шкребли пазурами підлогу, але залишеного хліба не торкали» [4: 31].

В аналізованій баладі синоніми часто виступають засобом увиразнення пейзажу, наприклад, як у реченні нижче, створюють динаміку феномена дощу: «Можливо, шумітиме тоді за вікном дощ, **плескотітиме** він і **хлюпотітиме**» [4: 48].

Синонімічні нашарування вимальовують у новелі «Джуна» загадкову атмосферу екстер'єру: «Хати стояли **принишло й насторожено**, а над ними не курилося димком» [4: 258]. В окремих випадках ряди синонімів підкреслюють фольклорну основу твору: «Вони затанцювали: корови, підняті на дибки, й **моторні й юрливі** відьми. **Застрибали легко й **грайливо****; здаля подзенькувало **милою, казковою** музикою, долинав перестук золотих молоточків – корови **стрибали по зеленій траві, як заведені**» [4: 87].

У новелі «Свічення» синоніми репрезентують ірреальні для людей факти: «Очі їхні **розширилися, й круглі їхні личка **пашіли, а розкришені зорі **засівали їх і запліднювали******» [4: 356].

У другій частині роману, на наш погляд, відбувається своєрідна зміна змістової тональності твору: демонологічні образи стають утіленням стану людини, частиною її «живого «Я». Так, у новелі «Джуна» трапляються протиставлення урбанізмів та природи (цей конфлікт вічний, а контекстуальні синоніми, ужиті тут, не тільки підкреслюють його, а й насичують, перетворюють динаміку такого протиставлення на градаційну: «**Німі вулиці, німі **городи й двори, німий майдан****, лише **дерева **говорять – лопотять і лопотять****, начебто не можуть **нагомонітися**» [4: 257].

Проведене нами дослідження дає змогу стверджувати, що використання синонімів у складі особливих компонентів тексту є характерним стилістичним прийомом у творчості Валерія Шевчука. Про це свідчить не тільки велика кількість синонімів, але й різноманітність функцій, які вони виконують у художньому тексті:

- 1) уточнення, підкреслення, посилення ознаки, дії, стану тощо;
- 2) характерологічна функція, яка полягає у додатковій характеристиці образу літературного персонажа, місця, де розгортається дія, ідіолекту самого письменника;
- 3) текстотворення, коли синоніми вживаються як елементи, що скріплюють репліки, й одночасно служать засобом мовленнєвої характеристики учасників діалогу.

Проведений аналіз доводить, що один із проявів художньої майстерності В. Шевчука – уміння запропонувати читачеві різні засоби словесної передачі одного і того ж змісту, що досягається за рахунок широкого використання синонімів, які поряд з іншими компонентами тексту служать важливим засобом створення виразності.

Отож, тонкий знавець рідного слова, В. Шевчук, силою свого таланту значно розширив художні можливості української мови, через використання синонімів збагатив її семантико-стилістичні, образно-виражальні ресурси.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства : [підручник] / Л. А. Булаховський. – К. : Рад. школа, 1955. – 307 с.
2. Виноградов В.В. О язык художественной прозы / В.В. Виноградов. – М. : Гостиздат, 1959. – 159 с.
3. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : [навч. посіб.] / І. М. Кочан. – К. : Знання, 2008. – 423 с.
4. Шевчук В. Дім на горі : [роман] / Валерій Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – 444 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Людмила Кричун – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, декан факультету філології та журналістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвостилістика, стилістика художнього тексту, функціонування мовних одиниць у художньому творі.

CONCEPTUAL METAPHORS IN DAVID LODGE'S 'NICE WORK'

Олеся ЛАДНИЦЬКА (Львів, Україна)

У статті розглядаються концептуальні поняття ПЕКЛО та ВІЙНА, продуктивні в концептуальних метафорах у романі Девіда Лоджа 'Nice Work', що зображає життя людей з двох різних професійних та соціальних верств. Проаналізовано метафоричні висловлювання, зумовлені характерними для роману концептуальними метафорами.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, концептуальна метафора, область-джерело, цільовий домен, метафоричне висловлювання, Девід Лодж, 'Nice Work'.

The article deals with the conceptual domains of HELL and WAR productive in the conceptual metaphors in David Lodge's 'Nice Work' featuring professional lives of characters from two different walks of life. The metaphorical expressions have been analysed as the surface realizations of the most significant conceptual metaphors of the novel under study.

Key words: cognitive linguistics, conceptual metaphor, source domain, target domain, metaphoric expression, David Lodge, 'Nice Work'.

The human conceptual system is shaped by the person's constant successful functioning in the physical and cultural environment [12]. As G. Lakoff puts it, our conceptual system has an experiential basis and 'every experience takes place within a vast background of cultural presuppositions' [9: 21]. According to the Sapir-Whorf hypothesis, a language can reflect the human conceptual system. Hence, due to the lack of immediate obviousness of the conceptual system of ours and thanks to the fact that communication is based on the same system that we use in thinking and acting, language is the primary source of evidence for what the human conceptual system is like. The view on words revealing the deeper process of conceptualization as the key to the interpretation of the world around us determines **the topicality** of the article, its **aim** being the analysis of the conceptual metaphors underlying the metaphoric expressions numerous as they are in the discourse of David Lodge's 'Nice Work'.

The theoretical background to the research is Lakoff and Johnson's statement that metaphor is the main means of our conceptual system by virtue of which we conceive the world. As the title of their seminal work suggests ('Metaphors We Live By' [9]), the authors, followed by many other scholars like M. Turner, R. Langacker, Z. Kövecses, argue that the conceptual system which structures how we perceive and what we remember is largely or even fundamentally metaphorical. Among the predecessors of such a position we could name an American psycholinguist R.E. Gaskell who considered metaphor a primary cognitive function, inseparable from the so-called rational thought and the process of concept formation. The scholar has come to such a conclusion having studied the philosophy of the Italian rhetor of XVIII century G. Vico and as a result of his own experimental studies in the sphere of psychoanalysis of language behaviour of certain groups of people [5]. The German philosopher E. Cassirer also proclaims the cognitive nature of metaphor researching the problem of primacy of the mythological and metaphorical nature of the language [3]. An author of the theory of basic (key) metaphor, he writes that 'It would be impossible to conceive the outer world, understand and apprehend it, grasp and name its realias without that basic metaphor, that universal mythology and incorporating of our own spirit into the chaos of things and create it by our image' [3: 35]. The Ukrainian scholar T.Ye. Kis defines the basic metaphor as a means of naming the objects and phenomena cognized by a person, the ground of it being the associative and imaginative perception of reality sustained by a certain viewpoint position of a language user (the author of the metaphor) [4]. According to B. P. Ivanyuk, the researching of metaphor has always been more or less mediated by the comprehension of the structure and content of consciousness [2].

Thus, metaphors as linguistic expressions are available in the human communication and fiction in particular because of their existence in the human conceptual system. Metaphorical concepts and conceptual metaphors underlying metaphorical expressions proper are traditionally presented in capital letters. They are general mappings across conceptual domains. Such a mapping

is a set of ontological correspondences that characterize epistemic correspondences by mapping knowledge about one domain onto knowledge about another domain [8]. A more familiar and/or physical domain of human knowledge is called *a source domain* in cognitive stylistics and *a vehicle* in the traditional stylistics while a more abstract and/or vague domain of knowledge is termed *a target domain* and *a tenor* correspondingly. The term ‘metaphorical expression’ refers to a linguistic expression (a word, phrase, or sentence) that is the surface realization of such a cross-domain mapping.

Scholars in cognitive linguistics and stylistics in particular have devoted a lot of attention to metaphor in literature. According to Gerard Steen, ‘Metaphor and language cannot be seriously investigated without including literature and the language of literature’ [11: 263]. ‘Metaphor and language and literature, then, are the threesome’, concludes Steen in his review article ‘Metaphor and language and literature: a cognitive perspective’, the omission of commas being deliberate [11: 263]. In ‘The Language of Metaphors’ Andrew Goatly investigates the interplay of metaphors in literature and shows how the Lakoffian conventional conceptual metaphors – named ‘root analogies’ by Goatly – are basic to the designs of imagery in literary texts, however elaborated and creative their realization [6]. He also relates specific types of metaphors to six genres of discourse including modern novels [6].

In ‘Nice Work’ David Lodge uses his characteristic technique of crosscutting between the parallel and contrasting lives, this time of a scholar and a businessman. Feminist academic Robyn Penrose is reluctantly put forward for a “shadowing” scheme in which she is obliged to follow factory boss Victor Wilcox about his day-to-day business. Lodge offers an informative excursion into the daily activities of workers at an industrial plant on the one hand and students and teachers on campus on the other. His two main characters provide an entertaining dialectic between abstract and concrete, female and male, theory and practice etcetera.

Bringing the mutually contradictory worlds of academia and industry together via a government plan to have a college professor “shadow” a factory manager, Lodge inevitably mingles the peculiarities, realias, professionalisms and terms of these two spheres of human activity. There are some amusing dialogues in the novel featuring the discussion of linguistic issues including metaphor and metonymy between Robyn with her interest in semiotics and pragmatically oriented Vic:

‘Signs are innocent. Semiotics teaches us that.’

‘Semi-what?’

‘Semiotics. The study of signs’ [10: 221];

‘No, it’s a very straightforward metonymic message.’

‘Metowhat?’

‘Metonymic. One of the fundamental tools of semiotics is the distinction between metaphor and metonymy. Do you want me to explain that to you?’ [10: 222].

The explanations given by Robyn Penrose tend to be rather embarrassing: *‘When you say a man “has balls”, approvingly, it’s a metonymy, whereas if you say something is a “lot of balls”, or “a balls-up”, it’s a sort of metaphor. The metonymy attributes value to the testicles whereas the metaphor uses them to degrade something else’* [10: 224].

Elsewhere she discusses poststructuralist questions with her friend Charles and she resorts to her experience at the factory and in particular to the problematic issue of the working conditions and lack of moral satisfaction to convey her idea of the concept of truth:

‘You could represent the factory realistically by a set of metonymies – dirt, noise and so on. But you can only grasp the meaning of the factory by metaphor. The place is like hell’ [10: 178].

O. T. Bandrovskya notes that following the idea of J. Lacan David Lodge presents the idea that ‘realism opens only one, metonymic side of the truth while one should differentiate between the notion of truth and the concept of the phenomenon which is achieved by metaphor’ [1: 65].

The idea of a factory and in particular a foundry resembling hell is elaborated throughout the novel in a series of metaphors and similes which (in accordance with the conventions of cognitive semantics) can be interpreted as the FACTORY IS HELL conceptual metaphor with the two domains of FACTORY and HELL overmapping each other. The expressions based on this conceptual metaphor appear in the discourse of the novel together with Robyn’s visit to the foundry:

To Robyn's eye it resembled nothing so much as a medieval painting of hell – though it was hard to say whether the workers looked more like devils or the damned [10: 128],

She surveyed the scene, feeling more than ever like Dante in the Inferno. All was noise, smoke, fumes and flames [10: 128],

It was like a small pinnacle in Pandemonium, dark and hot, and the two squatting Sikhs who rolled their white eyeballs and flashed their teeth in her direction, poking with still rods at the molten metal for no discernable purpose, looked just like demons on an old fresco [10: 130].

The conceptual domain of HELL evokes synonymous designations of the place, namely *the Inferno* from Italian and the bookish *Pandemonium*. The conceptual metaphors FACTORY IS HELL and, more specifically, FOUNDRY IS HELL motivate words like *devils, the damned, demons* and create the image comparable to medieval paintings, classical frescoes and Dantean vision of the hell. The mappings between the source domain of a factory and the target domain of hell are obvious in the expressions like 'the satanic mills of the early Industrial Revolution' [10: 121] and '... *there was a deafening demonic cacophony that never relented*' [10: 121]. Conceptual correspondences that constitute the conceptual metaphor FOUNDRY IS HELL are explicated in the following pieces of discourse with Robyn's point of view:

'What Wilcox called the machine shop had seemed like a prison, and the foundry had seemed like hell' [10: 121],

'She paused for a moment under a feeble electric light to recover her self-possession, drawing the clean cold air into her lungs, before plunging once more into the third circle of this industrial inferno. With no daylight at all penetrating to the interior of the foundry, it looked more hellish than ever, its furnaces glowing fiercely in the smoky gloom' [10: 146].

The plot of the novel demands two different characters to represent opposing views on social and cultural issues. Each of them is a figure standing for a social group, for a world from which he /she comes from: down-to-earth, practical industry and the ivory towers of the academia. They find themselves opposing each other, struggling for the domination of their views and beliefs. Their work habits and dress habits, their values and their mores, their prejudices and annoyances differ and clash.

According to Andrew Goatly and his 'Metaphor and Ideology' in particular, 'humans are basically aggressive, competitive and selfish, only altruistic to their family. Add to this the scarcity of resources, and humans, like animals, are involved in a competition for survival of themselves and their progeny, which, unless checked, results in violence and war' [7: 75]. Naturally, as Goatly points out, one of the most important clusters of conceptual metaphors or metaphor themes in the English language stressing the competitive nature of activity is ACTIVITY IS FIGHTING. This ramifies into other equations such as ACTIVITY / COMPETITION IS RACE, ARGUMENT IS WAR, IDEAS ARE WAR. In terms of these conceptual metaphors the activity of arguing and expressing one's ideas is described by means of verbs synonymous to 'to fight', nouns denoting kinds and equipment of 'a battle', adjectives and adverbs belonging to the concept of fighting. To give but a few examples of the latter from 'Nice Work' let us look at the way Robyn and Vic are each described to have retorted to their interlocutors. Robyn Penrose arguing against the probable abolition of tenures in British Universities and, correspondingly, for the academic freedom and expansion of universities is challenged by Vic Wilcox's allusion to her advocating feminist critical theory and replies:

*'If you like to put it this way, yes,' said Robyn **defiantly** [10: 115].*

Following Robyn's bewilderment at Vic's not having read either of the Brontë sisters comes his answer:

*'I've heard of them,' said Wilcox **guardedly** [10: 202].*

A colleague of Vic, having approached him with the idea of creating an erotic calendar with the trade mark of their factory, did not go far into the niceties of moral or gender issues involved which Robyn will inevitably raise in due course. He was just trying to reassure Vic as far as the financial side of the problem was concerned, the description of his gestures revealing the IDEAS ARE WAR metaphor theme, pacification in particular:

*'I know what you're going to say,' said Everthorpe, **holding up his pink, fleshy palms, placatingly** [10: 138].*

The same domains of arguments and battles are juxtaposed to convey the smoothening of the awkward situation in the restaurant where Robyn felt offended because of the waiter treating her as Vic's secretary and potential lover:

'Thanks for the meal,' she said conciliatorily... [10: 202].

Conceptual mappings constituting the above-mentioned conceptual metaphors relating to ARGUMENTS and IDEAS are epitomized in the following piece of discourse: *'So Robyn and Charles went to Cambridge to do their PhDs. .. New ideas imported from Paris... glittered like dustmotes in the Fenland air... The more conservative dons viewed these ideas and their proponents with alarm, seeing in them a threat to the traditional values and methods of literary scholarships. Battle was joined, in seminars, lectures, committee meetings and the review pages of scholarly journals. It was revolution. It was civil war. Robyn threw herself enthusiastically into the struggle, on the radical side naturally... She sat in lecture theatres and nodded eager agreement as the Young Turks of the Faculty demolished the idea of the author, the idea of the self, the idea of establishing a single, univocal meaning for a literary text' [10: 46].*

In keeping with the humanistic ideas of David Lodge, the heroine of the novel reflects upon the two different cultures constituted by academia and industry and appears to redefine her own context in the course of the novel while gaining greater knowledge of a working class community. Robyn reconsiders the purpose of higher education and the role of University in the life of the society. While thinking that 'the university was the ideal type of a human community, where work and play, culture and nature, were in perfect harmony, where there was space, and light, and fine buildings set in pleasant grounds, and people were free to pursue excellence and self-fulfillment' [10: 249] she cannot help comparing this with the factory. *'Instead of letting them go back into that hell-hole' [10: 347]* she transports the factory workers, deprived of any moral stimuli or educational prospects, in her imagination to the campus where '...the beautiful young people and their teachers stopped dallying and disputing and got to their feet and came forward to greet the people from the factory, shook their hands and made them welcome, and a hundred small seminar groups formed on the grass, composed half of students and lectures and half of workers and managers, to exchange ideas on how the values of the university and the imperatives of commerce might be reconciled and more equitably managed to the benefit of the whole of society' [10: 250]. Campus novel meets industrial novel and Lodge offers a sentimental optimistic vision of academia and industry in mutual assistance and consent.

Via Robyn's broad-mindedness and revolutionary spirit in her own field of research as well as in the social and cultural spheres altogether David Lodge managed to raise the issues prolific in their reference to the metaphoric themes of arguments, ideas, wars and struggles and linguistically demonstrating the conceptual correspondences between the respective domains of human knowledge.

BIBLIOGRAPHY

1. Бандровська О. Т. Творчість Девіда Лоджа і академічний контекст / Бандровська О. Т. – Київ : Генеза, 1998. – 100 с.
2. Іванюк Б.П. Метафора і літературний твір: структурно-типологічний, історико-типологічний та прагматичний аспекти дослідження (на матеріалі російської літератури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.02; 10.01.06 / Б.П. Іванюк / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1999. – 32 с.
3. Кассирер Э. Сила метафоры / Эрнст Кассирер // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 33-39.
4. Кіс Т. Є. Формування метафоричної парадигми у процесі еволюції базової метафори // Т. Є. Кіс // Мовознавство. – К., 2000. – № 4-5. – С. 52-60.
5. Сычев О. А. Когнитивная теория метафоры Р. Е. Гаскелла / О. А. Сычев // Социальные и гуманитарные науки : Зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание. – М., 1993. – № 1. – С. 22-26.
6. Goatly A. The Language of Metaphors / Andrew Goatly. – London and New York: Routledge, 1997. – 360 p.
7. Goatly A. Metaphor and Ideology / Andrew Goatly. – Режим доступу : www.ihadodesterro.ufsc.br/pdf/53%20A/Goatly%2053%20A.pdf
8. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / George Lakoff // Metaphor and Thought. / ed. A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – Pp. 202-251.
9. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By / George Lakoff and Mark Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
10. Lodge D. Nice Work / David Lodge. – London : Penguin Books, 1989. – 384 p.
11. Steen G. Metaphor and Language and Literature: a Cognitive Perspective / Gerard Steen // Language and Literature: SAGE publications. – 2000. – Volume 9 (3). – Pp. 261-277.
12. Wadsworth B. J. Piaget's Theory of Cognitive and Affective Development / Barry J. Wadsworth. – New York : Longman, 1989. – 212 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олеся Ладницька – кандидат філологічних наук, асистент кафедри англійської філології факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: стилістика англійської мови, історія стилістики.

НАРАТОЛОГІЯ ЯК ТЕОРІЯ НАРАТИВУ У ПОГЛЯДАХ ЗАРУБІЖНИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

Марина ЛУЧИЦЬКА (Кіровоград, Україна)

У статті висвітлюється основний понятійний апарат нратології як теорії нарративу, простежуються етапи утвердження цієї науки в царині аналізу художнього твору, розглядаються погляди на теорію нарративу зарубіжних та українських дослідників.

Ключові слова: нратологія, нарратив, наратор, наратор, екзистент, дієзис, фокалізація.

The article considers the basic notions of narratology as the theory of narrative; the basic stages of its formation in the sphere of the fiction analysis are traced here; the views on the theory of narrative of the world and the Ukrainian investigators are analyzed in the given article.

Key words: the narratology, the narrative, the narrator, the narrator, the existent, the diegesis, the focalization.

Нратологія як теорія нарративу виникла в західному літературознавстві наприкінці 60-х років ХХ століття. У царині філології дослідження таких базових нратологічних понять як *нарратив* та *нарративний дискурс* відкрили нові підходи до літератури як способу комунікації. Виникненню нратології передували спостереження та ідеї Й. В. Гете, Ф. Шіллера, І. Франка, О. Потебні, М. Бахтіна, І. Ільїна, В. Проппа та інших.

Українські радянські вчені-літературознавці мали досвід аналізу та дослідження літературознавчих проблем, що пізніше виокремились у поле наукових інтересів нратологів. Форми викладу художнього твору в різні роки досліджували В. Фашенко, Л. Новиченко, В. Марко та інші науковці. Р. Гром'як у статті «Про осмислення викладових форм і про нратологію» [2: 208–219], роблячи екскурс в історію виникнення та розвитку теорії повістунання, згадує літературознавчі праці професора В. Марка «У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис)» (1984) та «Як слово мовлене. Розмаїття форм викладу в сучасній українській прозі» (1983), де їхній автор детально проаналізував те явище, яке термінологічно позначається як *нратологія*, оскільки тут вчений звертає увагу на роль викладових форм у цілісності сприймання художнього твору, наголошуючи, що саме «в поєднанні з особливостями художнього освоєння часу й простору, своєрідністю композиції та сюжету форми викладу залишають неповторний знак на жанрі твору, визначають стильове багатство літератури» [14: 134].

Нратологія в Україні утвердилась нещодавно. Літературознавство ХХІ століття в царині вітчизняної теорії нарративу знаменується конфліктом термінологій. Виникає потреба систематизації нратологічних понять. На початку ХХІ століття з'являються публікації та наукові праці з цієї проблеми українських дослідників О. Капленко, В. Поліщук, Р. Гром'яка, М. Ткачука, О. Ткачука, М. Легкого, Л. Мацевко-Бекерської, С. Бук, Ю. Осадчої та багатьох інших. Сучасні українські дослідники присвячують вивченню природи нарративу дисертаційні дослідження та монографії. Нарратив художніх творів, зокрема прози М. Хвильового, на основі типології нараторів Ж. Женетта детально досліджувала М. Руденко [18]. Гру як художній прийом в епічному тексті та ігрові прийоми нарації досліджувала С. Жигун [4]. Висвітленню нарративних стратегій художньої прози й ролі автора в нарративному світі творів В. Винниченка присвячена дисертація О. Чумаченко [22]. Широкомасштабне дослідження нарративних моделей української літератури провів М. Ткачук [19]. Систематизацію найновіших нратологічних поглядів та практичне застосування нратологічного методу в процесі аналізу художніх творів презентувала Л. Мацевко-Бекерська [15]. Об'єктом нашого дисертаційного дослідження свого часу стали нарративні моделі великої прози Євгена Гуцала [13].

Нарратив у художній літературі становить собою логоцентричне розповідання із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним чи

кількома нараторами, адресований одному чи кільком нараторам [11: 89–90]. Теорією наративу є наратологія, що американським наратологом Дж. Прінсом визначається як “the (structuralist-inspired) theory of narrative” [25: 66] («теорія наративу (що ґрунтується на засадах структуралізму)») (переклад наш. – М. Л.) та вивчає його природу, форму та функціонування. Центральною проблемою теорії повісткування, за спостереженнями М. Ткачука, є модель нарації й образ наратора [19: 4].

Розглядаючи методологічні принципи наратології, Ю. Ковалів підкреслює важливість з’ясування часопросторового осередку формування фабули художнього твору (що) та виявлення її відмінностей від інших знакових систем. Наратологи не зводять художній твір тільки до фабули, до уваги береться й сюжет (як), в якому означено формальну структуру оповіді (нарації, наратування. – М. Л.), що розкриває спосіб подачі й розподілу оповідних подій, хронологічного та ахронологічного викладу фактів, ситуацій, виявлення їх послідовності, детермінованості. Формальна структура оповіді подається в річці прямого чи опосередкованого діалогу письменника й читача [9: 346–347]. Наратологи, аналізуючи художній твір, звертають увагу не лише на його так звану «глибинну структуру», але й на процес реалізації цієї структури під час активної діалогічної взаємодії письменника й читача [5: 280]. Наратив виступає основною одиницею наратології. Зазначену одиницю Ю. Ковалів прирівнює до українського відповідника *розповідання*, що в художній літературі існує у формі оповідання, повісті, роману тощо [9: 348].

Р. Гром’як, говорячи про походження терміну *наратологія*, зазначає, що у французькій та англійській мовах вживаються терміни, які утворились на латинській основі: *narrare, narrate, narratur* – розповідати, згадувати, говорити, а в німецькій мові використовуються німецькі відповідники: *erzählen, Erzähler, Erzählung* – розповідати, розповідач, розповідання. За спостереженнями вченого, в німецькому літературознавстві рефлексії про феномени людського спілкування склали *Erzähltheorie*, тому в Німеччині початок модерних учень про мистецтво розповіді датується 1910 роком, коли світ побачив працю К. Фрідемана „Die Rolle des Erzählers in der Epik“. У російському літературознавстві вживаються відповідники до англійських термінів *narratology* та *narrator* – *теорія повествования* та *повествователь* [2: 209]. Англійські терміни похідні від дієслова *to narrate*, що дослівно перекладається як «оповідати/ розповідати, притримуючись певного порядку повісткування в усній чи письмовій формі» (“to tell a story by describing all the events in order ...” [23: 1092]; “to tell a story in speech or writing” [24: 941]).

Р. Гром’як звертає увагу на «спільні основи теорії розповіді, які крізь сучасну призму можуть враховувати й українські традиції» [2: 210]. Зокрема, дослідник зауважує, що ще за часів І. Франка лексема «оповідання» передавала категорії дієслова та іменника: оповідання як процес повідомлення про пригоди, події, переживання, такий процес завершується результатом – оповіданням, що має певну мовленнєво-мовну структуру, тобто текстом. Особливості оповідної техніки великою мірою висвітлюються в трактаті «Із секретів поетичної творчості» та статті «Леся Українка» (1898). До «літературної техніки», вартої спеціальної студії, І. Франко відносить «тонку філіграновану форму», мелодійність слова, дбання про форму, «ритмічність бесіди». Піклування про форму конкретизоване згадкою про зміни в синтаксисі, інтонації, у структурі порівнянь. Але, за спостереженнями Р. Гром’яка, його дослідження не акцентують «ті елементи зв’язного міркування, які стосуються ролі й функцій автора, трансформацій автора в образному світі на рівні зображення подій, постатей, на рівні розповідної активності, як і на рівні слухацької (читацької) причетності до виявлення мистецького світу» [2: 212].

Подальші дослідження комунікативного аспекту художньої літератури задля аналізу ролі автора в її осягненні читачами базувались на самоспостереженні письменників з листування та дискусій Й. В. Гете з Ф. Шіллером. Зокрема, К. Фрідемана обґрунтувала роль оповідача, його присутності в епічних творах, називаючи його посередником, медіумом між відтворюваною письменником дійсністю і публікою, яка сприймає. Російські формалісти та чеські структуралісти вичленовували тон, який свого часу досліджував І. Франко, тональність мовлення як організаційний фактор тексту. Б. Ейхенбаум поряд із унікальним поняттям *сказ*, що увійшло в західне літературознавство без перекладу, розглядає *особистий*

тон автора, однак, дослідник наголошує, що жодна фраза з певного художнього твору не є відображенням власне особистих почуттів письменника, а завжди є побудовою, певним художнім прийомом, відповідно – душа автора повинна залишатись поза його творінням [2: 214].

XX століття відзначилось розвитком таких нових напрямів літературознавства, як «нова критика», «структуральна поетика», металінгвістика, представників яких цікавили окреслені вище питання. В Україні питаннями наратології одними з перших докладно займалися такі науковці, як І. Денисюк, М. Легкий. Вчені відзначили значний внесок І. Франка в процес дослідження форм викладу літературного твору.

Р. Гром'як зауважує, що сучасні «міркування про «суб'єктивізацію розповіді», про «об'єктивний тип розповіді», про оповідача, розповідача та персонажа як «суб'єктів інформації» оперують поняттєво-термінологічними одиницями з різних методологічних і логічних систем», а ще більшу диференціацію наратологічні проблеми отримали в дослідженнях феноменологів, здійснених на помежів'ї онтології, епістемології, мовознавства, в тонких рефлексіях екзистенціалістів про сутність буття та його просторово-часові виміри, в критиці психологізму та обмеженні його засад структуралістами, у розробці комунікативної моделі функціонування текстів з позицій семіотики й рецептивної естетики [2: 215–216]. Дослідник пропонує декілька засновків наратології, що суттєво допомагають орієнтуватися в її основах: 1) автор спілкується з читачем через рецептивну активність реального читача, який сприймає текст; 2) читач у тексті отримує закодовану автором естетичну інформацію; 3) усе розмаїття фізичних читачів, конкретних творів, які читаються, та реальних письменників витворює нескінченну кількість естетичних ситуацій. Оскільки художні твори складають багаторівневу ієрархізовану структуру, то наратологи виокремлюють наративні, розповідні рівні і пов'язані з ними наративні, розповідні інстанції. Фізичні автор і читач зараховуються до позатекстуального рівня, а їхні текстуальні відповідники (образ автора та образ читача), текстуальні позиції (імпліцитний автор та імпліцитний читач) стають наративними інстанціями глибшого, внутрішнього рівня – наратора (оповідача, розповідача) й нарататора (слухача, сприймача) [2: 216–217], мова про яких йтиметься пізніше.

І. Ільїн визначає наратологію як «теорію оповідання / розповідання», що займає проміжне місце між структуралізмом, який передбачає наявність глибинної структури в основі будь-якого літературного твору, та рецептивною естетикою, рецептивною критикою, або школою реакції читача [5: 280]. Враховуючи зазначене твердження, для глибшого розуміння наратології як науки необхідно висвітлити суть вищезазначених літературознавчих понять і явищ.

Насамперед, слід визначити таке базове для зазначеної теорії поняття, як *рецепція*, що характеризується як сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів і літератур та їх творче осмислення. Рецепція читача обумовлюється його попереднім досвідом, мовною компетенцією, естетичними смаками, навичками сприймання художніх феноменів [11: 319]. Це поняття стосується також і *поетики* – науки про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів [11: 233]. Теоретичне осмислення об'єктивних властивостей художніх творів, літературного процесу, як правило, передбачає взаємозв'язок творчості і сприймання разом із функціонуванням письменства у певному культурно-історичному періоді [11: 319–320].

Рецептивна естетика у літературознавстві розуміється як різновид естетичної теорії, що зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу). Систему положень теорії розробили німецькі філологи Г.-Р. Яусс та В. Ізер, спираючись на погляди естетиків-феноменологів, таких як Н. Гартман, Р. Інгарден та інших. Саме В. Ізер ввів та обґрунтував поняття *імпліцитний читач* [15: 19]. Вихідна теза рецептивної естетики полягає в тому, що твір – не замкнута іманентна структура, а вся його багаторівнева структура зумовлена орієнтацією на реципієнта. В. Ізер висловив плідну ідею про те, що в тексті твору від самого початку закладено функції послання. Увагу було повернуто до розбіжностей між текстом і твором, до адекватності читацького сприймання та проблем інтерпретації тексту художнього твору, смислу художніх висловлювань

(естетико-функціональний підхід) [12: 591]. Формуванню рецептивної естетики як естетичної теорії сприяли теорія М. Бахтіна про поліфонізм, чуже слово і психологія Л. Виготського. Естетична теорія передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у твір, а його міркування можуть залишитись поза увагою читача, наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, який унеможливує існування двох однакових поглядів. Теорія отримала розвиток у вигляді американської рецептивної критики, представниками якої є С. Фіш, Дж. Куллер та інші [11: 318–319]. На їхню думку, на сенс твору впливають позалітературні чинники, які віднаходять у враженнях, що передували процесу читання. Відповідно, і форма, і зміст художнього твору залежать від позатекстових аспектів.

Структуралізм як напрямок у літературознавстві зосереджує увагу на структурно-семантичній єдності об'єкта, що досліджується, на вияві усіх текстових відношень між елементами художнього цілого. Методологічне обґрунтування структуралізму виражається, насамперед, у вченні Ф. де Соссюра про синхронію та діахронію [1: 171–173]. Структуралісти відмовились від принципу історизму у дослідженні як окремого твору, так і літературного процесу. Найбільш очевидний прояв системності, основною властивістю якої є таке співвідношення складників цілого, при якому всяка зміна одного з них веде до зміни всіх інших, притаманний текстові як сталому художньому цілому. Методика розгляду художніх текстів тут заснована на уяві про універсальні правила їх виникнення, існування та функціонування. У літературознавстві, за Ю. Лотманом, розрізняють універсальну художню структуру (модель) і текст як її варіативну реалізацію та інтерпретацію. Основними ознаками структурності тексту є ієрархічність його різних рівнів (прошарків) та наявність «бінарних опозицій», генетично пов'язаних з антиноміями І. Канта, як от високе – низьке, натуральне – штучне, життя – смерть, праве – ліве, чоловіче – жіноче і таке інше, на понятійному рівні у теорії структуралізму такими опозиціями може бути знак – значення, текст – контекст, структура – текст та інше [10: 552].

Як стверджує Р. Барт, наратор та персонажі за своєю суттю є «паперовими істотами», а отже – автор (матеріальний) оповідання чи будь-якого іншого художнього твору ніяким чином не повинен бути сплутаний із розповідачем (оповідачем) даного твору [5: 282], адже вони – так би мовити «продукт» творчої праці майстра художнього слова, відповідно – той, до кого звертається наратор, його присутність у художньому творі, виявляючись так чи інакше у процесі аналізу чи інтерпретації твору, на нашу думку, обумовлюється високою художністю самого твору, яка безпосередньо залежить від майстерності митця.

Наратор, згідно з класифікацією Ж. Женетта, може бути екстрадієгетичним або інтрадієгетичним, гетеродієгетичним чи гомодієгетичним [20: 83–84]. Свою класифікацію нараторів Ж. Женетт базує на їхньому статусі відносно наративного рівня (екстра- або інтрадієгетичному) та відносно їхнього стосунку до історії (гетеро- чи гомодієгетичного). Вчений виділяє чотири основні типи статусу наратора [3: 256–257]:

- 1) екстрадієгетичний-гетеродієгетичний (наратор першого ступеня, котрий повістує історію, в якій він відсутній);
- 2) екстрадієгетичний-гомодієгетичний (першого ступеня, який переповідає свою власну історію);
- 3) інтрадієгетичний-гетеродієгетичний (другого ступеня, що розповідає історію, в якій він відсутній);
- 4) інтрадієгетичний-гомодієгетичний (другого ступеня, котрий оповідає власну історію).

Спируючись на класифікацію Ж. Женетта, Дж. Прінс характеризує екстрадієгетичного наратора як оповідача/ розповідача, що є стороннім, зовнішнім стосовно дієгезису (“External to (not part of) any diegesis” [25: 29]). Інтрадієгетичний наратор класифікується дослідниками як дієгетичний (“diegetic; pertaining to or part of the diegesis ...” [25: 46]), тобто той, що має відношення чи є частиною дієгезису, представленому в первинному наративі екстрадієгетичним наратором; як правило, функціонує як персонаж у художньому творі [20: 50–51]. Гетеродієгетичний наратор, за визначенням наратологів, – той, що не є частиною дієгезису, який він наратує. Оповідач, який не є персонажем ситуації чи події, про які він

розповідає [25: 40; 20: 29]. Гомодієгетичний – наратор, що є частиною дієгезису, який він представляє; той, що є персонажем у ситуаціях і подіях [25: 40–41; 20: 31].

Нарататор як особа (чи особи), якій адресується оповідь або розповідь наратора, в літературознавстві розглядається в якості так званого текстового конструкта, однієї з наративних інстанцій внутрішньотекстового спілкування, що розгортається на спільному дієгетичному (дискурсивний аспект історії) та міметичному рівнях (так звана «зорова інформація») [5: 274]. Існує щонайменше один наратований на один наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що і наратор, який звертається до нього. Подібно до наратора нарататор може представлятися як персонаж, що відіграє більш чи менш важливу роль в наратованих подіях, може бути пасивним слухачем, відігравати значну роль у подіях або позбавлятися статусу літературного героя, трансформуючись у експліцитного читача. Особливим різновидом внутрішньотекстового реципієнта вважають звернення автора до самого себе, завдяки чому витворюється форма, аналогічна щоденникам, драматичним монологам, сповідям. Існує також нарататор у нульовому ступені, якому, за словами Дж. Прінса, відомі лише денотації і який не поділяє думок автора. Нарататора – чисто текстового конструкта – слід відрізнити від реального читача чи одержувача. Той самий реальний читач може читати різні наративи (кожен з яких має різних наратованих); і той самий наратив, який завжди має ту саму сукупність наратованих, може мати необмежено змінну сукупність реальних читачів. Нарататора також слід відрізнити від прихованого читача: останній утворює аудиторію наратора і є описаний як такий у тексті; перший має приховану аудиторію автора (і виводиться із цілого тексту) [20: 72].

Опозиційна пара наратор/ нарататор у структурі художнього світу, в якому взаємодіють і змінюються персонажі (актори), що ведуть поміж собою діалог, набувають функцій все нових нараторів і нарататорів. Їхня кількість наростає з розвитком художнього світу в часопросторі. За спостереженнями Р. Гром'яка, в результаті таких процесів читачу адресується художньо-мистецький світ автора для сприймання письменницького тексту як комуніката з естетичної інформації, а читач актуалізує та доформовує свою читацьку компетентність. Для актуалізації такої когнітивно-креативної позиції читача він подумки зосереджується над орієнтовними питаннями: хто говорить у художньому світі, який зображено? Хто і до кого говорить? Хто і коли, у який момент розгортання фабули (історії) й оповіді говорить? Яке його мовлення? Який авторитет мовця стосовно інших персонажів? Хто дивиться і наскільки бачить? Наскільки розходяться в часі історія (подія), фабула (сюжет) її подачі й саме розповідання (нарація)? [2: 217]. Перераховані вище питання необхідні для переростання рецепції в інтерпретацію смислу твору, для розкодування художньої комунікації.

Англомовні та німецькомовні наратологи розрізняють «особове» повісткування (від першої особи безіменного розповідача або кого-небудь з персонажів) та «безособове» (анонімне повісткування від третьої особи). С. Четман пропонує називати наратування в останньому випадку «ноннаративним», де функціонує «ноннаратор». Франкомовні науковці притримуються думки, що загалом не може існувати безособового наратування. Швейцарська дослідниця М.-Л. Ріан, розглядаючи художній текст як одну з форм «мовленнєвого акту», вважає присутність наратора обов'язковою в будь-якому тексті. У деяких випадках він може мати певний ступінь індивідуальності (в «персональному» повісткуванні), а в інших – зовсім не мати його (в «імперсональному» повісткуванні). Дослідниця зазначає, що в останньому випадку мова йде про так званий «нульовий ступінь індивідуальності», де маємо справу зі «всезнаючим повісткуванням від третьої особи», яскраво представленим у класичному романі XIX століття, та «анонімним повісткувальним голосом», що зустрічається в деяких романах XX століття, наприклад, Г. Джеймса та Е. Хемінгуейя. За комунікативною моделлю М.-Л. Ріан, художній твір – результат акту «імперсоналізації», тобто перевтілення автора, який передає відповідальність за здійснювані ним мовленнєві акти своєму замісникові в тексті – «субституваному розповідачу». Відмінність між персональним та імперсональним наратором допомагає пояснити протиріччя, які виникають передусім під час імперсонального повісткування між художнім дискурсом (тобто, між тим, що буквально мовиться) та тією картиною світу, що створюється

на цьому ґрунті. Тут автор робить вигляд, що він є кимось, хто говорить певні речі про певний світ, а потім запрошує читача реконструювати істинний стан речей, що примушує читача розмежовувати мовлення розповідача та мовлення автора, що припускається [5: 282].

Наратив – особливе утворення події у тексті як концептуального бачення людини, як найменшої його структурної одиниці, про втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо) [11: 89]. І. Папуша наголошує, що наратив є репрезентацією історії [17]. Він може бути зв'язним, послідовним, хронологічним, фабульним або непослідовним, незв'язним, нехронологічним, нефабульним, набувати різних жанрових форм, як-от новела, оповідання, повість, роман, біографія, літературний портрет, міф, казка, легенда, балада, репортаж тощо. [11: 89–90]. Він є способом, за допомогою якого відбувається індивідуалізація «Я», ідентифікація дій людини. Адже саме дія, вчинок є виявом сутності особистості. Іншими словами, перед нами розкривається процес сповідання про початок подій, наступне їх розгортання і про взаємини, які їх супроводжують. [6]. Наратив можливо також означити і як індивідуальне уявлення реальності, оскільки він є способом отримання знання [7: 12]. Людина плете світ своїх вражень і в такий спосіб конструює індивідуальну реальність, центр якої – вона сама.

Ц. Тодоров доводить, що оповідь (*наратування*. – М. Л.) вимагає розгортання дії, тобто зміни, відмінностей. Кожна зміна й справді утворює нову ланку оповіді. Кожна з виокремлених дій іде за попередньою і в більшості випадків вступає з нею в причинний зв'язок. Опис і оповідь передбачає часовість, але ця часовість має різний характер. Зміни, властиві оповіді, розбивають час на окремі одиниці; час як чиста тривалість протистоїть часові подій. Самого лише опису не досить для оповіді, але сама оповідь не виключає опису. *Фікція* (або вимисел) охоплює опис і оповідь [21: 41].

Ж. Женетт виділяє два основні типи наратування [3: 253]:

- 1) гетеродієгетичний наратив (класичне повісткування) – з розповідачем, відсутнім в історії, яку він наратує;
- 2) гомодієгетичний – з оповідачем, присутнім в якості персонажа історії, яку він оповідає.

За спостереженнями вченого, у гомодієгетичному наративі слід розрізняти, як мінімум, два підтипи: а) автодієгетичний наратив – той, хто наратує, є героєм власного повісткування; б) повісткування, в якому відкривається, що наратор виконує роль спостерігача та очевидця в дієгезисі [3: 253–254].

Ж. Женетт визначає класичне повісткування як нефокалізоване або повісткування з нульовою фокалізацією (наратує всезнаючий розповідач). Крім нульової фокалізації, дослідник виділяє в наративі внутрішню та зовнішню фокалізацію (перспективу). Внутрішня поділяється на фіксовану (один конкретний і незмінний наратор-персонаж), змінну (фокальні персонажі чергуються або чітко змінюються) або множинну (подія згадується кілька разів з точки зору різних персонажів). Зовнішня фокалізація базується на загадці, таємниці, деякій недовомовленості, реципієнт не утаємничується наратором у думки та почуття діючого героя [3: 205–206].

У наратології «*планом вираження наративу* (курсив наш. – М. Л.), який протиставляється змісту чи розповіді» [20: 34] є дискурс. Дослідник О. Ткачук підкреслює, що дискурс у теорії наративу фактично становить собою те, ««як» розповідається», тому історія (чи дієгезис) «є матеріалом, який представляється, упорядковується з певного пункту бачення через дискурс» [20: 34]. За словами дослідника, у дискурсі слід розрізняти субстанцію чи медіум маніфестації, яка являє собою усну чи писемну мову, нерухомі чи рухомі картини, жести і таке інше, та форму, складниками якої є пов'язані наративні твердження. Наративні твердження створюють оповідання, а також «визначають порядок показу ситуацій і подій, точку зору, що керує показом, наративну швидкість, вид коментаря і т. д.» [20: 34].

І. Папуша зауважує, що наратологи англо-американських та французьких традицій представляють наратив бінарно – як історію та дискурс. Спираючись на структуралістські здобутки в галузі лінгвістики, Ж. Женетт пропонує так звану «тернарну структуру наративу»

[16]: 1) об'єкт повісткування (історію); 2) повісткування-процес (нарацію); 3) повісткування-результат (дискурс).

О. Капленко зазначає, що наратив та наратологія за сучасних умов виходять на інтердисциплінарний рівень. Дослідниця виокремлює «кілька найпотужніших *фокусів поліваріантності* (курсив наш. – М. Л.)» [8: 82–84]: філологічний, психологічний, культурологічний та філософський. Філологічний фокус передбачає сконцентрованість наратології на характеристики «наративної мови», що визначається як код чи сукупність принципів, що керують утворенням всіх наративів. Психологічний фокус підкреслює антропоцентричну зорієнтованість природи наративу, що здатен адекватно відчувати всі симптоми «персональної ідентичності» особистості. Культурологічний фокус демонструє бачення наративу як універсальної характеристики культури. Сконцентровуючись у міфах, легендах, казках, а згодом у художніх текстах, він акумулює і транслює весь культурний досвід і системи смислів. Нарешті, філософський фокус подає наратив як індивідуальне віддзеркалення уявної осі світобудови, що поряд із усталеною інформацією потенційно містить у собі сферу так званого «гіпотетичного знання», що вже саме стимулює процес осягнення взаємозв'язків між різноманітними явищами та процесами. Всі сторони життя індивід перетворює на психічні еквіваленти, уявлення, які згодом трансформуються в окремі історії. Людська здатність розповідати історії є, по-суті, основним способом упорядкування й осмислення навколишнього світу.

У статті «Методология исследования нарративных типологий» [16] І. Папуша торкається проблеми доцільності виділення термінологічного апарату, запропонованого Ж. Женеттом, як найбільш адекватного для теорії наративу. Дослідник зіставляє провідні наративні типології повістувальних інстанцій великої прози, роману зокрема, розроблені західними літературознавцями ХХ століття. За спостереженнями І. Папуші, чотири повістувальні романні типи, котрі виділяє англійський вчений П. Лаббок, окресливши проблеми наративної модальності: панорамний огляд, драматизований оповідач/ розповідач, драматизована свідомість та чиста драма, співвідносяться з категорією особи та зовнішньою і внутрішньою фокалізацією Ж. Женетта. Типологія романних повістувальних форм в аспекті точки зору, що протиставляє суб'єктивне оповідання об'єктивному, розроблена Н. Фрідманом, вибудовує сім наративних форм: редакторське всезнання, нейтральне всезнання, я як свідок, множинне часткове всезнання, часткове всезнання і драматичний модус та співвідноситься з категоріями присутності/ відсутності наратора всередині історії, що оповідається (інтрадієгетичний/ екстрадієгетичний наратор. – М. Л.) та зовнішньої/ внутрішньої фокалізації за Ж. Женеттом. Типологію конститутивних елементів повістувальної ситуації (спосіб, особа, перспектива) австрійського вченого Ф. Штанцеля І. Папуша співвідносить з опозицією гетеродієгетичного та гомодієгетичного повісткування та внутрішньою і зовнішньою фокалізацією.

Понятійно-методологічний інструментарій, розроблений Ж. Женеттом, під час аналізу прозових творів у власних дослідженнях згадують такі українські науковці, як Л. Мацевко-Бекерська [15], М. Ткачук [19] та багато інших.

Отже, погоджуючись із викладеними вище спостереженнями, ми вважаємо за доцільне визнати понятійний апарат, розроблений Ж. Женеттом, як базовий у процесі наратологічного аналізу художніх творів, оскільки тут увага акцентується на основних поняттях наратології, що так чи інакше згадуються на різних етапах розвитку теорії наративу, як у працях західних дослідників, так і в наукових дослідженнях українських літературознавців: суб'єктах нарації, наративних формах та фокалізації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Березин Ф. М. История лингвистических учений: [учебник для филол. спец. вузов] / Ф. М. Березин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1984. – 319 с.
2. Гром'як Р. Про осмислення «викладових форм» і про наратологію / Роман Гром'як. // Наукові записки. Частина І. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Випуск 64. – С. 208–219.
3. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах / Жерар Женетт. – Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
4. Жигун С. В. Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози українських письменників 10 – 20-х рр. ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Сніжана Віталіївна Жигун. – К., 2009. – 22 с.
5. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

6. Ісак Н. Ю. Наратив як засіб ідентифікації особи / Н. Ю. Ісак. – Режим доступу: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_52/Issak.htm
7. Капленко Оксана. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст / Оксана Капленко // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 10–16.
8. Капленко О. Перші кроки вітчизняної наратології / Оксана Капленко // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 81–84.
9. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: [посібник] / Ю. І. Ковалів; [худож. оформ. Д. В. Мазуренка]. – К.: Твім інтер, 2009. – 460 с.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. Анатолія Волкова]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
11. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. II. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва]. – К.: Академія, 1997. – 750 с.
13. Лучицька М. Є. Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / Марина Євгенівна Лучицька. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – 21 с.
14. Марко В. Як слово мовлене. Розмаїття форм викладу в сучасній українській прозі / Василь Марко // Проблеми. Жанри. Майстерність. – Вип. 8. Літ.-крит. статті. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 129–144.
15. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології: [монографія] / Лідія Василівна Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
16. Папуша І. Методологія дослідження нарративних типологій / Ігорь Папуша // Е-бібліотека Studia Methodologica. Домашня сторінка Ігоря Папуші. – Режим доступу: <http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-36>
17. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // Е-бібліотека Studia Methodologica. Домашня сторінка Ігоря Папуші. – Режим доступу: <http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-30>
18. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Марта Ігорівна Руденко. – К., 2004. – 20 с.
19. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М.П. Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
20. Ткачук О. М. Наратологічний словник. / О. М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
21. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров; [перекл. з франц. Є. Марічева]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
22. Чумаченко О. Ю. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та нарративні стратегії: дис. ... канд. філолог. наук: 10. 01. 01 / Чумаченко Ольга Юріївна. – Кривий Ріг, 2009. – 215 с.
23. Longman Dictionary of Contemporary English. The Living Dictionary. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2005. – 1950 p.
24. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. – Oxford, London: Bloomsbury Publishing Plc, Macmillan Publishers Limited, 2002. – 1692 p.
25. Prince G. A Dictionary of Narratology. Revised Edition / G. Prince. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марина Лучицька – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології та кафедри практики германських мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: англійська філологія, наратологія, наратив прозових творів, історія української літератури XX століття.

СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ: МОЖЛИВОСТІ, ДОСЯГНЕННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

Ольга МАНОЙЛОВА (Кіровоград, Україна)

У статті розглядається історія та розвиток семіотичного підходу до аналізу літературного твору, його основні терміни та інструменти.

Ключові слова: знак, знаковість, семіозис, текст, інтертекстуальність, художній світ.

The paper deals with the history and the development of the semiotic approach to the analysis of the literary text, its main terms and tools.

Key words: sign, significance, semiosis, text, intertextuality, artistic world.

Уявлення про художній твір як про систему вже глибоко вкоренилося в українській і світовій літературознавчій науці. Сформоване ще у дохристиянські часи, у процесі спостереження над явищами співмірності, ритму, симетрії у поезії, воно стало логічним і закономірним – античні поети та філософи не могли не помітити, що усі елементи поетичного тексту несуть смислове навантаження, передають або доповнюють зміст твору.

Згодом розвиток наукової думки підтвердив – будь-яка з галузей людських знань вивчає якусь систему. Все суще так само має свою систему. Системність, структурованість, ієрархія – це конститутивні засади будови і фундаментальні основи організації Всесвіту.

Системність і структурну організованість літературного твору – як *художнього* всесвіту – прагнуть пізнати літературознавці, що працюють у рамках системного підходу до аналізу художнього твору. Активно залучаючи та комбінуючи різні технології та прийоми, термінологію та методику психології, феноменології, герменевтики, рецептивної естетики та

структуральної поетики, вчені формують надзвичайно дієвий інструментарій аналізу художнього світу твору.

Одним із таких прийомів, і то дуже перспективним, вважаємо семіотичний аналіз літературного твору.

Основи семіотичного дослідження художньої літератури були закладені ще в античні та середньовічні часи, коли вперше з'явилися праці з риторики. Семіотика тісно пов'язана з лінгвістикою, свого часу вона, власне, виросла, викристалізувалася саме з теорій будови мови Ф. де Соссюра і В. Гумбольдта. Доповнені ідеями американського математика і філософа Ч. Пірса, теорії були розвинені представниками Празького лінгвістичного гуртка – Р. Якобсоном та Я. Мукаржовським. Самостійно до ідеї художнього твору як прийому приходять у першій третині ХХ ст. російські "формалісти" (Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум), що спиралися на творчі здобутки московської та казанської шкіл Ф.Фортунатова та Я.Бодуена де Куртене. Значний внесок у розробку проблем семіотики художньої літератури зробили В. Пропп, Л. Виготський та М.Бахтін. Бурхливого розвитку набула літературознавча семіотика у 50-60-х ХХ ст., коли в літературознавстві утверджується структурний (або структуральний) метод дослідження, чому сприяли роботи французьких учених антропологічної школи К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ж. Лакана, А. Греймаса, М. Фуко та російських учених Ю. Лотмана, В. Іванова, О. П'ятигорського, В. Топорова та ін.

Семіотика як наука про знаки та знакові системи розглядає речі, події чи ситуації як носії інформації. Такий підхід дозволяє семіотикам стверджувати, що весь світ є *текстом* – культура, суспільство, історія і сама людина, її вчинки, жести, слова, думки є розгалуженою внутрішньо-організованою системою знаків.

Особливістю семіотичного аналізу є використання інструментарію, відпрацьованого лінгвістикою: намагання знайти сталі одиниці коду – *знаки*, зрозуміти особливості їхнього поєднання в одиниці вищого рівня, дослідити особливості їх використання людиною.

Традиційно знак розглядається в семіотиці як поєднання трьох компонентів/планів/сторін: означника, означуваного і референта – стосовно художнього твору розуміємо їх, як слово (власне знак), смисл (або концепт) і предмет (річ, явище, ознака, звук, жест тощо). Триєдина структура знака є загальноприйнятною, хоча відомі теорії і чотири-, і навіть десятиелементної структури. Втім, нічого принципово нового у загальне уявлення про знак вони не вносять – лише уточнюють чи конкретизують окремі його сторони чи функції. Будь-який художній текст є послідовністю, чи радше системою знаків, що має свої підсистеми – композиція, сюжет, персонаж, образ тощо.

При цьому в ролі знака можуть виступати не лише матеріальні предмети, а й їх ознаки, зображення, звуки, жести, явища чи ситуації. Чарльз Пірс визнавав знаком навіть думку і стверджував, що «мислити без знаків – неможливо» [8: 40].

Власне, якщо розглядати семіотику як інтуїтивно сконструйований та емпірично застосований науковий метод, то центральним її поняттям виявиться не «знак» чи «знакова система», а «знаковість», що визначається як властивість, здатність речі заступати, представляти чи відсилати до іншої речі. І хоч знаковість притаманна кожній речі іманентно, не всі речі є знаками, вони стають ними тільки тоді, коли ми (автори та інтерпретатори) наділяємо їх знаковістю. З цього один із вчених-семіотиків О. П'ятигорський робить висновок: людина не живе у «світі речей» чи «світі знаків» – людина живе у «світі вибору» [9: 187]. Люди самі обирають, домовляються, узгоджують, які речі, дії, явища знаками вважати, а які – ні. При цьому й рівень знаковості речей може бути різний.

На умовній «шкалі знаковості» всі предмети можуть бути розділені на три групи: предмети з постійно високим семіотичним статусом, в яких речовність та утилітарність близька до нуля, а знаковість виражена максимально; предмети з постійно низьким семіотичним статусом, та найбільша група речей, що використовуються то як річ, то як знак, при чому їхній семіотичний статус може різнитися для представників різних вікових груп, народів, культур, може трансформуватися залежно від конкретної ситуації або змінюватися з часом [2: 77].

Умови, за яких речі реалізують свою знаковість, визначає *код* – система правил та обмежень, усталених у свідомості автора та інтерпретатора, що забезпечує вибудовування спільних (або принаймні близьких) для обох сторін знакового процесу (*семіозису*) смислів та асоціацій. Код – це регулятор процесу породження та сприйняття тексту, своєрідне «керівництво з інтерпретації» знаків [10: 45].

Найбільш точно, на нашу думку, визначення поняття належить Ролану Барту. Він називає кодом «асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру; код, як ми його розуміємо, належить головним чином до сфери культури; коди – це визначені типи уже баченого, вже читаного, уже робленого; код – це конкретна форма цього «вже», що конституює будь-яке письмо» [3: 455-456]. Близьким до бартівського є трактування коду Умберто Еко: «поєднання незмінних механізмів, сталих схем генерування, з-під яких не може цілковито звільнитися жоден сприймач у жодній епосі і в жодному суспільстві» [7: 543].

Ролан Барт стверджує, що будь-який художній текст характеризується наявністю не одного, а кількох кодів, що переплітаються. Досліджуючи текст Бальзакового «Саразіна» у книзі «S/Z», Барт виокремлює п'ять кодів: культурний, герменевтичний, семантичний, символічний та акціональний (проайретичний, або код дії).

Оскільки код автора і код читача – це різні коди, що залежать від багатьох факторів (символізація, міфологізація, архетипність, функціональність речей у людській свідомості, культурно-естетичний досвід, асоціативний фонд, емоційна пам'ять індивіда тощо), художній текст, як семіотична модель світу, завжди передбачає самобутнє світосприйняття та специфічні принципи кодування з боку автора та творче, індивідуальне прочитання-декодування з боку читача. У такому контексті більшого значення набуває не *результат*, а *процес* інтерпретації, що перетворюється на текстотворення – читач виступає у ролі «не споживача, а виробника тексту» [4:10]. Пізніше такий погляд Юрія Лотмана на процес інтерпретації як співтворчість читача, його активну участь у породженні змісту твору, був значно розвинений, про що йтиметься трохи нижче.

Термін «інтертекстуальність», ще один важливий інструмент семіотики, що дедалі частіше зустрічається в науковій літературі, був уведений у семіотичний обіг Ю. Крістєвою у 1967 році. Класичного формулювання йому надав Ролан Барт: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як неодмінна передумова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів: вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок» [3: 418].

Утім, Михайло Бахтін говорив про це поняття ще у 20-их роках (звичайно, в інших термінах), коли формулював свою теорію «поліфонічності» тексту – наявності у ньому «чужого слова», що спричиняє функціонування «тексту у тексті», робить можливим взаємодію (діалог) текстів один з одним [5: 342].

Текстуальність, знаковість предметного світу, що їх декларують семіотики, передбачає наявність інтертекстуальних зв'язків між знаками різних рівнів, входження одного й того самого предмета до різних знакових систем – літератури, мистецтва, науки, соціуму. Це є специфіка функціонування коду – мислительні та психічні процеси свідомості (і підсвідомості) автора та інтерпретатора певною мірою протистоять один одному, тим не менше, прагнучи до взаємної адекватності.

Слід наголосити, що наявність у художньому образі, деталі чи мотиві інтертекстуальності не виводить нас за межі художнього світу даного твору чи автора, а розширює цей світ, робить його інформативно та емоційно глибшим, багатшим, яскравішим і від того – енергетичнішим.

Читання (та аналіз) художнього твору відтак розуміється як семіотична ситуація (семіозис), що вкладається в модель "Автор – Текст – Читач", і полягає у процесі декодування знаків.

Навколо процесу інтерпретації, що відбувається згідно з цією моделлю, виникали різні теорії, які пропонують варіанти розподілу ролей у процесі комунікації з текстом. Як зазначає Л. Архипова, до ери розвитку семіотики найпоширенішою була теорія автора, згідно з якою автор повідомлення (тексту), що здійснив оформлення тексту, таким чином ніби задалегідь визначив хід інтерпретації, самим текстом визначив сприйняття. Проте після праць Мішеля Фуко і Ролана Барта (стаття «Смерть автора» (1968) стала ключовою в цьому процесі) та появи концепції письма почала наголошуватися роль самого повідомлення, функціонування якого навіть автор не може контролювати, оскільки автор також включений у семіотичний універсум і свій вибір одиниць тексту й форми здійснює в результаті текстової роботи [1: 62]. У «Нотатках на полях «Імені Троянди» У. Еко зазначає: «Текст перед вами і породжує власні смисли. Автору слід було б померти, закінчивши книгу, щоб не ставати на шляху тексту» [6: 429-430]. Процес читання таким чином стає частиною процесу текстотворення, читач – співавтором тексту, а сам текст «існує як потенційна можливість безлічі унікальних смислів» [1: 62].

Ця тенденція особливо посилюється у зв'язку з проголошенням доби Постмодерну. За словами Умберто Еко, постмодерн – "це епоха втраченої простоти" [7: 62]. Думається, що постмодерн можна розглядати як такий собі «семіотичний проект». Він всуціль семіотичний, наповнений, якщо не переповнений знаками. Інтер- і гіпертекстуальність, самоцитування, символічність, багатосаровість смислів, полісемантичність образів, формують єдину семіосферу – постмодерний дискурс.

З цієї пори читач-співавтор мусить докладати певних зусиль для прочитання та інтерпретації твору. Читання перестає бути пасивним процесом сприйняття художніх образів, а перетворюється на інтерактивну гру розшифрування смислів, розкриття алюзій, відстежування інтертекстуальних зв'язків. Нова стратегія витворює образ Ідеального, або Зразкового читача – читача, чії інтенції, коди та семіотичні картини світу якщо не тотожні, то хоч близькі до авторських. При цьому не існує «правильної» чи «неправильної» інтерпретації – твір розглядається як безкінечна множинність смислів, а процес розкриття цих смислів – як безмежний семіозис.

І насамкінець, зазначимо, що в останнє десятиліття семіотичний аналіз літературного твору набирає обертів. Вчені-семіотики відходять від філософських студій, і від теорії семіотики переходять до її практичного застосування. Якщо «Відсутня структура. Вступ до семіології» (1968) Умберто Еко була суто теоретичною працею, що формулювала загальні принципи та закони існування знакових систем, його пізніша робота «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» (2004) є, по суті, докладним аналізом літературних творів різних епох, в якому автор вибудовує семіотичні стратегії творення текстів та розглядає знакову природу таких понять, як «поетика», «метафора», «міф» тощо.

Нині можна говорити про розвиток семіотичних досліджень – активно й плідно працюють французька школа семіотики і структуралізму, семіотичний напрям Умберто Еко, Тартуська семіотична школа, польська семіотична школа, Московська семіотична школа.

У російському літературознавстві семіотичний підхід розробляють, окрім Московської школи, студії в Санкт-Петербурзькому державному університеті, Новосибірському державному педагогічному університеті. Виходить періодичний часопис «Критика і семіотика». Прикметно, що найчастіше семіотика застосовується до аналізу окремих образів та мотивів в літературі. (Див. Л. Якімова – «Семиотика пещеры в русской литературе 20 гг.», Андрій Щербенок «Семиотика заголовка в рассказах Буніна», Л.Трушина «Семиотика города», Е. Рудаковська-Борисова «Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова», Ніна Медніс «Семиотика ошибки в «городских» текстах русской литературы», Володимир Мароші «Русская литература и семиотика ногтей», «Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе)», Р.Тименчик «К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» та багато інших).

Українська семиотика поки що знаходить ширше застосування в культурології, філософії та журналістиці, ніж у літературознавстві. Зокрема, нею активно послуговується теорія масової комунікації – там вона сприймається як підхід, що дозволяє структурувати, організувати та подати інформацію з максимальною для медійного тексту ефективністю, як інструмент пошуку рівня сприйняття текстових, візуальних або звукових знаків, як засіб впливу на свідомість, чи й навіть маніпулювання свідомістю реципієнта (знаним, в тому числі і за межами України, фахівцем з комунікативної семиотики є Георгій Почепцов). Тим не менше, здійснюються, і доволі успішно, спроби семиотичного аналізу художнього тексту та різних його рівнів. (Див.: Собуцький М. А. «Синтаксис сновидіння і семиотика античної літератури», Ю.Павленко «Семиотика глибини в новелах Едгара По та Г. Мелвілла», Курилова Ю.Р. «Семіосфера смерті у творах М.Матіос», Л.Генералюк «Образ дерева і семиотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т.Шевченка)», І. Хомчук «Структурно-семиотична інтерпретація поезії Ліни Костенко «Пастораль ХХ століття» тощо).

Усі ці студії красномовно засвідчують, що семиотика, як міждисциплінарний, метамовний підхід та унікальний аналітичний метод, може запропонувати літературознавцю вельми ефективний інструментарій, що дозволяє із максимальною точністю та послідовністю проаналізувати різноманітні феномени художнього тексту, виділити зв'язки між ними та вибудувати їх у струнку логічну систему.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архипова Л.Д. Інтерпретація як умова існування в семиотичному універсумі // Наукові записки НаУКМА. – Т.18. Філософія і релігієзнавство / Архипова Людмила. – К.: Вид. Дім “KM Academia”, 2000. – С. 59-66.
2. Байбуурин А. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры / Байбуурин Андрей. – Л., 1989. – С. 63-78.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М., 1994. – 616 с.
4. Барт Р. S/Z: Бальзаковский текст: опыт прочтения / пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова. – М.: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
5. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин Михаил. – М., 1975. – С. 234-407.
6. Еко У. Заметки на полях «Имени Розы» / Умберто Еко. – М.: Кн. Палата, 1989. – С. 429-430.
7. Еко, У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки за ред. М. Зубрицької / Умберто Еко. – Львів: Літопис, 2001. – С. 539-549.
8. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / Чарльз Сандерс Пирс. – М.: Логос, 2000. – 412 с.
9. Пятигорский А.М. О некоторых теоретических предпосылках семиотики. Сборник статей по вторичным моделирующим системам / Пятигорский Александр. – Тарту, 1973. – С. 187-191.
10. Скрипник К. Семиотика / Скрипник Константин. – Ростов-на-Дону: РИО Ростовского филиала Российской таможенной академии, 2000. – 127 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Манойлова – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики, заступник декана з навчально-методичної роботи факультету філології та журналістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: семиотика літератури, категорія «художній світ твору», поетика постмодерного тексту.

ПОЕТИКА КОЛЬОРОНАЗВ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА В СВІТЛІ НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Оксана МАТВІЙШИН (Дрогобич, Україна)

У статті досліджено кольористичні образи В. Стефаніка та особливості їх відтворення в німецькомовних перекладах. Звернуто увагу на перекладацькі здобутки і втрати, застосування методів перекладу, що забезпечують адекватність відтворення кольороназв.

Ключові слова: оригінал, художній переклад, колористика, національна ідентичність, семантична структура, семантичні трансформації, словесний образ.

The article deals with the Stefanyk's colour images and their peculiarities in the German translations. Special attention is paid to translation achievements and losses and to the use of translations methods, which provide the adequacy of rendering colour terms.

Key words: original, literary translation, colour term, national identity semantic structure, semantic transformations, verbal image.

Творча спадщина В. Стефаніка позначена прийомами зображення і вираження, що притаманні об'єктивним законам імпресіоністичного відображення дійсності, а це передовсім «кольоровий лексикон». У художньому тексті новеліста барва живе в колористичному образі, що формується не лише значенням кольору, а й іншими лексемами тропічних функцій, використання яких залежить від художньої мети, суб'єктивних уподобань автора, від індивідуального осмислення кольорів. За словами дослідника І. Кондакова, колір – це не просто інобуття тієї чи іншої людської емоції, але емоційність, збагачена різноманітними асоціаціями, суспільно закріпленими в мовній і соціальній практиці [4: 96]. Хоч назви певних кольорів закріплені практично в усіх мовах, проте в кожній зокрема існують стереотипи, які визначають своєрідну конотативну надбудову семантичної структури конкретного кольору. Вагому роль тут відіграє виникнення асоціацій. У народів різних ментальностей наявні свої асоціативні уявлення про колір, які відображаються в мові метафорами, метафоричними епітетами, порівняннями, конотативним забарвленням тощо. Тому все це в поєднанні з індивідуальним стилем письменника, з його власною палітрою кольорів створює певні труднощі під час перекладу та сприймання кольоропозначень іншомовними реципієнтами. Враховуючи спорадичні спостереження над відтворенням колористичних образів новел В. Стефаніка російською (М. Середич), англійською (О. Лященко, Р. Зорівчак) та польською мовами, **актуальною** постає розвідка у плані дослідження колористики В. Стефаніка в українсько-німецькій мовній площині.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей відтворення колористичної гами новелістики В. Стефаніка у німецькомовних цільових текстах з урахуванням усіх суб'єктивних та об'єктивних чинників. **Об'єктом** дослідження виступає лексика на позначення кольору, **предметом** аналізу є специфіка відтворення семантики кольороназв у художньому перекладі. **Матеріалом** для дослідження послужили німецькомовні переклади новел В. Стефаніка, здійснені на початку ХХ ст. Цікаві приклади взято із перекладів В. Горошовського, О. Роздольського, І. Поповича.

У взаємодії з іншими поетичними засобами колір у художньому тексті рідко збігається з об'єктивною кольоровою ознакою реалії, тобто має своїм значенням тільки ознаку кольорового спектра [5: 344]. Частотним у новелах В. Стефаніка виступають епітети-кольороназви «чорний» і «білий», семантична неоднозначність яких зумовлює різне мовне вираження словесних образів із колірним компонентом у перекладах німецькою мовою. Загалом чорно-біла графіка є традиційною для творчості новеліста. Слушно зауважує І. Денисюк: «З палітри землі взяв Стефанік ці два кольори – чорний і білий – і переніс у своє мистецтво як два основні тони. У великій мові символів землі вишневоцвітна біль – синонім душевної чистоти людей праці з чорними, порепаними, як і вона, земля, руками» [2: 94]. Ця гама кольорів виступає глибоко символічною: трагізм життя і світлий промінь людської душі; вона є органічною як для українського фольклору, так і для поезики, а потім українського модерну. Для В. Стефаніка вона позначає передовсім його емоційний стан у різних життєвих ситуаціях.

В. Стефанік надає перевагу чорній гамі, тому що однією з характерних особливостей його новел є трагізм зображуваних подій і переживань персонажів: розорення, злидні, голод, убивства, сварки, передсмертні конання. Основне символічне значення чорного кольору як траурного наклало відбиток на емоційно-психологічне сприйняття всього того, що має чорний колір, його відтінки та процеси, що призводять до потемніння, а це важливо передати в чужомовному тексті. І. Ковальська виділяє символічну функцію кольороназв, які несуть національну культурну інформацію [3: 243]. Яскравим прикладом виступають епітетні конструкції у складі традиційних символічних сполучень із новели «Лан», де кольороназва «чорний» увиразнює психологічне напруження: «Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь... Чорний ворон знявся, облітає, облітає й кравче» [7: 103] – «Mit dem schwarzen Haar an die schwarze Erde gebunden, wie ein Stein... Ein schwarzer Rabe erhob sich, kreist rings herum und krächzt» [9: 66]. Варто зауважити, що символу «чорний» підпорядковується весь мікроконтекст, він служить засобом увиразнення психологічного напруження ситуації. Як видно із прикладу, переклад В. Горошовського зазнає певних втрат. «Чорна земля» – це символ найвищого позитивного регістру, що відображає авторську

концепцію землі і людини на ній. «Чорний ворон» – це символічний образ провісника лиха, що уособив смерть малесенького дитятка, яке не встигло пізнати життя. Відтворення фольклорної символіки є важливим процесом, бо «образні уявлення реципієнтів як ментально-психічної форми сприйняття будуть спиратися на досвід і символічний лад своєї культури» [1: 80]. Німецькомовні варіанти В. Горошовського адекватно відтворюють денотативне значення окремо взятої кольороназви і цілого словосполучення, проте зазнають відчутної втрати у вираженні психологічних мотивів, символічних значень та конотативних нашарувань.

Темні фарби для В. Стефаніка є фоном для передачі важкого психологічного стану героя. На рівні колірною сигналу автор влучно подає прийом контрасту, викликаючи тим самим у реципієнта співчуття замість негативного оціночного образу – «Промієш очі та й течеш на лан такий чорний, що сонце перед тобов меркне» [7: 140]. У німецькомовній інтерпретації І. Поповича «*Du wäschst dir die Augen und schleppst dich in solchem Jammer, dass die Sonne sich vor dir verfinstert, das Feld hinauf...*» [10: 169] відсутня кольороназва, а порівняльний зворот із колірним компонентом зазнав у перекладі деяких змін у структурі та лексемному складі, покликаних адекватніше передати денотативний смисл і емоційно-експресивний заряд. Хоча зникає важливий компонент колірних асоціацій, експресивність у цьому випадку компенсовано смисловим відповідником, і таким чином реципієнт декодує суть авторського повідомлення сам, а не через епітет-підказку.

При відтворенні кольороназв цільовою мовою для перекладача важливо зберегти колірний опис та передати його природність, пластичність, а також особливості стилю новеліста. В. Стефанік створює колірний словесний образ за допомогою характерних деталей, пластично, зі знанням контрастів і світлотіней, колірної перспективи: «Каганець блимав на припічку і потворив з кумів великі, чорняві тіні і кинув їх на стелю» [7: 140]. У перекладі І. Поповича німецькою мовою не збережено кольороназви «чорняві»: «*Die kleine Lampe flackerte auf der Ofenbank und warf hinter den Gvattern große, dunkle Schatten auf die Decke des Zimmers*» [10: 167], проте спостерігається адекватне відтворення природної колірної зорової картини, із збереженням позитивної оцінності та експресивності за допомогою введення епітетної конструкції «*dunkle Schatten*», що підкреслює асоціативні компоненти візуального значення.

У художньому тексті на змалюванні реалії проектується семантика думок і почуттів, і тоді для повного розуміння образності кольористичного епітета необхідний ширший контекст, а то й увесь твір. Традиційно білий колір є, крім спектрального значення, символом краси і ніжності, найсвітліших почуттів, найбагородніших дум та діянь. У В. Стефаніка прикметник «білий» виражає позначення чистого, світлого, незаплямленого, і яскраві авторські експресії, в основі яких лежить глибоко індивідуальне й естетично багате сприйняття світу [6]. В білий колір новеліст забарвлює усе, що стосується дітей, хай навіть умови їхнього життя і лякають неприродною жорстокістю, трагізмом. Це, наприклад, порівняння слідів Семенка з маленькими білими квіточками в новелі «Кленові листки»: «Дріботів ногами по грубій верстві пороху і лишав за собою *маленькі сліди, як білі квіти*» [7: 143] – «*Also trippelte er durch dichtgelagerten Staub und ließ gleich weißen Blumen kleine Spuren zurück*» [10: 171]. Перекладацька пильність І. Поповича відображає колористичну гармонію оригіналу, підсилену порівняльною конструкцією. В іншому розділі новели білий колір означає беззахисність і вразливість персонажів, які не можуть протистояти символічному мороку, що їх оточує. Це «дві білі сльози» з материних очей, яка хвилюється, що мачуха не дасть її дітям «білих сорочок»: «Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплодили *дві білі сльози*» [7: 145] – «*In den Augen vereinigte sich zugleich all' die Trauer, all' der grenzenlose Schmerz und eine ohnmächtige Angst und riefen zusammen zwei helle Tränen hervor*» [10: 172]. Це перекладацьке рішення І. Поповича цілком уважне перенесення слів у площину перекладу. Семантичний аналог «*helle Tränen*» краще відповідає оригіналові на лексичному і загальнохудожньому рівні. Перекладач вдало використав особливість колоративу «білий» у німецькій мові, виходячи із семантики фразеологічного вислову «*helle Tränen weinen*» – «заливатися сльозами», що справляє більше естетичне і психологічне враження.

Якщо враховувати, що під впливом асоціації відбуваються розширення, зміщення, переноси значень, то доводиться визнати, що парадигми колористичних словосполучень також є змінними і на реальну парадигму, що відображає кольорові ознаки реального світу, нашаровується переносна, образна. Епітет «зелений», маючи реальне предметно-візуальне значення кольору, називаючи усталену фарбу природи, у новелах В. Стефаніка набуває символічного контрастного значення: оновлення життя, молодості та смутку, вдівства, смерті: «Коло них миска з зеленими накришеними огірками і хліб. На постелі лежала їх мама, обложена зеленими вербовими галузками» [7: 144] – «Neben ihnen lag die Schüssel mit grünem Gurkensalat und ein Brot. Am Bette lag die Mutter, bedeckt mit grünen Weidenzweigen» [10: 172]. При перекладі збережено колористичний малюк фрази – картину передсмертного настрою, що створює сумне настроєве тло. Адекватність перекладу семантики образу з компонентом кольороназви «зелений» зумовлено високим ступенем прозорості другого смислового пласта, рівня експлікації синтагмем, а також ідентичність значень колірних лексем мови оригіналу та мови перекладу.

Емоційно забарвленим у творчості В. Стефаніка є сірий колір, хоча частотність його вживання нижча, ніж, приміром, чорного і білого. В українській мові сірим позначають колір середній між білим і чорним, це барва попелу. У понятійне поле сірого кольору входить кілька колористичних лексем, серед яких основні «сірий», «сивий», «сизий». В. Стефанік, як стверджує М. Середич, блискуче використовує прикметник «сивий» як широкий спектр реальних і потенційних сем, даючи портретну характеристику головного героя. За допомогою епітета «сивий» у новелі «Стратився» автор вимальовує яскравий психологічний малюнок, в якому на тлі текстового полотна викристалізуються конкретна і абстрактна аналогії. Зорову асоціацію чітко відображено в наступному прикладі: «Ой стара, тот-м діждалися на сивий волос вінка!» [7: 32], де використаний епітет підкреслює зовнішній портрет, а за зовнішніми ознаками вгадується інший підтекст – пригнічений душевний стан героїв. Виходячи з контексту першотвору та враховуючи семантичну наповненість прикметника «сивий» в німецькій мові, О. Роздольський подає стилістично та семантично вірний варіант перекладу: «Ach, Alte, welch ein herrlicher Kranz schmückt nun unser graues Haupt» [11: 424]; („Grau“ – im Farbton zwischen Schwarz und Weiß; von der Farbe der Asche [8: 246]). В іншому прикладі кольороназва «сивий» вказує передовсім на вікову категорію батька, який в розпачі через втрату сина: «Старий хлипав, як мала дитина. Плач і колія підкидали сивою головою, як гарбузом» [7: 32]. Вірно підібраний прикметник німецької мови «greis» дав змогу адекватно відтворити семантичне й асоціативне наповнення уривку: «Wie ein kleines Kind schluchzte der Greis auf. Das Schluchzen und die Eisenbahn hoben einmal um andere sein greises Haupt in die Höhe wie einen Kürbis» [11: 424] („Greis“ – alt, betagt, mit ergrautem, weißem Haar und erkennbaren Zeichen des Alters [8: 252]).

Проведений аналіз відтворення кольоронайменувань новелістики В. Стефаніка дає змогу дійти **висновків**, що відтворення семантики словесних образів з колірним компонентом у перекладі передбачає глибоке проникнення в мовну картину носія першотвору і особливий творчий підхід у кожному індивідуальному випадку.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Василенко Г. Символіка українського поетичного твору в англійській мові / Г. Василенко // Вісник Сумського державного університету : [серія : Філологічні науки]. – Суми : Вид-во СумДУ, 2005. – № 5 (77). – С. 79 – 87.
2. Денисюк І. Новела чи оповідання / І. Денисюк // Жовтень. – 1966. – № 4. – С. 92 – 98.
3. Ковальська І. В. Конотативна семантика кольороназв у художньому тексті як проблема перекладу (на матеріалі української та англійської мов) / І. В. Ковальська // Вісник ЛНУ ім. Івана Франка : [серія : Іноземні мови]. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Вип. 9. – С. 243 – 250.
4. Кондаков И. Цвет в природе и искусстве / И. Кондаков // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Ленинград, 1986. – С. 88 – 101.
5. Мацько Л. І. Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
6. Середич М. Колористика Василя Стефаніка як перекладацька і перекладознавча проблема (на матеріалі російських перекладів) / М. Середич // Проблеми гуманітарних наук. Наукові записки ДДПУ. – Дрогобич : Коло, 2009. – Вип. 24. – С. 119 – 133.
7. Стефанік В. Моє слово. Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів / В. Стефанік; [упоряд. Л. Дем'янівської]. – К. : Веселка, 2001. – 319 с.
8. Duden. Deutsches Universalwörterbuch / Duden. – Dudenverlag, Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, 1996. – 1816 S.

9. Stefanyk W. Der Gutsacker / W. Stefanyk; [aus dem Ukrainischen übersetzt von Wilhelm Horoschowski] // Ukrainische Rundschau. – 1906. – Jg. 4. – № 2. – S. 65 – 66.
10. Stefanyk W. Die Ahornblättchen / W. Stefanyk; [aus dem Ukrainischen übersetzt von Illa Popowytsh] // Ruthenische Revue. – 1903. – Jg. 1. – № 6. – S. 167 – 173.
11. Stefanyk W. Tot / W. Stefanyk; [aus dem Ukrainischen übersetzt von Ossyp Rosdolskyj] // Ukrainische Rundschau. – 1909. – Jg. 7. – № 12. – S. 423 – 425.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Матвійшин – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: переклад художньої літератури.

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА КОЛИВАННЯМИ СЕМАНТИКИ ТРИВАЛОЇ ДІЇ В АНГЛОМОВНОМУ АВТОРСЬКОМУ ТЕКСТІ

Тетяна МИРОНОВА (Дніпропетровськ, Україна)

Розглянуто декілька текстів англomовних письменників, в яких зображено ситуацію тривалої активності чи поведінки, а також тексти двоомовного автора і англійський переклад оповідання російського письменника. Помічена певна ритмічність, об'єм, та густина мовних механізмів із семантикою тривалості, які складаються не тільки із «сміслово-сильних» дієслів, а також з не-особових дієслівних форм і, не завжди, іменників та прислівників дієслівного походження. Лише параметри авторського смислу: погляд, голос, тон, динаміка тощо здатні остаточно прояснити присутність смислу тривалості в тексті, оскільки це явище відмічено значною лінгво-культурною специфікою.

Ключові слова: процесуальні мовні форми, семантика тривалості, семантична густина, потреба автора, авторський погляд, голос, тон, динаміка, тощо.

Six text samples in English by American and British authors including one by bilingual, and one (in translation) by a Russian writer have been analyzed. They describe an activity, behavior, or event. Certain paragraphs are abundant of the process-language, others are free from it; authors' individual preference for how they use such language is evident; semantically-strong verbs often go along with ing-forms and less frequently with verbal nouns or adverbs of verbal origin. Authors' point of view, voice, tone, dynamism etc are the only reliable routes to clarifying the observed textual tendencies; and otherwise, the focus on the language gives way to better understanding of the author's parameters of the text.

Key words: creative writing texts in English, linguistic process-forms, semantic process-effect; semantic density; author's textual parameters, author's point of view, voice, tone, dynamism etc.

Постановка проблеми. Теперішній дослідницький інтерес започатковано двома гіпотезами про якості англomовного авторського тексту, його національно-культурні властивості і лінгвістичні ресурси, особливо такі, що створюють проблеми у перекладі на іншу мову, зокрема російську бо українську, чи на обидві ці мови різними перекладачами. Наші роздуми стосуються англomовного лінгвістичного аспекту тривалості дії, яка може бути висловлена в одному або декількох граматичних дієслівних часах (Continuous, Prefect Continuous) або, частково, через не-особові форми дієслова, бо вони дещо зберігають смисл тривалої дії (Gerund; Noun-Participle Constructions). **Перша гіпотеза** зосереджується, передусім, на особистому багаторічному досвіді роботи з людьми, які прагнули професійно-якісно освоїти англійську мову як іноземну (викладачі, перекладачі) та на враженні від їх спроб самостійно висловлюватися; по-друге, на досвіді редагування текстів англійською мовою, які написано нашими співвітчизниками, для публікацій академічного типу (до речі, англomовні автори в науковій прозі, як виявилось, не обмежуються простими і доконаними дієслівними формами і в разі необхідності звертаються до тривалих часів). Суть проблеми, яка спостерігалась, пов'язана, головним чином, із **тенденцією уникати використання дієслівної тривалості із боку людей, для яких англійська не є рідною мовою**. Друга гіпотеза виникла внаслідок роздумів над першим припущенням і стосується відповідних якостей оригінального англomовного тексту у виконанні різними авторами-носіями мови (американськими та британськими письменниками). Поглиблене опрацювання автентичних текстів виявило, що англomовні автори в різній мірі активно використовують лінгвістичні ресурси тривалої дії. Часом вони інтенсивно накопичують тривалий зміст, або використовують відповідні форми достатньо ритмічно: один-два випадки на абзац, проте на певних ділянках текстів можуть цілковито відмовлятися від такої семантики. Таким чином, друге дослідницьке припущення можна висловити так: **англomовні автори цілеспрямовано користуються лінгвістичними засобами тривалої дії** як багатим мовним ресурсом, який

гармонійно вплітається в осмислене використання декількох форм заради повного втілення авторського смислу.

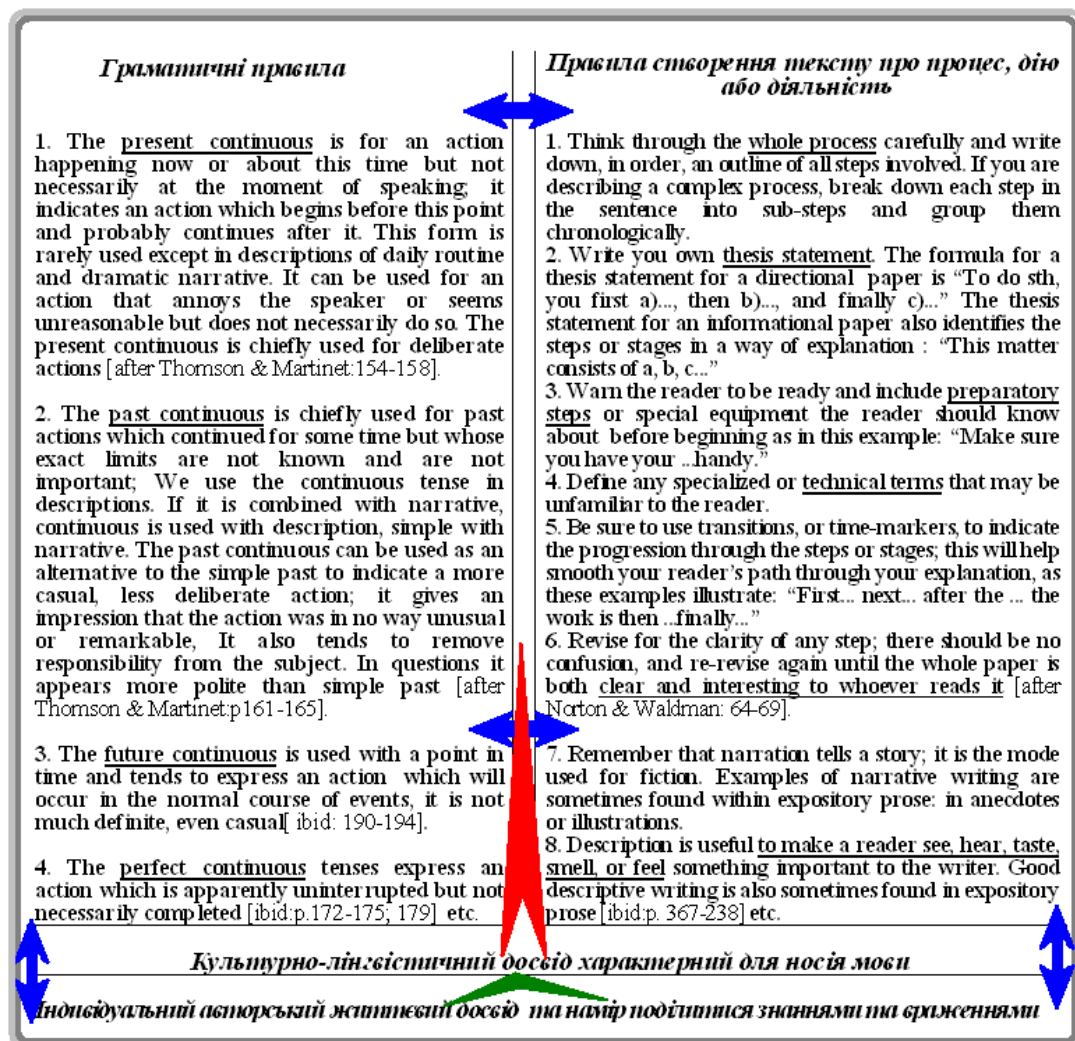
Отже, **проблема** теперішньої публікації зумовила необхідність пересвідчитися в частотності авторської потреби в англійських лінгвістичних формах, які передають смисл тривалої дії прямо чи опосередковано, у співвідношенні з етапами викладу авторської думки та внеском цих мовних механізмів у здійснення авторських параметрів тексту. При тому, що ми вважаємо легку гармонійність у звертанні до лінгвістичних механізмів тривалої дії за національно-культурну особливість англійських людей, ми прагнемо передбачити перешкоди на шляху до повного розуміння та інтерпретації англійських текстів перекладачами-нашими співвітчизниками, особливо стосовно зазначеної смислової тривалості, якій властиво охоплювати декілька мовних форм.

Наш досвід вивчення особливостей англійських авторських текстів поступово розширюється і спирається на попередній науковий пошук [2; 3; та інші], в тому разі, про співвідношення авторських параметрів смислу, як-то: погляд, голос, тон, динаміка тощо, із механізмами мови, зокрема незліченності та зліченності англійських іменників, які щільно пов'язані із національно-культурним мисленням та традиціями письма цією мовою [2:119-126]. Ми також визначали характерне ставлення англійських людей до того ефекту, який досягається через накопичення незліченності у тексті. Крім того, було помічено, що, часом, через гру з незліченністю носії англійської мови навмисно порушують правила конкретного письма, оскільки прагнуть особливого змісту із прихованою думкою. Також досліджувались граматичні механізми умовного способу в їх роботі на авторські параметри тексту у різних англійських авторів, в ході чого був описаний випадок надзвичайної концентрації цих форм в тексті британської письменниці [3].

Актуальність. Вивчення мовних механізмів у співвідношенні з авторськими параметрами змісту (*див. вище*) відкриває дорогу до дотичного розуміння авторської семантики, яка зазвичай пояснювалась як виключно авторський вислів, який нелегко проаналізувати і варто прийняти як належне. Тому теперішню статтю націлено на подальше розширення і поглиблення мовного каналу проникнення в зміст, там самим на деяке подолання традиційних формальних меж суто лексико-граматичного наближення до матеріалу. Такий напрямок ми вже прокладаємо у низці попередніх публікацій, які присвячені співвідношенню англійських мовних механізмів певного тексту із авторськими смисловими параметрами. Нові зусилля зосереджуємо на те, щоб розпізнати сукупну смислову роботу граматичних форм, яким властива семантика тривалої дії і які здатні накопичувати відповідний смисл на певних ділянках тексту. Змістова будова абзацу та межі всього тексту продовжують бути полем спостережень, порівнянь та висновків відносно гіпотез та проблеми теперішнього етапу дослідження.

Матеріалом для аналізу стали оповідання або глави романів двох британських (Г. Мортон [11] і Дж. Оруел [14]), двох американських письменників (Е. Хемінгуей [8] та І.Шоу [15]), опублікований переклад оповідання К.Г.Паустовського [4] англійською мовою та, нарешті, уривок із англійського роману В. Набокова [12]. Всі автори є особами, чиє життя розпочалося приблизно із початком 20 сторіччя, які отримали визнану якісну освіту до або відразу після першої світової війни, винесли досвід другої світової війни, після якої стали особливо відомими за свої духовні якості та майстерність письма. Наш аналіз видався цікавим набуттям, яке ми маємо намір викласти в декількох публікаціях.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Аспект тривалої дії, характерний для англійських дієслів, можна вважати своєрідним ставленням до матеріального світу в англійському середовищі, що закладається у мислення дитини достатньо рано в оточенні людей, які спілкуються цією мовою. Для цього граматичні форми Continuous використовуються в декількох видо-часових та активно-пасивних варіантах, які плідно описуються в граматичній теорії, особливо на рівні слова та речення. Коли мова йде про цілісний текст, то цілковитої впевненості про характер використання цих граматичних форм щодо послідовного змісту часом бракує навіть провідним англійським граматикам; принаймні вони не беруться формулювати непохитні закономірності [6: 648-651; 7: 224 -225; 9:59-62].



Ілюстрація 1. Основні фактори, які складають основу здатності автора передавати смисл в тексті, в цьому випадку стосовно семантики тривалої дії.

Таким чином, людина, яка зріло пише англійською мовою, спирається на декілька засад: практичне володіння *а)* граматичними правилами та *б)* правилами створення тексту, що знаходять надійну опору у *в)* культурно-лінгвістичному досвіді характерному для носія мови. На основі цих принаймні трьох культурно-інтелектуальних набутоків розгортається намір поділитися знаннями та враженнями у викладі індивідуального життєвого досвіду автора в тексті. Схематично це виглядає наступним чином (див. *Ілюстрацію 1*, яка переважно стосується аспекту тривалої дії, що у центрі уваги в цій роботі).

Коли людина пише англійською, і ця мова не є для неї рідною, об'єм компетенцій, характерний для носія мови, підміняється в різній мірі формально або недостатньо практично набутих розумінням функції лінгвістичних засобів, замінаним на іншій національній свідомості. Таким чином, навіть якщо майбутні перекладачі, філологи чи викладачі старанно засвоюють граматичні правила, більш за те, коли вони цікавляться способами висловлення думки, характерними для якісного письма англійською мовою, той прошарок, який називається або культурно-лінгвістичним досвідом, або «відчуттям мови» («языковое чутье» – рос.) залишається дуже складною ділянкою, яка відрізняє автора-носія мови від автора, який пише іноземною мовою.

Хоча пряме і автоматичне співвідношення між смислом тексту і лінгвістичними формами встановлювати не можна. Про це застерігають англійські дискурсивні мовознавці

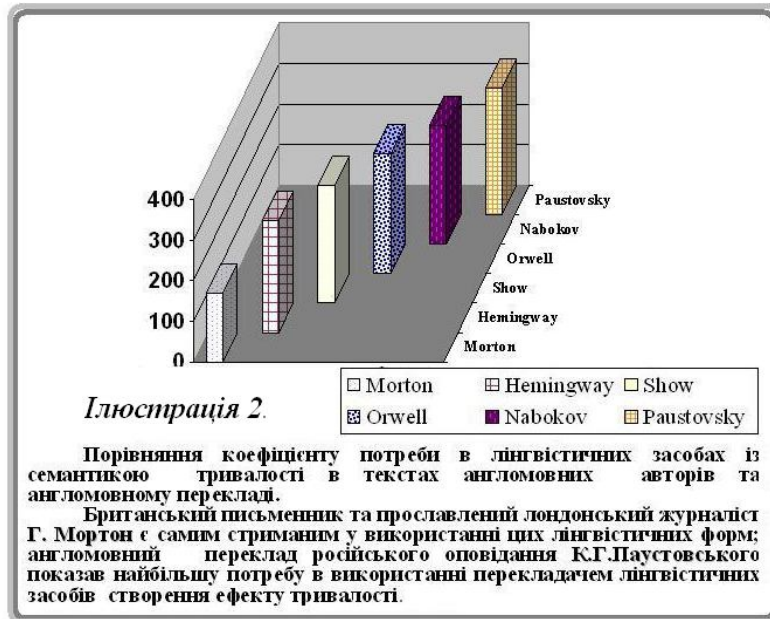
[9:7], і це ми спостерігали у власному аналізі [3], все ж таки масивне використання певної категорії англомовним письменником випромінює семантику, яка простягається за межі окремого речення, відбивається на змісті абзацу та додає до враження від тексту в цілому. Навіть якщо непродуктивно шукати повної відповідності мовних засобів та певних аспектів смислу, все ж таки деякі тенденції до взаємного зв'язку мовних форм було спостережено і складено думку, що письмова мовленнєва стихія – **це злагоджена і розгалужена система, яка чутливо реагує на всіх рівнях форми і смислу на кожний свій елемент, та спершу і врешті, на потреби людської думки.**

Відповідним чином, досліджений нами ефект тривалості, зтягнутої деталізації процесу, вчинку або події у англомовному авторському тексті не відбувся би так яскраво, якби особові граматичні форми дієслова не накопичувались автором у поєднанні з іншими лінгвістичними формами, такими як англійський дієприкметник, дієприслівник, герундій і навіть прислівники дієслівного походження. Ми помітили, що в такій спільній роботі певну роль можуть виконувати навіть іменники дієслівного походження, і деякі з них ми враховували в залежності від очевидно активного процесуального семантичного компонента, який вони додавали до абзацу. Проте, багато іменників дієслівного походження вже суттєво згубили семантичний елемент активності на користь предметності і статичності, як-то «*dining room, a forest clearing etc*»; у такому разі ми залишали їх без уваги. Нам би хотілось застерегти від остаточного прийняття підрахунків із запропонованого аналізу і дозволити деяке припущення, оскільки завжди існує небажана але можлива частка суб'єктивного розуміння текстового смислу.

Перевірка спостережень та опора на ретельне текстове дослідження припадає на наступний етап пошуку, що в подальшій публікації ми передбачаємо описати через такі авторські параметри як погляд письменника, його голос, тон, динаміка і позиція тощо. Зазначені смислові виміри показали себе найдієвішими змістовими інструментами в роботі із текстом. Такий завершальний крок потребує слів шани і згадки про плідність когнітивно-комунікативних досліджень тексту, що стали реальністю нашого часу, дякуючи зусиллям наших попередників і вчителів, які дозволили звернути увагу на авторство тексту як на цілісний гуманний процес саморозуміння, самореалізації та поєднання смислом із іншими [1; 10:290-292].

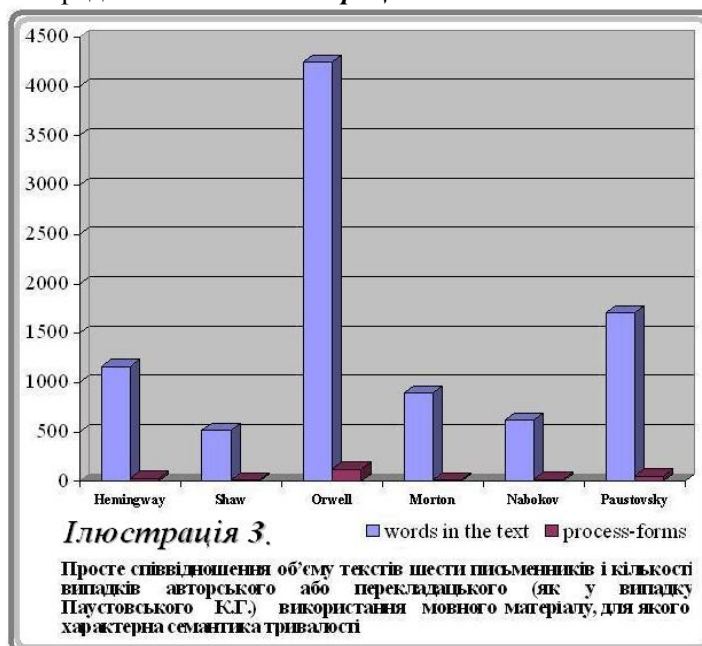
Мету публікації можна розуміти як спробу одночасно прослідкувати гармонійну роботу англомовних лінгвістичних механізмів на рівні слова, речення і абзацу у шести авторів, а також показати різницю у ставленні творців текстів до мовних форм із смислом тривалості. Корисно визначити специфіку абзаців, які відзначені письменницькою пильною увагою до певного процесу, що відразу видно за граматичними формами, у порівнянні із абзацами, в яких той самий автор не мав потреби в відповідних механізмах тривалої дії.

Виклад матеріалу основної частини дослідження. За показниками потреби авторів в мовних механізмах тривалості, вибраний нами англомовний текстовий матеріал шести письменників можна розподілити на шість рівнів зростання. В подібній перспективі, текст Г. Мортонна «Кабаре» [11: 342-344] висвітив таку авторську якість як до межі стримане ставлення до аспекту тривалості і саме нечасте використання відповідних мовних форм. Однак наше міркування не варто сприймати як оцінку авторської майстерності, оскільки остання не викликає сумніву, а висока репутація письменника та журналіста виступає додатковою гарантією якості від англомовного світу. Водночас, низька потреба в семантично-тривалих формах зовсім не означає особливу прикмету якісного письма, оскільки інший британський письменник Дж. Оруел [14: 305-312], борець за високу культуру письмового викладу думок, займає останню позицію серед **авторів-носіїв** мови, показавши в «Кухня в ресторані» найвищу за даним аналізом частотність використання відповідних лінгвістичних засобів.



Останнім в нашій загальній послідовності став російський письменник К.Г.Паустовський [4: 432-436] із професійним, опублікованим за радянських часів, англійським перекладом оповідання «Золотий лін». Аналіз цього тексту показав найвищу потребу в мовних механізмах семантичної тривалості, яка перевершила показники у розглянутих нами носіїв англійської мови. На передостанньому місці за високою частотою звернення до лінгвістичних форм, що нами розглядалися, розмістився В.Набоков зі своїм англомовним текстом «Далекі береги» (див. *Ілюстрацію 2* про показники потреби авторів в мовних механізмах, для яких властива семантика тривалої дії).

Результати, відображені в *Ілюстрації 2*, звісно ґрунтувалися на попередньому пропорційному зіставленні – для кожного з авторів – частотності використання процесуальних граматичних форм, з одного боку, і об'єму тексту, підрахованому за кількістю всіх слів, з іншого. Просте зіставлення об'єму тексту за всіма словами і формами із семантикою тривалості представляємо в *Ілюстрації 3*.



Оскільки якості текстів Г.Мортон, Дж.Оруела та К.Г.Паустовського привернули нашу особливу увагу, то подальший розгляд матеріалу кожного з них та порівняння внутрішніх ділянок текстів виглядають логічним продовженням наших зусиль. *Ілюстрація 4* показує,

що в протиріч даним в *Ілюстрації 1*, різниця між письмом Г.Мортон та Дж.Оруела виявляється значно меншою. Першому автору взагалі властиво дуже стримано висловлюватися, і об'єм роботи в нього стислий; проте якісні характеристики абзацу 3, який процесуально-примітний і дав 10 відсотків стосовно повнозначних слів, лише трохи відрізняється від 12-відсоткового «самого тривалого і дієвого» абзацу 14 у Дж.Оруела, у якому знайдено 15 випадків відповідних граматичних форм. Варто уваги, що 14 абзац перекладу К.Г.Паустовського – як самий насичений дією – отримав 17 відсотків щодо тривалих форм у співвідношенні із повнозначними словами.

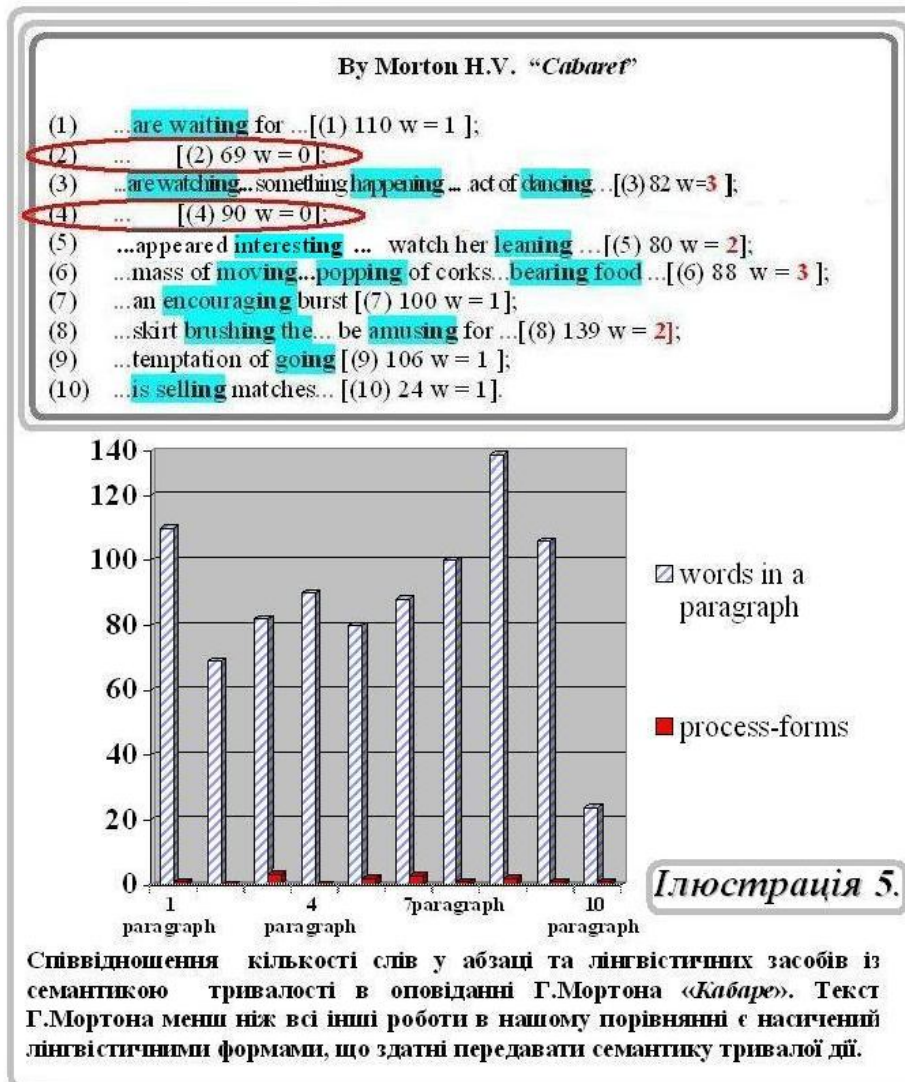


Ілюстрація 5 та *Ілюстрація 6* пропонують загальну картину, далекого від одноманітного і послідовного, але очевидного чергування абзаців із масивним використанням граматичних форм із семантикою тривалості, в одному місці, і абзаців, в яких таких слів зовсім не спостерігалось, в іншому. В *Ілюстрації 5* та *Ілюстрації 6* подаються вживані набори мовних форм, яким властива тривалість, у двох британських письменників Г.Мортон [11: 342-344] та Дж.Оруела [14: 305-312]; все це для більшої наочності того, що ми вже знаємо про їх тексти. Абзаци в цих документах нумеровано відповідно повним оповіданням, лінгвістичні форми тривалості визначено для кожного абзацу; ділянки тексту, які вільні від граматики, яка нас цікавить, окреслено червоним овалом; номер абзацу вміщено в круглій дужці, кількість всіх слів в даному абзаці помічено англійською літерою «w = words» та, нарешті, вказано кількість випадків тривалості.

Для відчуття живого тексту, який лежить в основі узагальнень, наводимо відзначені абзаци повністю (див. *Ілюстрація 5* та *Ілюстрація 6*).

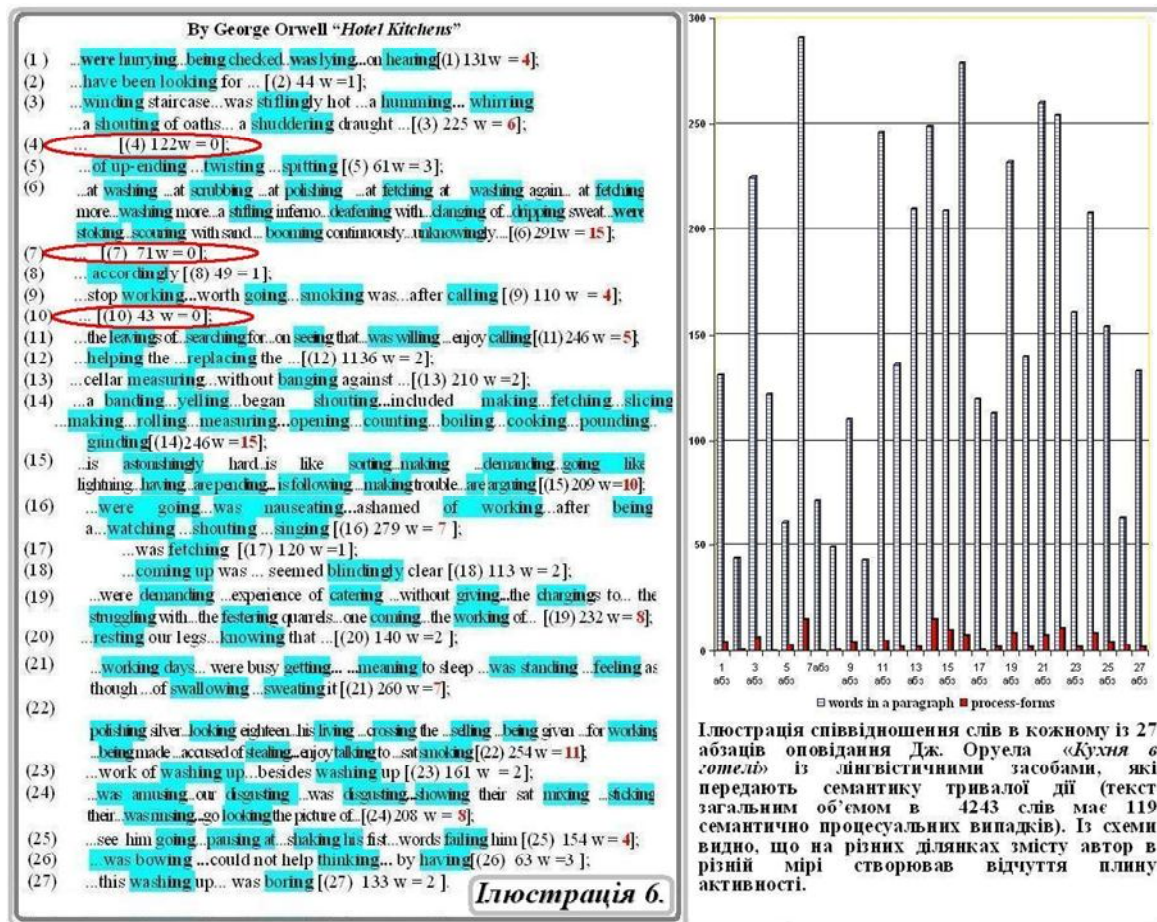
From the text by Morton H.V. "Cabaret" [11: 342-344]

(3) «Corpulent elderly people, who fifty years ago would have been at least resigned, hug each other like bears and bob defiantly in the direction of their old age. The band whines and whinnies and underneath it is the steady rhythm of Africa. We chase the feeling that we are watching something happening long ago in a forest clearing as we gaze round for somebody to dance with; because nothing is funnier than the act of dancing until you become involved in it.../(3) 82 w =3/ ».



From the text by Orwell G. "Hotel Kitchens" [14: 305-312]

(14) «The work in the cafeteria was spasmodic. We were never idle, but the real work only came in bursts of two hours at a time – we called each burst "un coup de feu." The first coup de feu came at eight, when the guests upstairs began to wake up and demand breakfast. At eight a sudden banding and yelling would break out all through the basement; bells rang on all sides, blue-aproned men rushed through the passages, our service lifts came down with a simultaneous crash, and the waiters on all five floors began shouting Italian oaths down the shafts. I don't remember all our duties, but they included making tea, coffee, and chocolate, fetching meals from the kitchen, wines from the cellar, and fruit and so forth from the dining room, slicing bread, making toast, rolling pats of butter, measuring jam, opening milk cans, counting lumps of sugar, boiling eggs, cooking porridge, pounding ice, grinding coffee – all this for from a hundred to two hundred customers. The kitchen was thirty yards away, and the dining room sixty or seventy yards. Everything we sent up in the service lifts had to be covered by a voucher, and the vouchers had to be carefully filed, and there was trouble if even a lump of sugar was lost. Besides this we had to supply the staff with bread and coffee, and fetch the meals for the waiters upstairs. All in all, it was a complicated job! (14) 246 w = 15/ »



Висновки. Науковий здобуток теперішнього етапу нашого пошуку ми пов'язуємо із відчуттю впевненості, що лінгвістичні засоби англійської мови, яким властивий смисл тривалої дії або плинності активності, дійсно пов'язані із певним етапом викладу цілісного авторського змісту і помітно відбиваються на авторських параметрах тексту. Пильне вивчення текстового матеріалу загострило увагу до декількох дослідницьких ділянок, які чекають на пояснення та трактовку в подальших публікаціях. Загалом, здійснене проникнення в авторський текст склало об'єктивну опору у роботі із його смислом, а також поглибило враження від якісно виконаних художніх творів. Надалі плекаємо надію продовжити аналіз текстів названих нами авторів із урахуванням характерного для них співвідношення граматичних форм тривалості та авторських параметрів; а відтак у подібному аналізі англомовного авторського тексту, яке виявилось плідним, сподіваємося розглянути деякі інші лінгвістичні засоби.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
2. Миронова Т.Ю. Генезис англоязычного отношения к исчисляемому и неисчисляемому существительным и их функция в авторском тексте // Психология. Мовознавство. Соціальні комунікації. Збірник наукових праць ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди», випуск 8. / Т.Ю.Миронова. – Переяслав-Хмельницький: ПП «СКД», 2011. – 224 с. – С. 119 – 126.
3. Миронова Т.Ю. Возможности сослагательности в осуществлении компонентов творческого письма в англоязычном авторском тексте и учет соответствующих грамматических форм при переводе // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. Драгоманова. Серія №5/ Т.Ю.Миронова. – К.: Видавництво НПУ ім. М.Драгоманова, 2011. – С. 140- 147.
4. Паустовский К.Г. Золотой ливень // Собрание сочинений в 8-ми т. – Т.6 / К.Г.Паустовский. – М.: Худ. литература, 1969. – С. 432-436.
5. Шоу І. Оповідання // Вечір у Візантії: Роман (переклад з англійської. – «Ада» – «Атіка») / І. Шоу. – К., 1993. – 448 с.
6. Celce-Murcia M., and Larsen-Freeman D. The Grammar Book / M. Celce-Murcia, and D. Larsen-Freeman // 2-d edition with Howard Willams. – United States of America: Heinle & Heinle, 1999. – 854 p.
7. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of The English Language/ D.Crystal. – Cambridge: University Press, 2000. – 489 p.
8. Hemingway E. Cat in the Rain // The Collected Stories/ Ernest Hemingway. – The millennium library: everyman's library. – 1995. – P. 107-109.

9. McCarthy M. Discourse Analysis for Language Teachers / M. McCarthy. – Oxford: Oxford Language Teaching Library, 1990. – 205 p.
10. Maslow A. Peak Experiences in Education and Art. // Human Values by Joseph A. Zaitchik and Roger E. Wiehe / Abraham Maslow. – New York: Brown and Benchmark, 1993. – 525 p.
11. Morton H.V. H.V. Morton's London / H.V. Morton. – London: Methuen & Co. LTD, 1940. – 436 p.
12. Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited / V. Nabokov. // Everyman's library – London: David Campbell Publishers LTD, 1995. – 268 p.
13. Norton S. and Waldman N. Canadian Content / S. Norton and N. Waldman. Canada: Hoft, 1988. – 371 p.
14. Orwell G. Hotel Kitchens. // Gould E. and others. The Art of Reading. Contexts for Writing / Gould Eric, Robert Diyanni, William Smith, Judith Stanford. – New-York: McGraw-Hill, 1990. – P. 305-312.
15. Shaw, I. Evening in Byzantium. / I. Shaw. – London: New English Library: Times Mirror, 1977. – 285 p.
16. Thomson, A.J. and Martinet A.V. A Practical English Grammar / A.J. Thomson and A.V. Martinet. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 383 p.
17. Trimmer, J.F. and McCrimmon, J. M. Writing with a Purpose / J.F. Trimmer and J. M. McCrimmon. – Boston: Houghton Miffling Company, 1988. – 524 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Миронова – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Дніпропетровської державної фінансової академії.

Наукові інтереси: комунікативна перспектива англомовного авторського тексту.

ПРОБЛЕМЫ СВЕРХТЕКСТА ПОЭМЫ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.С.ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ XX ВЕКА

Андрей ПЕРЗЕКЕ (Кировоград, Украина)

У статті розглянуті проблеми інваріантного впливу поеми О.С.Пушкіна «Мідний всадник» на літературу революційної та постреволюційної епохи 1917 – 1930-х років, виникнення у літературному процесі дискурсивного надтексту пушкінського твору та основні властивості цього феномену.

Ключові слова: надтекст, дискурс, інтертекст, ідеоміфосистема, катастрофічний текст, літературний процес, концептосфера, художня аксіологія.

The article deals with the problems of invariant influence of A. Pushkin's poem "Copper Rider" on the literature of revolutionary and post-revolutionary age of 1917-1930s, the emergence of discursive supertext of Pushkin's work in the literary process and the basic features of this phenomenon.

Key words: supertext, discourse, intertext, ideomythosystem, catastrophe text, literary process, concept sphere, artistic axiology.

В литературном процессе 1917 – 1930-х годов особые формы выделенности обретает дискурс пушкинского «Медного всадника» благодаря системному единству входящих в него произведений. Это становится заметным при ретроспективном аналитическом подходе и даёт все основания рассматривать подобную дискурсивность в свете современных научных представлений *о сверхтекстах в литературе*. Задача заключается в том, чтобы по возможности адекватно определить смысловой уровень, культурный статус и значение исследуемого явления, получившего своё неординарное и симптоматичное развитие в русской литературе советской эпохи. При этом важно увидеть те перспективы постижения историко-литературных, социо-культурных, философско-мировоззренческих процессов эпохи революционного «потопа» и «послепотопного» периода в российском бытии XX века, которые открываются сквозь призму сверхтекста пушкинской поэмы.

Интерес сегодняшней науки к сверхтекстам отражает тенденцию к осмыслению сквозных процессов в литературе, охватывающих длительные периоды её развития и порой наследуемых XX веком из XIX. Органично возникают сверхтексты самых разных параметров, которые выделяются при исследовании. Так, М.Н. Эпштейн рассматривает всю русскую поэзию как «сверхпроизведение»- надындивидуальное образное целое [11: 9], И. Кондаков намечает подходы к русской литературе XX века как единому тексту [2: 3-44], А.П.Люсый обосновывает существование Крымского текста русской литературы [6], О.С. Лепехова интерпретирует в качестве сверхтекста творчество В.М. Гаршина [5], Б.С. Демичева обращается к изучению «шекспировского текста» русской литературы [2]. Следует отметить, что теория сверхтекста, включающая его классификацию, находится в стадии становления, её развитие связано, прежде всего, с работами В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис, а также ряда других учёных.

Общность произведений, в которых узнаваемы смыслы и конститутивные черты «Медного всадника», соотносима с общими генетическими свойствами сверхтекста как

литературного феномена, и в то же время имеет свои яркие индивидуальные особенности и своё уникальное место в литературе советской эпохи.

Используя термин «мегатекст» в значении сверхтекста, М.Н. Эпштейн определяет его в качестве совокупности текстов, которые воспринимаются или исследуются как единое дискурсивное целое, пронизанное общими темами, архетипами, лейтмотивами, символами [12]. Расширенное представление о сверхтексте предлагает А.Г. Лошаков, для которого это «ряд отмеченных направленной ассоциативно-смысловой общностью... автономных словесных текстов, которые в культурной практике... предстают в качестве целостного интегративного... словесно-концептуального образования как составляющая ахронического культурного пространства – национальной текстовой концептосферы». Исследователь подчёркивает динамику и многомерность явления сверхтекста, находящегося в зависимости от полагаемого его составителем (интерпретатором) принципа ценностно-смысловой центрации, «которая предусматривает выдвижение в качестве приоритетных тех или иных смыслов (текстов)» [7: 7]. Таким принципом в изучаемом дискурсе становится поэма «Медный всадник» как целостный семантический комплекс.

На центрическую структурную организацию сверхтекста и внутреннее центростремительное движение составляющих его текстов указывает Н.Е. Меднис, подчёркивая ядерную структуру этого образования, которое предполагает наличие относительно стабильного круга текстов, наиболее репрезентативных для данного сверхтекста в целом. «Каждый сверхтекст, – пишет исследователь, – имеет свой образно и тематически обозначенный центр, фокусирующий объект, который в системе внетекстовые реалии – текст предстаёт как единый концепт сверхтекста» [8: 7-11], чему в полной мере соответствует организация сверхтекста «Медного всадника».

В.Н.Топоров, характеризуя сверхтекст, также отмечает, что он един и связан. В нём «выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику» [9: 279], как это видно на примере интертекста пушкинского инварианта, воплощённого в произведениях разных авторов. Ещё одно важное универсальное свойство сверхтекста, также приложимое к его конкретному исследуемому проявлению, называет Н.Е. Меднис. Учёный обращает внимание на такую особенность данной текстовой общности, что по внешним признакам выраженности любой сверхтекст является в то же время интертекстом, но не любой интертекст может быть определён как сверхтекст, поскольку интертекст по отношению к нему оказывается слишком узким. Сверхтекст «в своей развёртке устремлён не только во внеположную к нему словесную сферу (ею является в данном случае словесный комплекс поэмы «Медный всадник» – А.П.), но и в область культуры, взятой в самых разных проявлениях» [8: 8-9].

Подчеркнём, что автор цитируемых строк приводит справедливую мысль о культуроцентричности сверхтекста, которая выражается во внетекстовых явлениях, лежащих за рамками его достаточно широких текстовых границ и выступающих по отношению к нему как факторы генеративные, его порождающие [8: 9]. Согласно глубокой мысли Н.Е. Меднис о существовании внеположных феномену сверхтекста факторов, влияющих на его развитие, что в полной мере проецируется на дискурс «петербургской повести», «в ходе исследования различных литературных сверхтекстов постоянно проясняются те внутренние тенденции русской культуры, которые связаны и с положением России в мировом географическом и культурном пространстве», тенденции, нечто обусловившие в прошедшем и предсказывающие будущее [8: 9].

На наш взгляд, приведённое утверждение необходимо дополнить положением о связи сверхтекста с духовным, идеологическим, социально-политическим состоянием России, определяющим культурные процессы и, в частности, возникновение подобного феномена в сфере литературы, что постоянно учитывалось в настоящей работе. Заметим, что Б.М. Гаспаров в связи со сверхтекстами пишет о влиянии внетекстовых факторов на прочтение того или иного текста, называя в их ряду ассоциации и аналогии [1: 318-319]. Это, несомненно, касается и каждого из произведений, составляющих сверхтекст «Медного всадника», и его в целом как особого семантического «сверхъединства» с внутренней типологической системой, структурируемого посредством анализа в потоке литературы.

В качестве ещё одного неотъемлемого признака сверхтекста, который, наряду с другими, наблюдаем в конкретном изучаемом случае, исследователи выделяют его **смысловую цельность**, рождающуюся, по удачному определению Н.Е. Меднис, «в месте встречи текста и внеположной реальности» и выступающую цементирующим это литературное образование началом [8, 13]. О том, что сверхтекст обладает смысловой цельностью как основой своего формирования, «семантической связностью», пишет В.Н. Топоров [9: 279]. На цельность, понимаемую как парадигматический феномен, который является конститутивным компонентом сверхтекста, обеспечивающим его концептуально-семантическую протяжённость, указывает А.Г. Лошаков [7: 8]. Признак цельности становится отчётливо виден при обращении к типологии сверхтекста «Медного всадника».

Выделение этого произведения Пушкина как инвариантной основы, вокруг которой в постреволюционной литературе формируется сверхтекст, заставляет согласиться с целым рядом общих положений, выдвигаемых Н.Е. Меднис, сделавшей наиболее ощутимый вклад в развитие теории данного феномена. Так, сверхтекст, считает учёный, «не только отмечает высшие точки литературы и культуры, но и формирует вокруг этих точек обширное поле смыслов, обеспечивающих гениальным явлениям полноту жизни в веках...» [8: 155], что полностью подтверждается рассмотренной в настоящем исследовании литературной судьбой «петербургской повести» в XX веке. Проблема формирования, статуса, структуры и системы смыслов того или иного сверхтекста приобретает, в представлении этого исследователя, в современной (и, добавим, любой другой) культурно-исторической ситуации значение, «далеко выходящее за рамки филологии» [8: 155], как это характерно для сверхтекста «Медного всадника» в изучаемую эпоху.

Правомерно полностью разделить и такое утверждение Н.Е. Меднис, проецируемое на подробно исследуемый здесь литературный феномен, приобретший также сверхлитературные свойства благодаря своим связям с движущейся действительностью, что «сам факт образования какого-либо сверхтекста можно воспринимать как неоспоримый знак культурной «силы» реалий, этот сверхтекст породивших» [8: 155]. В случае со сверхтекстом, определяемым пушкинской поэмой, такой «силой» стали революция 1917-го года и постреволюционный общественно-политический и культурный процесс.

Соответствуя общим свойствам литературного феномена сверхтекстов и по многим критериям подтверждая свою принадлежность к подобному разряду верхних уровней текстовых образований, сверхтекст «Медного всадника» обладает, вместе с тем, яркими реальными особенностями, в которых отражается неповторимая суть этого явления в литературном процессе 1917 – 1930-х годов, продолжающегося и в последующий период. Следует отметить, что **феномен сверхтекста «Медного всадника» относится к разряду сверхтекстов одного произведения**, который ещё не получил в науке своего осмысления, тем более в отношении пушкинской поэмы о потопах в Петербурге. При этом он своеобразно связан с Петербургским текстом русской литературы, относящимся к разряду «городских текстов», текстообразующей доминантой которых выступает топологическая структура города, поскольку сам «Медный всадник» стоит у его истоков и заключает в себе его координальные смыслы. Вместе с тем, сверхтекст поэмы, незначительным образом касаясь собственно петербургской тематики в своей общей смысловой структуре, наиболее явственно и развёрнуто проявившейся в повести «Ленинград», уходит за её пределы, размыкает семантику топоса и создаёт многомерный образ российской судьбы, фактически развивая пушкинский мотив единства города и России – «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия...». В то же время **сверхтекст «Медного всадника», подобно Петербургскому тексту в период его интенсивного развития в XIX веке, оказывается по уровню своей проблематики и составу произведений центральным в литературе постреволюционной эпохи.**

Этот сверхтекст, несомненно, имеет совершенно особые отношения со структурируемым в последнее время Пушкинским текстом, относящимся, по определению Н.Е. Меднис, к «именным» или «персональным» текстам русской и мировой литературы, центром которых как данность являются биография, личность и творчество художников, имеющих высокую степень значимости и востребованности. Б.М. Гаспаров, первым в науке о литературе

поставивший вопрос о Пушкинском тексте, считает, что современная рецепция произведений поэта связана с их предыдущей интерпретацией русскими писателями и поэтами в созданных ими текстах, и тем фактором, как эти тексты, в свою очередь, «отложились нашей культурной памяти и определи нашу интерпретирующую позицию» [1: 320]. Подобный подход непосредственно применим к постижению роли и смысла в литературном процессе сверхтекста «Медного всадника».

Своеобразие позиций этого феномена в советский период заключается в том, что он рождён произведением Пушкина такой художественной природы, которая в его творчестве больше не имеет аналогов и, принадлежа к искусству слова, по своему значению выходит за его пределы, выступая нациологемой. Не случайно именно к «петербургской повести» в данном качестве, на наш взгляд, в первую очередь относится отмечаемый Ю.В. Шатиным «идеологизм» – истолкование произведений Пушкина в свете определённых идеологием его времени [10: 234] и, добавим, последующих эпох, что существенно влияло и влияет на их интерпретацию. Неизменно относясь к проявлениям Пушкинского текста в литературе 1917 – 1930-х годов, сформированного на основе всего состава того, что оказалось востребовано литературой этого периода из творческого наследия поэта, **«именной» сверхтекст «Медного всадника» одновременно имеет и свою отдельную жизнь в культуре.** Как уже отмечалось, это не периферийное, а центральное явление в литературе, для которого, подчеркнём, характерна разножанровость составляющих текстов. Ведущие факторы феноменальной природы этого сверхтекста определяются творческо-биографической типологией создававших его писателей.

По своей двойственной природе сверхтекст последней пушкинской поэмы – это мифопоэтическая система, развивающая в текстовой плоти произведений инвариантные смыслы, и одновременно черпающая их из внетекстовой реальности своего времени. В этом проявлялось резонансное влияние факторов нелитературного ряда на активизацию художественной мотивики «петербургской повести» в авторском сознании писателей, а затем в создаваемой ими конкретной сюжетике. Определить «удельный вес» того или иного истока не всегда представляется возможным, поскольку в большинстве произведений они органично сливаются.

Сверхтекст «Медного всадника» имеет свои закономерные стадии развития в литературном процессе постреволюционной эпохи. Он включает в себе модель мира, в которой катастрофа изображается сначала в виде бунта, а затем проявляется в виде разрушительного, требующего жертв, созидания новой реальности. В этом качестве он **становится катастрофическим текстом русской литературы советской эпохи, явившимся поэтической реакцией на случившуюся революцию и духовной оппозицией ей, той её оценкой национальным сознанием, в формировании которой принимает участие Пушкин.** В этом смысле исследуемый сверхтекст выступает мощно реализованной литературой возможностью посмотреть на Россию XX века глазами автора «Медного всадника» и увидеть возвращение того, что аксиологически и художественно осмыслил он первый в свою эпоху. Сложилась ли в литературе изучаемого периода сопоставимые сверхтексты какого-либо другого произведения, и как с этих позиций выглядит общая картина литературного развития, покажут будущие исследования.

К уже отмеченным свойствам сверхтекста пушкинской поэмы следует добавить, что её смыслы, определяющие данный интертекст в произведениях писателей, находились в них в тесном единстве со смыслами, инвариантному тексту не присущими. Благодаря этому процессу в возникшем сверхтекстовом семантическом пространстве **происходило беспрецедентное расширение жизненного материала, осуществилось проникновение в различные сферы реальности,** имеющие свои особенности и противоречия, примеры чему находим в «Белой гвардии», «Тихом Доне», романе «Волга впадает в Каспийское море» и т.д. Это расширение оказывалось органично связанным с узнаваемой пушкинской мотивикой, включалось в её орбиту, и в типологическом сверхтекстовом единстве произведений возникал **эффект всеохватности всех сфер национального бытия.**

Центральное место «именного» сверхтекста «Медного всадника» в русской постреволюционной культуре формировалось в период 1917 – 1930-х годов и, как уже

отмечалось, было продолжено за его пределами. Оно определялось концентрацией в этом литературном образовании самых значительных проблем времени, которые широко входили в обиход синхронного ему общественно-политического, философского и художественного сознания. Эта проблематика под необходимым господствующей властью углом зрения интерпретировалась советской идеомифологической системой, включалась в драматическую концепцию современности разнонаправленного по своей идейной ориентации всего литературного потока. Она неизбежно становилась достоянием и других видов искусств, касалась всех горизонтов происходящих в стране процессов, каждого человека в отдельности и всего народа в целом, поскольку выступала смысложизненной, всеобъемлющей и эпохальной.

История целого ряда текстов, органично интегрированных в свертхтекст «петербургской повести», такова, что до читателя они доходили не сразу после своего создания, а иногда, будучи опубликованными вовремя, затем на долгие годы по идеологическим причинам были «задержаны». Суть, однако, заключается в самом факте их создания такими, какие они есть, в поле влияния пушкинской поэмы. Важно то, что в конечном итоге они всё же дошли до читателя, *de facto* составив единое целое в пространстве художественной концептосферы. Эти произведения соединились в литературном сознании уже новой эпохи конца XX столетия как духовный и эстетический феномен эпохи прошедшей. Он передаёт её неповторимый исторический облик и повторившиеся в ней мистериальные смыслы и национальный код, мужество писателей, неисчерпаемые истину и человеколюбие пушкинского мифа и механизмы его нескончаемого бытия в русской культуре.

1917 – 1930-е годы стали периодом агрессивного политического мифотворчества, в которое правящей партией оказались втянуты литература и искусство. Так, например, одним из главных создателей советского мифа в литературе, несомненно, явился В. Маяковский. Свою лепту сюда внесли А. Серафимович, А. Фадеев, Ф. Гладков, К. Федин, А.Н. Толстой, А. Неверов, Д. Фурманов, Л. Сейфуллина, Ю. Либединский, Б. Лавренёв, А. Малышкин, Вс. Вишневский, Н. Островский, И. Уткин, Э. Багрицкий, М. Шагинян и другие писатели просоветской ориентации, которые сознательно и не бесталанно участвовали в грандиозной государственной программе по смене модели мира и ценностных ориентиров в массовом общественном сознании.

Доминантной структурой формирующейся идеомифологической системы выступали, как отмечает в своём исследовании О.А. Корниенко, тенденциозно переосмысленные модели эсхатологических и космогонических мифов [4: 63-74]. Система провозглашала конец Старого мира, отрицала возможность его возрождения. В ней осуществлялась предельная поляризация двух миров, поскольку Новый мир подразумевал создание совершенно иной, небывалой реальности. Разрушение Старого мира восставшей на него силой объявлялось главной задачей и доблестью эпохи, где битва героев революции с его представителями приобретала черты борьбы света и тьмы, а для достижения победы становились хороши все средства. При этом отменялись милосердие и человечность, а на врагов ложилась печать нечеловеческих черт, позволяющая их безжалостно уничтожать.

Со временем в идеосистеме ведущее место занял миф о преображении мира, который активно разрабатывала социалистически ориентированная литература. Он говорил о новом человеке, о борьбе за творческое созидание мира гармонии против деструктивных сил хаоса, которые в литературе 30-х годов персонифицировались образами вредителей и неорганизованной природной и народной стихии. При этом актуализировался миф о покорении всех стихийных сил светлыми носителями государственной идеи, развивался миф о создании коммунистического рая на земле, где хозяином будет ранее угнетённый народ, о необходимости и благости жертв на пути к нему.

Значимое место в идеосистеме занимал широко интерпретированный литературой и искусством миф о победе человека над Временем и Пространством, преображении им земных рельефов, создании новых ландшафтов, изменении течения рек, осушении пустынь, освоении «медвежьих углов» с замершим в них временем, ускорении его хода и т.д. В свете политических мифов идеосистемы получали развитие сакральные в ней литературные «лениниана» и «сталиниана», решались проблемы обретения человеком своего места в

революционной борьбе, в строительстве Нового мира, его отношений с государством в сторону их гармонизации, соотношения личного (семейного) и общественного, позиция отщепенства по отношению к общему делу. В целом в официальной литературе и искусстве 20-х – 30-х годов «желаемый идеал выдаётся за действительный, создавая условный мир, в котором границы правдоподобия неразличимы» [4: 78], а понятие гуманизма допускается только с приставками «пролетарский» и «классовый».

Так возникала литература (и шире – культура) советской эпохи с перевернутыми представлениями о сущности мира, его ценностях и целях, главных конфликтах, высшем начале, роли вождей, природе и месте человека и всего человеческого. Одновременно с ней складывалась иная литература независимо от специфической интерпретации некоторых принадлежащих к ней произведений – например, «Двенадцати», «Тихого Дона». Её центром постепенно становился свертхтекст «Медного всадника» – творения, призванного стать национальным аксиологическим эталоном. Неизвестно, какие ещё произведения, тяготеющие к нему и написанные в исследуемый период, до читателя не дошли вообще, уничтоженные деспотической властью вместе с их авторами, но **литературно-художественная тенденция** на основании известных сегодня текстов оказалась ярко обозначена. В ней так или иначе происходило осмысление противоречия между благими намерениями и разрушительным результатом. Ей оказалось присуще обличение ложных кумиров, массовых соблазнов, тупикового пути, распоясавшегося в очередной раз в России властного государственного зла, и в целом осуществлялось противостояние с кривым зеркалом фальшивой советской идеомифосистемы.

В результате оказались сформированы **пушкинская и антипушкинская литература**, имеющие разные судьбы в эпоху создания и во временной перспективе, где одной суждено было подтвердить свою художественную и нравственную состоятельность, обрести востребованность, а другой – истаять, как истаил иллюзорно-утопический город «петербургской повести» под напором бунтующей реальности. Обращение к известным и активно изучаемым сегодня литературным процессам 1917 – 1930-х годов с позиций свертхтекста «Медного всадника» способно внести новизну в понимание важнейших закономерностей развития литературы советской эпохи и позволяет особым образом взглянуть на участие в них наследия Пушкина. Трудно переоценить то обстоятельство, что в катастрофическое для страны время оно ненамеренно объединило вокруг себя близких по духу художников и способствовало постижению средствами литературы сложнейших исторических перипетий.

Таким предстаёт уникальный потенциал поэмы «Медной всадник» – литературного произведения особой природы и судьбы, развитие свертхтекста которого в литературном и духовном пространстве постреволюционной России явилось для неё нескончаемо длящимся пушкинским бытием, помогшим ей сохранить критерии добра и зла и обрести ясное понимание сущности прошедшей трагической эпохи в свете вечных истин.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования /Б.М.Гаспаров – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
2. Демичева Е.С. «Шекспировский текст» в русской литературе : Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук / Е.С. Демичева. – Волгоград, 2009. – 24 с.
3. Кондаков И. «Где ангелы реют»: Русская литература XX века как единый текст/ И. Кондаков // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 3-44.
4. Корниенко О.А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья : Монография / О.А Корниенко. – К.: Логос, 2006. – 332 с.
5. Лепехова О.С. Этическое пространство свертхтекста В.М. Гаршина: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук / О.С. Лепехова – Северодвинск, 2006. – 18 с.
6. Люсый А.П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. / А.П. Люсый – М.: Русский импульс, 2007. – 240 с.
7. Лошаков А.Г. Свертхтекст: семантика, прагматика, типология: Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук / А.Г. Лошаков– Киров, 2008. – 52 с.
8. Меднис Н.Е. Свертхтексты в русской литературе. / Н.Е. Меднис– Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. – 170 с.
9. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. / В.Н. Топоров – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
10. Шатин Ю.В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня: сб. науч. ст. / Ю.В. Шатин – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000. – С. 231-238.

11. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. / М.Н. Эпштейн – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

12. Эпштейн М.Н. Мегатекст [Электронный ресурс] / М.Н. Эпштейн // Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/3031>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Андрій Перзек – кандидат філологічних наук, доцент, виконує обов'язки завідувача кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: поезика та міфопоетика тексту, пушкінознавство, проблеми інваріантності та інтертекстуальності, типології, семантики, антиутопізму, катастрофізму в літературі ХХ століття.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛІ О. ГЕНРІ «ОСТАННІЙ ЛИСТОК»

Інна ПЕРЦОВА (Кіровоград, Україна)

У статті розглянуті художні функції хронотопу, особливості організації часопросторових зв'язків у новелі американського письменника О. Генрі та їхнє значення для розуміння ідейного змісту твору.

Ключові слова: хронотоп, часопростір, художній простір, зовнішній простір, внутрішній простір, закритий простір, відкритий простір, художній час.

In the paper the artistic functions of chronotope, features of organization of time-space connections and their meanings in the short story by the American writer O. Henry are examined. The author considers the mentioned textual devices as a key to understanding the ideological contents of the piece.

Keywords: chronotope, time-space, artistic space, external space, internal space, closed space, open space, artistic time.

Хронотоп, за Михайлом Бахтіним, позначає істотний взаємозв'язок часових та просторових характеристик художнього тексту [1: 307]. Часопростір літературного твору реалізується та набуває свого смислового оформлення через предмети, що його наповнюють, останні визначають межі художнього простору. Хронотоп твору є орієнтиром світобачення письменника, адже відбиває його емоції і світосприйняття. Зображення часу та простору пов'язане зі змістом твору, підпорядковане йому, і разом з тим є своєрідною характеристикою індивідуального стилю письменника. Системний літературознавчий аналіз передбачає дослідження функцій хронотопу та з'ясування його значення в художній тканині тексту.

Велику роль в осмисленні ідейного змісту новели «Останній листок» відіграє організація художнього простору. На початку твору О. Генрі створює особливий урбаністичний пейзаж одного з районів Нью-Йорка, жодного слова не сказавши про соціальний стан його мешканців, але читач розуміє автора без зайвих слів. Урбаністичний пейзаж у новелі є засобом авторської іронії та особливою формою художнього простору. Простір району Нью-Йорка, де відбуваються події, має атрибутивні властивості кварталу для бідних. Ці атрибути слугують своєрідним містком до розуміння ідейного змісту новели. Ними є вулиці, що «показалися», «схимерні кути й повороти», «вузькі смужки, що називаються проїздами», «горище присадкуватого триповерхового будинку», «порослі мохом проїзди» тощо. Особливе акцентування відбувається на деталях побуту: «олов'яні кухлі», «жаровні», «салат з листя цикорію», «фарбоване залізне ліжко», «невеличкі шибки голландського вікна» для зображення умов життя найбідніших верств населення. Отже, буття зображене тоскним і непривабливим. О. Генрі широко використовує прийом антропоморфізації художнього простору: «вулиці показалися», «холодний подих осені», «видряпався старезний плющ», «рослини чіпляються за потріскані цеглини», «вперто йшов холодний дощ із снігом», «шаленів рвучкий вітер». Антропоморфічні характеристики сприяють персоніфікації часопростору. Навколишній світ нагадує у творі рухливу істоту, причетну до життя головної героїні. Хронотоп О.Генрі майже безбарвний. І тільки містер Пневмонія має кулацюрні червоного кольору, що є своєрідним попередженням про небезпеку зустрічі з ним (у читача відразу виникає асоціативний ряд: червоний-кров-жертви). Відсутність у цьому світі квітів, зелені, галявин, сонця, світла, кольору створює просторову систему міста з негативним значенням.

Основними одиницями простору цієї новели є «похмуре подвір'я та глуха стіна цегляного будинку», «старезний плющ». Безрадінний пейзаж, який спостерігає хвора дівчина

з вікна, створює стан безнадії. Використовуючи такий топос, автор загострює почуття в очікуванні поганого фіналу, адже художній простір не існує окремо від людини. Природа, представлена автором у декількох реченнях, абсолютно гармонійна з внутрішнім світом Джонсі: *«Мені хочеться розслабитись, ні за що не думати й полетіти – дедалі нижче й нижче – як один з отих нещасних, виснажених листків»*. Велике значення в організації художнього простору новели має заголовок новели – «Останній листок». Він виконує важливі текстотвірні функції: веде до розуміння підтексту, інтригує, налаштовує на поганий фінал, створює текстуальну напругу: листок останній на цьому дереві – чи він символізує останній етап в житті дівчини?

Отже, зовнішній простір впливає на внутрішній простір героїні, тобто на її свідомість. У якийсь момент помираюча Джонсі починає пов'язувати своє життя з плющем, який так само помирає від холоду та осені. Героїня занурюється у внутрішній, глибоко прихований від чужих очей, простір своєї душі, який можна охарактеризувати як закритий: Джонсі не здатна долати перешкоди, міняється: *«Невідчена думка про смерть опановувала Джонсі дедалі дужче в міру того, як одна по одній слабшали ниточки, що зв'язували її з подругою і всім земним»*. Натомість, внутрішній простір її подруги, Сью, відкритий, адже дівчина має активну життєву позицію, здатна впливати на інших людей та обставини: *«...дай твоїй Сьюді докінчити малюнок, щоб можна було продати його редакції і купити своїй хворій дівчинці портвейну, а собі, ненажері, свинячих котлет»*.

У той же час жалюгідні умови життя мешканців кварталу для бідних – це необхідний фон, на якому повніше розквітає краса людської душі. Контраст хронотопу реальності: *«У мистецтві Берман був невдахою. Сорок років тримав він у руках пензель, але й на крок не наблизився до своєї Музи, щоб хоч торкнутися краю її мантиї»* і хронотопу мрії Бермана: *«Колись я намалюю шедевр, і ми всі виберемося звідси»*, – стає ключем для розкриття ідейного змісту твору. Порівняння Бермана з Мойсеєм не є випадковим. Як і Мойсей, Берман виконав свою людську місію, йшовши до створення свого єдиного і останнього шедевру сорок років. Поєднання в образі Бермана минулого біблійного часу (порівняння з Мойсеєм, який сорок років вів ізраїльський народ до землі обітованої) і сучасного авторського (адже Берман вписаний в конкретний історичний контекст) створює ефект вічного, позачасового. Вчинок Бермана – шедевр людяності, подвиг, який цінується в будь-яку епоху.

Час у художньому творі – це своєрідна модель сприйняття світу, він є своєрідним простором розгортання епічної дії. Художній час – це час тих подій, із яких складається сюжет, тобто сюжетний час. Він підпорядковується змісту, поєднуючи і підкоряючи собі усі елементи тексту. У творі О. Генрі художній час, за законами жанру новели, прискорений. У новелі переплетені три часові виміри: минуле – приїзд молодих художниць до Нью-Йорка, знайомство в одному з ресторанів, рішення триматись разом; теперішнє – хвороба Джонсі, боротьба Сью за життя подруги; вимальовуються і два варіанти майбутнього – перший, пов'язаний з одужанням Джонсі та її мрією намалювати Неаполітанську затоку, другий – зі смертю молодої художниці. Усі події відбуваються динамічно: *«Це було в травні. А в листопаді...»*. Теперішній час ущільнений: дія займає всього півтори доби: вечір – ніч – день – вечір – ніч. Концентрація часу і пов'язаних з ним подій створює ефект „спресованого” часу.

Дія відбувається восени, це час, коли природа перебуває в неприкрашеному вигляді, відчувається її незахищеність. У творі ця пора постає суголосною з внутрішнім станом головної героїні. Своєрідну форму відліку часу символізують листочки старого плюща, яких з кожним днем ставало все менше. Вони відіграють роль перемикачів часу, здатних прискорювати його перебіг у творі, адже Джонсі вірила, що разом з листочками спливають останні дні її життя: *«Залишилось усього чотири листочки. Я хочу, поки не стемніло, побачити, як одірветься останній. Тоді помру і я»*. Час як категорія лінійна в новелі перетворюється на час внутрішній. Падаючі листочки для героїні є символом руху життя, посилюють сум'яття у свідомості Джонсі, розхитують її спокій: *«Тепер вони падають швидше. Три дні тому їх було майже сто. А ж голова боліла рахувати. А сьогодні вже легко. Он іще один упав. Тепер лишилося тільки п'ять»*. Саме вони стають маркерами смислових акцентів.

З розвитком дії ще виразніше проступає взаємозалежність художнього часу і внутрішнього стану Джонсі. Час у творі починає сприйматися читачем через внутрішній простір (свідомість) героїні як безжалісний. Згодом листок плюща стає символом дива у творі – героїню за життя переконав боротися саме він. Вранці, коли Джонсі попросила Сью підняти штору, вона побачила, що листок все ще тримався. Рух художнього часу в творі уповільнюється, а потім наче зупиняється на якусь мить для героїні. Ця мить для Джонсі набуває тривалості. Підсвідомість художниці почала працювати у зворотному напрямі – на одужання: *«Це гріх – хотіти вмерти. Тепер ти можеш дати мені трохи бульйону й молока з портвейном...»*.

Разом зі зміною часу відбуваються й зміни в художньому просторі. Тепер смислових акцентів набувають інші деталі хронотопу – дзеркало, *«молоко з портвейном»*, *«дуже синій і зовсім непотрібний вовняний шарф»*. З'являється колір – синій, що відповідає психологічному стану Джонсі і символізує її відродження. Традиційно в мистецтві синій колір уособлює прекрасну мрію, далекі обрії щастя (згадаймо, синій птах – піднесений образ щасливої долі). Внутрішній простір героїні, простір її душі, її бажань і прагнень, її відчуттів змінюється: *«...принеси спочатку дзеркало, потім обклади мене подушками – я сидітиму й дивитимусь, як ти готуєш їсти»*; *«Сюди, я сподіваюсь намалювати коли-небудь Неаполітанську затоку»*. У фіналі новели з'являться ще два кольори – зелений і жовтий, кольори «останнього» листочка, намальованого Берманом, щоб врятувати Джонсі: *«Потім знайшли ліхтар, який ще горів, драбину, перетягнуту в інше місце, кілька розкиданих пензлів і палітру, на якій було змішано зелену та жовту фарби»*. У контексті новели вони набувають символічного значення кольорів життя, надії, перемоги над смертю.

Отже, хронотоп у творі є однією з форм саморозкриття світогляду й світобачення митця. Тому у формуванні цілісного уявлення про творчість письменника важливим є вивчення створеного ним хронотопу: організація часопростору впливає на ідейно-художню специфіку тексту. Час ніби переходить у простір, поєднуючись, вони створюють своєрідний фундамент розвитку подальшої події. Часопростір з'єднує весь твір у композиційно-смислове ціле. Відношення героя до простору і часу, його зв'язок з часопростором – один із способів характеристики героя.

Художній час в новелі О. Генрі «Останній листок» постає як особлива часова форма, що характеризується притаманними тільки їй особливостями. Спресований час у творі автор передає через специфічне світосприймання хворої дівчини. Система художнього часу О. Генрі включає антонімічні образи-символи: життя-смерть, мрія-реальність, миттєве-вічне. Домінантним підґрунтям висвітлення часу в новелі стає уявлення про рух життя. Падаючі з плюща листочки стають символом як життя, його плину, так і смерті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / Бахтин М.М.// Михаил Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
2. Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи* / М. М. Бахтин / [сост. С. Бочаров и В. Кожин]. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Гончарова Е. А. *Антропоцентризм хронотопа как концептуальная основа художественного текста* / Гончарова Е.А. // Категоризация мира: пространство и время: Материалы науч. конф. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – С. 40-43.
4. Егоров И. *Пространственно-временная структура эпического произведения* / И. Егоров// Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977. – С. 224-226.
5. О. Генрі (В.С. Портер). *Вибране: Королі і капуста: новели та оповідання*. – К.: А.С.К., 2006. – 703 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://katalog.irbis-host.net/cgi-bin/irbis64r_91/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=CBSVZ&P21DBN=CBSVZ&S21STN=1&S21REF=&S21FMT=&C21COM=S&S21CNR=&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M&S21STR.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Інна Перцова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
Наукові інтереси: семасіологія, стилістика, семантичні аспекти перекладу.

ОБРАЗНЕ ПОРІВНЯННЯ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРАХ МОРІН ЛІ

Надія ПЕТРОВСЬКА, Лариса СЕМЕНЮК (Луцьк, Україна)

У статті проаналізоване використання порівняння як засобу актуалізації художніх образів у творах британської письменниці Морін Лі. Подана класифікація та статистичні дані про кількісне співвідношення образних порівнянь мовностилістичної системи автора як за тематикою, так і за граматичними засобами вираження.

Ключові слова: мовна особистість, актуалізація образів, стилістичний прийом, компаративна конструкція, оцінність, еталон порівняння, об'єкт порівняння, маркер.

The article is devoted to the analysis of the use of simile as a means of revealing characters in the works of the British writer Moreen Lee. The classifications of similes belonging to the language-stylistic system of the author both according to the subject and grammatical expression means are given. The quantitative data as to the ratio of similes are presented.

Key words: language personality, revelation of characters, stylistic device, comparative structure, evaluability, comparison model, comparison object, marker.

Дослідження тексту як однієї з найважливіших лінгвістичних категорій набуває все більшого поширення в мовознавстві. Лінгвістичному та стилістичному аналізу піддаються різні типи текстів: наукові, публіцистичні, художні. А дослідження такого поняття як «мовна особистість» окремого автора, тобто відображення у творах національних, соціальних та історико-культурних умов життя автора, його філософсько-світоглядних орієнтацій та індивідуальних психологічних особливостей, є актуальним у сучасному мовознавстві. Образні засоби мови є невід'ємною частиною художніх творів, бо саме вони допомагають розкрити художні образи найбільш повно і яскраво. Тому зростаючий інтерес до вивчення образного компонента значення мовних одиниць викликаний новими можливостями, які відкривають шлях до аналізу індивідуального когнітивного стилю.

Дослідження стилістичної функції порівнянь проводилось на матеріалі багатьох мов та творів різних письменників. Хоча порівняння традиційно вважають найпростішим мовним засобом образності, суперечливі погляди на походження, семантичну та граматичну структуру, функції порівняльних конструкцій свідчать про те, що дослідники не завжди враховують складність цього стилістичного засобу. Про місце порівнянь і важливість їх у стилістичній системі мови можна судити зі слів Олександра Потебні: «Самий процес пізнання є процес порівняння» [5: 255] Незалежно від функції, яку виконує порівняння, воно завжди є відображенням авторської оцінки зображуваного. Як зазначає Федоров О. І., «Порівняння має модальність, воно не є нейтральним: у ньому передається авторське ставлення до того, що зображується. Водночас асоціації, які виникають при сприйнятті порівнянь, говорять значно більше, ніж простий, логічно розчленований опис» [6: 60].

Метою нашої статті є аналіз та класифікація художніх порівнянь як засобів розкриття художніх образів у прозових творах британської письменниці Морін Лі. Поставлена мета передбачає вирішення наступних більш конкретних завдань:

- розкрити зміст поняття «порівняння» в контексті лінгвостилістики;
- виявити функціональне навантаження порівнянь та їх роль в актуалізації художніх образів;
- провести аналіз порівнянь мовностилістичної системи Морін Лі та інтенсивність їх використання;
- здійснити семантичну класифікацію та виявити кількісне співвідношення порівнянь за тематикою та граматичними засобами вираження.

Матеріалом для дослідження було обрано твори британської письменниці Морін Лі “The Leaving of Liverpool”, “Dancing in the Dark”, “The Girl from Barefoot House”, “Laceys of Liverpool”, “The House on the Corner”. Ці твори є епічними сагами, де описується життя трьох – чотирьох поколінь однієї сім’ї від передвоєнних років до кінця ХХ – початку ХХІ століття. Події, описані в усіх цих творах, відбуваються переважно в Ліверпулі. Отже, порівняння, які функціонують як у мові персонажів, так і в мові автора, відображають національні (регіональні), та історико-культурні особливості даної епохи, а також відображають мовну особистість письменниці.

Існує безліч визначень порівнянь як енциклопедичних, так і авторських. Наприклад, В.Ф. Крюкова розглядає порівняння як «стилістичний прийом, заснований на образній трансформації граматично оформленого зіставлення двох або кількох названих предметів, явищ, дій з близькими або однаковими ознаками, що має на меті пояснення або розкриття нових образних якостей одного поняття через інше» [4: 74]. Зі з'ясуванням суті порівняння пов'язане питання про його призначення. Як видно з визначення, метою зіставлення є або лаконічне пояснення суті предмета (функція пояснення), або показ того, наскільки позитивним/негативним є предмет, що порівнюється стосовно об'єкта, який традиційно прийнято оцінювати як позитивний чи негативний (функція впливу). З одного боку, порівняння – це логічна категорія з когнітивною функцією, а з іншого – мовне явище, що є елементом художнього мислення і служить завданням зображення і розкриття художнього образу.

Аналізуючи особливості актуалізації художнього образу за допомогою порівняння, ми керуємося положенням, сформульованим І. В. Арнольд «... будь-який образ будується на використанні подібності між двома далекими один від одного предметами» [1: 14].

Індивідуальний досвід людини тісно пов'язаний з уявленнями про «добро» і «зло», що вводить у змістову структуру компаративної конструкції такі компоненти, як оцінність, експресивність, емоційність. Ці компоненти сприяють створенню тієї частини інформації, яка відображає авторське бачення довкілля і узгоджується з індивідуальною моделлю світу письменника.

На думку О. В. Гулиги та Є. Й. Шендельс процес порівняння передбачає наявність принаймні трьох елементів: 1) об'єкта порівняння, 2) еталона порівняння, 3) ознаки, за якою вони порівнюються [3: 115]. Л.І. Балута додає четвертий елемент як висновок з процесу порівняння (показник порівняльних відношень) – відношення тотожності/схожості між об'єктом і еталоном за даною ознакою [2: 49]. Компаративна конструкція функціонує за умови специфічних відношень між об'єктом і еталоном порівняння, які не дозволяють їх ототожнювати і водночас не позбавляють мовця можливості сприймати їх як співвідносні одиниці. Тому доцільно припустити, що найбільш інтенсивно актуалізація образного компонента значення за допомогою порівняння відбувається тоді, коли об'єкт та еталон належать до різних категоріальних областей та представлені словами різних лексико-семантичних груп: наприклад, істота/неістота, конкретне/абстрактне.

За тематикою порівняння у творах Морін Лі можна поділити на кілька груп, зокрема такі, що використовуються для опису зовнішності та характеру людей, опису явищ природи, приміщень тощо. У представленій роботі ми аналізували порівняння першої групи, оскільки саме вони є найбільш чисельними і такими, що допомагають розкрити художні образи якомога повніше і яскравіше.

Зробивши вибірку порівнянь цієї групи (218 одиниць), ми здійснили їх аналіз за тематикою і граматичною структурою. Емпірично встановлено, що найбільшою є питома вага порівнянь об'єднаних темою «Характер, поведінка» (57 одиниць – 26,1%), наприклад: *Flo moved from room to room, feeling like ghost in the big silent house. She was wandering the country like a lost soul. He kissed my forehead, as if to seal our friendship.* Інші тематичні групи представлені наступним чином: «Почуття» (40 – 18,3%): *I could feel him like rock. She felt as if she wanted to cry. Alice felt as if her bones melted inside her body;* «Загальний зовнішній вигляд» (37 – 17%): *Priests are only flesh and blood like other men. He looked charmingly boyish. A pretty child like fairy;* «Обличчя» (29 – 13,3%): *Rachel face was like death. Your eyes were sparkling as if you were thinking of something dead nice. Her face was as white as snow outside and her eyes were bleak;* «Тіло» (20 – 9,2%): *... you're spending half of your life with your belly up like a balloon. Her body felt as heavy as lead. His body felt as if it were on fire;* «Голос» (11 – 5,1%): *"dancing in the dark", a voice like melting chocolate... The words came out thickly as if his tongue had got too big for his mouth. His voice was like ice;* «Вік» (10 – 4,6%): *She looked a hundred years old. He'd been badly damaged as a child. He was as lean and fit as a man half his age;* «Одяг» (5 – 2,3%): *...pink jacket that made her look more like a girl than a 42-year-old woman.* В окрему групу можна виділити традиційні порівняння, що належать до загальнонаціонального словникового фонду англійської мови і, незважаючи на порівняно невелику кількість (9 –

4,1%), відзначаються високою частотністю вживання, наприклад: *as hard as nails, as nice as a pie, as miserable as sin, as mad as hell, to go round like a cat that ate the cream*. Щодо еталонів порівнянь, то ними стають:

1) назви тварин: *She was like a kitten, happy at any place where she was warm, comfortable and petted; She was like a beautiful wild animal trapped inside a cage; she looked like a sad little puppy waiting to be noticed by its lord and master;*

2) назви рослин: *Bel was pale and slender like a lily; ...*

3) назви інших предметів та явищ: *The man's head hung down like a scare crow's; he was small and tubby, shaped like a ball, the bones protruded sharply, like little white doorknobs; babies, tightly wrapped in sheets like little mummies; excitement coursed through her body like electric shock;*

4) назви істот, в тому числі імена відомих людей (популярних акторів, спортсменів, художників та інших знаменитостей): *with his broken nose he looked like a rugby player or a boxer; Sally was wearing an ugly pinstriped costume and a white felt hat that made her look like an American gangster; the hat cast shadows over her face making her look enigmatic and aloof, like Greta Garbo.*

До граматичних засобів вираження порівнянь належать порівняльні звороти, порівняльні підрядні речення, парцельовані порівняльні конструкції, слова з порівняльною семантикою, мікротексти з порівняльною семантикою. Більшість порівнянь легко розпізнати завдяки так званим маркерам, якими є такі слова як: *as, as...as, (look) like, as if/though, seem, than* та інші. Проведений статистичний аналіз граматичних засобів вираження порівнянь показав, що найчастіше у творах Морін Лі трапляються речення з маркером *(look) like* – 95 речень або 43,6%: *...that clung her shapely figure like a second skin. He ate like a horse. You look a picture in this dress*. Структури з *as if/though* становлять 26,6% (58 структур): *Flo felt as if she'd blushed right down her toes. Her head felt as if it was full of smoke. Her head felt as if it had been stuffed with rags*. Маркер *as, as...as* вводить 22,9% порівняльних зворотів (50 прикладів): *She was as giggly as a schoolgirl. The skin on his face was pink and silky as a baby's. I am as miserable as sin*. Найменший відсоток порівнянь з *than* (11 – 5,1%): *...balding man was more than twice her age. He is no more royal than my big toe. I'd sooner not breath than have fat waist та seem* (4 – 1,8%): *The fog seemed to have entered her head*.

Але спостережені так звані приховані порівняння, без явно виражених маркерів, які не завжди можна розпізнати. Та навіть розпізнавши цей стилістичний засіб, його не завжди легко зрозуміти, адже читачеві потрібно спершу виділити суттєві ознаки еталону і потім відібрати ті з них, які асоціюються з об'єктом. Автор художнього твору часто ніби кидає виклик читачеві, спонукаючи його знайти риси подібності у, здавалося, б зовсім різних об'єктах, поєднуючи дві сфери знань чи досвіду в абсолютно несподіваний спосіб, або вказуючи на раніше не помічену подібність. Наприклад, сміх одного з героїв Морін Лі порівнюється з водою, що біжить, булькаючи по трубах: *She heard a strange noise like water gurgling down a drain, and she realised Leonard Mc Gill was laughing*. Іноді читачеві потрібні певні екстралінгвістичні знання, якщо він недостатньо обізнаний з об'єктом чи еталоном порівняння, інакше порівняння може не спрацювати. Не всім читачам відомі імена Грети Гарбо, Кларка Гейбла, Вероніки Лейк та інших відомих людей чи реалій тієї епохи, що описується у творах письменниці, наприклад: *Alice was dim like a Toc H lamp* (Хоча ми не знаємо що це за лампа, але слово тьмянний вказує на те, що похмуре обличчя Еліс було схоже на тьмяне світло лампи) *... with her head resembling the inside of Eccles cakes* (можливо не всі знають, що таке еклери, але слово *cake* відоме всім і дозволяє здогадатися, що йдеться про начинку всередині тістечок).

Отже, порівняння як один з основних прийомів пізнання світу, по-перше, є складною лінгвістичною категорією, якій притаманні прагнення до зіставлення шляхом оцінки віддалених одне від одного явищ дійсності, а по-друге, зумовлене суб'єктивним досвідом автора. Порівняння нерозривно пов'язане з ціннісною картиною світу, адже воно містить авторське бачення довкілля і його оцінку. Проведений аналіз порівнянь лінгвістичної системи Морін Лі за тематичними і граматичними параметрами свідчить про ефективність порівняння як стилістичного засобу розкриття художніх образів, який увиразнює та

поглиблює їх розуміння. Образні порівняння становлять вагомий відсоток стилістичних засобів вербальної репрезентації мовної картини світу Морін Лі, та відіграють провідну роль у створенні системи художніх образів та сприяють їх актуалізації.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: учебное пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Иностранные языки» / И. В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Балута Л. И. Функционально-семантическое поле компаративности в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1989. – 179 с.
3. Гулыга Е. В. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке / Е.В.Гулыга, Е.И.Шендельс. – М.: Просвещение, 1969. – 182 с.
4. Крюкова В. Ф. Научно-популярный лингвистический текст: архитектура, терминология, образные средства: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов / В.Ф. Крюкова. – Белгород: изд-во БелГУ, 2006. – 204 с.
5. Потебня О. О. Эстетика и поэтика слова / О. О. Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 303 с.
6. Федоров А. И. Образная речь / А.И.Федоров. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1969. – 182 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Надія Петровська – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Наукові інтереси: фонологія, стилістичні засоби та їх переклад у текстах різних стилів, методика викладання іноземних мов у вищих навчальних закладах.

Лариса Семенюк – старший викладач кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Наукові інтереси: стилістичні засоби та їх переклад у текстах різних стилів, методика викладання іноземних мов у вищих навчальних закладах.

АВТОРСЬКА МОДАЛЬНІСТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ МОВНОЇ НОМІНАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ САТИРИЧНИХ ТЕКСТІВ ХХ СТОРІЧЧЯ)

Ірина РОЗОВА (Горлівка, Україна)

У статті розглядані специфічні риси функціонування номінативних одиниць у процесі створення авторських сатиричних характеристик. Акцент зроблено на реалізації змістового лексико-семантичного варіанта слова на рівні тексту.

Ключові слова: сатиричні ознаки, ідентифікуюча номінація, експлікатори сатиричної характеристики.

The article deals with the specific features of definite nominative units functioning on the level of satirical author's characterization. The accent is made on the text conceptual aspect of lexico-semantic word variant realization.

Key words: satirical aspects, identificational nomination, satirical characterization of explicit forms.

В англійських сатиричних текстах ХХ сторіччя, орієнтованих на вираження **авторської модальності**, інтегруються окремі сатиричні ознаки, які, входячи до складу структури змісту, функціонують як відносно самостійні елементи, що характеризуються певним ступенем конкретності.

При розгляді елементів номінативної системи, що виражають сатиричні ознаки, треба відзначити той факт, що будь-яка одиниця мовного рівня наділена певним змістом, свідомістю [4: 32] і відображає певний сегмент досліджуваного об'єкта, у даному випадку авторської модальності художнього тексту. Іншими словами, смисловий зміст номінативної одиниці вказує на існування тісного взаємозв'язку між понятійними і текстовими категоріями.

Смисловий аспект номінативного елемента включає сукупність найбільш істотних семантичних ознак предмета як типового представника свого класу і виражає співвіднесеність з логічним поняттям. При цьому термін «клас» розуміється як абстракція вищого рівня, не співвідносна з окремими, індивідуальними членами цього класу [12: 91].

Таким чином, одиниці мови, що беруть участь у процесі номінації сатиричних характеристик, наділені загальним смисловим змістом, але відрізняються різною лексичною і синтаксичною сполучуваністю, стилістичним забарвленням або стилістичною нейтральністю.

Для визначення семантичних і структурних особливостей номінативних одиниць, специфіки їх функціонування в процесі сатиричної характеристики важливе виявлення основної одиниці лексичного рівня. У нашому дослідженні приймається погляд, згідно з яким основною лексичною одиницею, що реально функціонує в мові, є лексико-семантичний варіант слова, або семема.

Змістовна сторона семема при парадигматичному розгляді включає низку компонентів, одним із яких є предметно-логічна частина, що розпадається на складові елементи, «шматочки змісту», семи. У предметно-логічній частині номінативної одиниці сатиричної характеристики відбиті істотні риси реальних предметів, явищ, що пройшли через призму авторського мислення і набули форму понять, представлених у сигніфікаті цього номінативного елемента.

Узагальнювальний характер сигніфіката, що відображає авторську модальність, пов'язаного із абстрагуючою властивістю людської свідомості, «вирішує своє внутрішнє протиріччя (діалектику загального і одиничного, абстрактного і конкретного) завдяки тому, що мовний елемент входить... у певну закінчену конструкцію-висловлення, у рамках якої всіяке загальне стає конкретним» [6: 43]. Номінативні одиниці сатиричної характеристики мають загальну предметно-логічну частину, тобто загальний сигніфікат – якість, – розчленування і конкретизація якого відбувається в синтагматичному плані мови. Таким чином, **мета статті** полягає в з'ясуванні характеризуючої сутності номінативних одиниць.

Номінативна одиниця, що постає в ролі елемента парадигматичного аспекту, є **об'єктом дослідження**: та ж номінативна одиниця в синтагматичному розгляді актуалізує релевантні семи, що є **предметом дослідження**, здійснюючи ідентифікуючу номінацію.

Ідентифікуюча номінація здійснюється за допомогою вибору мінімуму диференційних ознак предметно-логічної частини, що співвідноситься із сигніфікатом «якість» і є достатньою для виділення цієї номінативної одиниці і числа інших, близьких за змістом і функцією.

Завдяки тому, що між парадигматичними і синтагматичними характеристиками номінативних одиниць існує діалектичний взаємозв'язок, «семантичний потенціал кожної лексичної одиниці як елемента парадигматичного ряду реалізується в характерних для неї умовах і формах вживання, у синтаксичному плані, у відповідній лексичній і синтаксичній сполучуваності з іншими одиницями» [10: 87].

При функціональному підході до дослідження мовних засобів вираження авторської модальності виявляється той факт, що «сама мова не містить ... інформації про дійсність ... складається з дискретних одиниць різних рівнів, що перебувають у відношенні ієрархії один до одного» [11: 20]. Отже, у парадигматичному аспекті ці номінативні одиниці організуються в систему, спрямовану на називання сатиричних характеристик особи, а в синтагматичному плані відбираються й розташовуються в лінійну послідовність відповідно до комунікативної інтенції автора, орієнтованої на вираження сатиричної характеристики.

Смисловий зміст слова детермінується місцем відповідного слова в системі, його значущістю, яка складається з великої кількості відношень цього слова до різних слів у різних аспектах [7: 10].

При цьому номінативні одиниці, включені в систему елементів, що виражають сатиричні характеристики особи, виявляють системотвірні та системонабуті властивості. За В.Н. Солнцевим, під системотвірними властивостями розуміються інгерентні властивості, притаманні елементам до входження в цю систему. Системонабуті властивості – це ті властивості, якими до включення в систему елементи наділені не були. Система й системні відношення наділяють їх цими властивостями [13: 47-48].

Функції називання й опису, на думку деяких авторів, розподілені вкрай нерівномірно: власні назви, особові і вказівні займенники, артикль служать переважно для називання, а загальні назви, дієслово, прикметник, прислівник вживаються тільки під час опису [15: 452]. Стосовно дослідження сатиричної характеристики це твердження неправомірне. Суть полягає в тому, що мовні одиниці, включені в парадигматичну систему номінації сатиричних характеристик, служать для експлікації різного роду сатиричних ознак, актуалізація яких

відбувається в конкретному сатиричному тексті відповідно до заданої прагматичної настанови.

Аналіз сатиричних ознак, представлених у структурі номінативних одиниць, дозволяє розподілити їх на класифікувальні та індивідуалізувальні. Сатиричні класифікувальні ознаки закладені в семах, які відображають найбільш істотні, типові риси особи як представника свого класу і складають сталеву частину смислового змісту слів.

Саме класифікувальні сатиричні ознаки, входячи до складу смислового змісту слів, створюють широку первинну номінацію, однак виявляють при цьому смислову недостатність для вираження сатиричної характеристики. Так, наприклад, іменник може бути представлений широкими за своїми семантичними значеннями групами слів, що позначають людей із вказівкою на гендерну приналежність, міжособистісні стосунки, рід занять, соціальний статус, національність.

Сатиричні класифікувальні ознаки служать сверідним базисом для реалізації індивідуалізувальних характеристик особи. Ознаки, які індивідуалізують, закладені в семах, що розкривають специфічні риси предмета повідомлення, вносять додаткову інформацію про нього і відображають, тим самим, «процес пізнання предмета... його вичленування з навколишньої дійсності і його відділення від просторового тла» [3: 173].

Номінативні одиниці, що беруть участь у репрезентації сатиричних характеристик особи, визначаються нами як експлікатори сатиричної характеристики. Термін «експлікатор сатиричних характеристик особи» уявляється ширшим, ніж термін «обставина способу дії» і «означення», синтаксична функція яких полягає в репрезентації якісних сторін предиката або суб'єкта й об'єкта.

Поняття «експлікатор» включає взаємодіючі елементи різних рівнів мови, здатних у певній мовній ситуації виражати різноманітні властивості об'єкта повідомлення. Залежно від типу сатиричних ознак, представлених у смисловому змісті, експлікатори сатиричної характеристики розподілені нами на біфункціональні та монофункціональні, відповідно до термінології Н.Д. Арутюнової [2: 366].

Біфункціональні експлікатори – це номінативні одиниці, які містять у своєму смисловому змісті класифікувальні та індивідуалізувальні ознаки (переважно іменники та дієслова).

Під монофункціональними експлікаторами розуміють номінативні одиниці, у смисловому змісті яких представлений лише один тип сатиричних ознак: класифікувальний або індивідуалізувальний (переважно прикметники, прислівники, абстрактні іменники).

Приналежність іменника до розряду біфункціональних експлікаторів ґрунтується на положенні про те, що для визначення предмета необхідна наявність класифікувальних ознак, що дозволяють зарахувати певний предмет до одного з класів об'єктів навколишньої дійсності. Для виділення предмета із середовища його класу потрібна експлікація ознак, що індивідуалізують, наприклад:

Класифікувальні ознаки

- | | |
|--|------------|
| 1. gentleman – | 1. animate |
| 2. human being | |
| 3. male | |
| 4. a man of good breeding, kindness, courtesy and honour | |

Індивідуалізувальні ознаки

5. a man having worthy ideals and refinement of thought and action

Класифікувальні ознаки

- | | |
|----------------|------------|
| 2) colonel – | 1. animate |
| 2. human being | |
| 3. male | |

Індивідуалізувальні ознаки

4. an honest person who is of high rank in the army

При парадигматичному розгляді іменників до біфункціональних експлікаторів можна зарахувати: загальні іменники, що позначають рід занять (corker, director, waiter), національність (Ishmaelite), міжособистісні стосунки (brother, aunt, father), соціальний статус

(Empress), належність до чоловічої / жіночої статі (man, woman). До монофункціональних експлікаторів належать абстрактні іменники (doubt, love, devotion), власні іменники, а також займенники.

У процесі функціонування в ролі експлікаторів сатиричних характеристик особові займенники і власні іменники актуалізують тільки класифікувальні ознаки: гендерна приналежність групі людей чоловічої / жіночої статі, наприклад:

“It was very nice of you to think of me, Mary darling”, said Anne, smiling, the tight cat’s smile.

(Spark, The Public Image, p. 53)

Власний іменник і займенник, актуалізуючи класифікувальні ознаки, створюють базис для репрезентації різноманітних даних про особу засобами інших елементів контексту.

Належність повнозначних дієслів до біфункціональних експлікаторів сатиричної характеристики визначається тим фактором, що, крім категоріального значення «процес», «дія», у їхній семантиці міститься вказівка як на характер протікання дії, так і на стан, і низку інших сатиричних ознак особи.

Терміни «дія», «процес», «стан», що виражаються дієсловом, набувають різного тлумачення в лінгвістичній літературі. Одні протиставляють «дію» «станові» [18]. Інші розмежовують «процес» і «дію» на основі різних критеріїв: часового проміжку і ролі суб’єкта-носія предикативної характеристики [14: 116].

У нашому дослідженні прийнятий погляд, відповідно до якого термін «дія» позначає процеси і події, реалізація яких пов’язана з активною роллю особи-суб’єкта, тобто з агентивністю [8: 483].

«Стан» у дослідженні протиставляється «дії» за ознакою агентивності / неагентивності особи-суб’єкта. Суб’єкт стану і якісних характеристик неагентивний і «завжди має характеристику пасивності» [16: 123], що дозволяє об’єднати «стан» і «якість» загальним терміном «характеризація». Диференціальною ознакою стану є локалізація на часовій осі. Іншими словами стан можна інтерпретувати як якість, обмежену в часі [5: 248].

Система біфункціональних і моно функціональних експлікаторів організується за функціональною ознакою, сутність якої полягає в актуалізації релевантних сатиричних ознак відповідно до умов контексту.

Кількісне співвідношення класифікувальних та індивідуалізувальних ознак у смислового змісті експлікаторів може варіюватися не тільки залежно від наявності/відсутності емоційно-експресивного забарвлення слова, але й від контексту.

Здійснюючи номінацію за допомогою біфункціональних експлікаторів, ми автоматично наділяємо предмет певними якостями. Виділення релевантних для нашого дослідження сатиричних ознак із сукупності вже представлених у смисловій структурі біфункціональних експлікаторів відбувається за допомогою монофункціональних елементів.

Уживання монофункціональних експлікаторів детерміноване необхідністю конкретизації і поглиблення сатиричної характеристики, що здійснюється в процесі встановлення синтагматичних відношень між номінативними елементами, наприклад: *unaffected cordiality*. Монофункціональний експлікатор – прикметник *unaffected* виражає індивідуалізувальну сатиричну ознаку суб’єктивної позитивної оцінки якостей, представлених в абстрактному іменнику *cordiality*.

Номінативні одиниці, що функціонують на синтагматичній осі, вступають у певні семантичні відношення, які можна визначити терміном «специфікація» [9: 134-149].

Цей термін використовують на позначення семантичного процесу уточнення, опису деякого аспекту сатиричної характеристики особи під певним кутом зору. При цьому мовні одиниці, що функціонують у ролі специфікаторів, відрізняються неоднорідністю різних мовних рівнів: морфологічного, лексичного, синтаксичного.

У зв’язку з цим виникає необхідність диференціювати поняття «експлікатор» і «специфікатор» сатиричної характеристики. Взаємодіючи на синтагматичному рівні експлікатори виражають сатиричні характеристики, що паралельно співіснують і доповнюють один одного, що передбачає трансформацію синтаксично залежного експлікатора в позицію предикатива, наприклад:

- 1) Doctor Fagan → Fagan was the doctor
- 2) Captain Grimes → Grimes was the captain.

У наведених прикладах іменні словосполучення включають до свого складу два експлікатори сатиричної характеристики. Перший експлікатор представлений власним іменником, що вказує на приналежність до групи людей. Другий експлікатор виражений апозитивом – іменником, що актуалізує сему «рід занять».

Специфікатори уточнюють смисловий зміст ознаки, закладеної в експлікаторі за допомогою характеристики його з якоїсь певної позиції, що не допускає трансформацію в предикативну позицію, наприклад:

*Thus exhorted, public opinion again rallied to Prunella and the urgency of her case was dramatically emphasized two days later by the arrival at the American Consulate of the Baptist Missionary's right ear loosely done up in newspaper and string. **The men of the colony** – excluding, of course, the remittance man – got together in the Lepperidge bungalow and formed a committee of defence, first to protect the women who were still left to them and then to rescue Miss Brooks at whatever personal inconvenience or risk.*

(Waugh, The Complete Short Stories, p. 173)

Іменник-експлікатор *the men* не здатний, через недостатню представленість індивідуалізувальних ознак у смисловому змісті, здійснити сатиричну характеристику. Специфікатор *of the colony* вносить смислову визначеність у зміст цього іменника за допомогою уточнення представлених сатиричних характеристик. Унаслідок цього специфікатор не може бути трансформований у позицію предикатива.

Таким чином, лише взаємодія монофункціональних і біфункціональних експлікаторів у сполученні з елементами контексту здатна максимально реалізувати сатиричну характеристику, звзвити сферу референції цих номінативних одиниць «із класу до індивіда, або конкретного (часткового) об'єкта...» [1: 18].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции / Н.Д. Арутюнова. Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Радуга, 1982. – Вып. XIII. – С. 5-40.
2. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. / Н.Д. Арутюнова. – М.: УРСС, 2002. – 382 с.
3. Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения. / Н.Д. Арутюнова – М.: Наука, 1980. – С. 156-249.
4. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа / Э. Бенвенист. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – С. 129-140.
5. Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций / В.Г. Гак. Языковая номинация. – М.: Наука, 1977. – С. 230-293.
6. Колшанский Г.В. Лингво-гносеологические основы языковой номинации. / Г.В. Колшанский. Языковая номинация. Общие вопросы. – М.: Наука, 1977. – С. 99-146.
7. Литвин Ф.А. Речевая многозначность слова: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / Ф.А. Литвин. – М., 1978. – 48 с.
8. Lipka L. An Outline of English Lexicology. / L. Lipka. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. – XI. – 212 p.
9. Мороховская Э.Я. Основные аспекты общей теории лингвистических моделей / Э.Я. Мороховская. – К.: Вища школа, 1975. – 246 с.
10. Новиков А.И. Семантика текста и её формализация / А.И.Новиков. – М.: Наука, 1983. – 300 с.
11. Новиков А.И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста / А.И. Новиков. – М.: Наука, 1982. – 316 с.
12. Селиверстова О.Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка / О.Н.Селиверстова. Семантические типы предикатов. – М.: Наука, 1982. – С.86 – 157.
13. Солнцев В.М. Язык как системно-структурное образование / В.М.Солнцев. – М.: Наука, 1971. – 292 с.
14. Серебрянников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке? / Б.А.Серебрянников. Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. – С.108 – 140.
15. Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста / У.Тодоров. Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 450 – 463.
16. Хадеева - Быкова А.А. К вопросу о степени сфокусированности функционально-семантических полей предложенных обстоятельств / А.А.Хадеева-Быкова. – М.: Изд-во Военного института иностранных языков, 1969. – С. 17 – 29.
17. Харченко В.К. Взаимодействие коннотативных признаков созначений в семантике слова / В.К.Харченко. Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1983. – С. 47 – 52.
18. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность / Л.В. Щерба. – Л. Наука, 1974. – 428 с.
19. Spark M. The Public Image. / M. Spark. – М.: Progress Publishers, 1976. – 290 p.
20. Waugh E. The Complete Short Stories. / E. Waugh. – L.: David Campbell Publishers Ltd, 1998. – 592 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Розова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри фонетики та практики Донбаського державного педагогічного університету Горлівського інституту іноземних мов.

Наукові інтереси: лінгвістика тексту, функціональна граматики, прагмасемантика.

ЕКСПРЕСИВНІ ФУНКЦІЇ МОТИВАЦІЙНО ЗВ'ЯЗАНИХ СЛІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Наталія САВЧУК (Умань, Україна)

У статті розглядаються функції мотиваційно зв'язаних слів у художньому дискурсі. Описано повну та неповну, контактну та дистантну актуалізацію структурних та лексичних мотиваційних відношень. Виділено експресивні функції.

Ключові слова: мотивація, мотиваційно зв'язані слова, структурні та лексичні мотиваційні відношення, експресивні функції.

The functions of motivationally connected words in the fiction discourse are analyzed in the article. Complete and partial, contact and distant types of actualisation of structural and lexical motivational relations are revealed. The expressive functions are defined.

Key words: motivation, motivatively connected words, structural and lexical motivational relations, expressive functions.

Вивчення мотиваційних процесів у лексиці – актуальний напрям сучасної лінгвістики, зокрема її відносно нової галузі – мотивології, що досліджує лексико-семантичне явище мотивації слів, сутність якого складають мотиваційні відношення лексичних одиниць, котрі охоплюють мотивовані і немотивовані слова мови [1: 17].

Мотивація – це зв'язок між словами, яка виявляє їх мотивованість, що, у свою чергу, визначається як структурно-семантична властивість слова, що дозволяє усвідомити зумовленість зв'язку значення (семеми) і звукової оболонки слова (лексеми) на основі співвіднесеності слова з мовною та позамовною дійсністю [1: 385]. Лінгвістичний аналіз мотиваційних відношень подано в працях О.Й. Блінової, М.М. Гінатуліна, М.Д.Голева, П.А.Катишева, Т.Р.Кияка, О.О.Селіванової, І.С. Улуханова та ін.

Зокрема, мотиваційно зв'язані слова досліджують у різних функціональних сферах (діалектне мовлення, публіцистика, художній стиль). Цій проблемі приділено увагу в працях О.Й. Блінової, М.Д.Голева, Л.В.Дубіної, О.В.Найден, В.Г.Наумова, М.Н.Яценецької та ін. В українському мовознавстві таких досліджень майже немає (в окремих розвідках мотиваційно зв'язані слова розглядаються під іншим кутом зору (М.І.Голянич (внутрішня форма слова і художній текст) [2], О.О.Селіванова (ономасіологічна зв'язність) [3], та ін.). Саме тому актуальною є досліджувана в пропонованій статті проблема функцій, а саме експресивних функцій мотиваційно зв'язаних слів у художньому дискурсі. Матеріалом для дослідження послужили тексти української художньої літератури (поетичні і прозові) кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема таких авторів, як Юрій Андрухович, Софія Андрухович, Олександр Ірванець, Оксана Забужко, Сергій Пантюк, Ірен Роздобудько, Ірена Карпа, Юрко Покальчук, Валерій Шевчук, Любо Дереш, Сергій Жадан, Марія Матіос, Анатолій Мойсієнко, Любов Голота та ін.

Мета статті: аналіз експресивних функцій мотиваційно зв'язаних слів у художньому тексті.

Мотиваційно зв'язаними словами прийнято називати слова, які перебувають у відношеннях лексичної чи структурної мотивації і функціонують у межах речення (суміжних речень). Актуалізація мотиваційних відношень може бути повною (у межах одного тексту актуалізуються відношення як лексичної, так і структурної мотивації), або неповною (у межах одного тексту актуалізуються відношення або лексичної, або структурної мотивації).

Стилістична (стилетвірна, експресивна) функція репрезентує виражальний потенціал взаємодії мовних засобів, що забезпечує передачу денотативної і прагматичної інформації. Різновиди стилістичних функцій: дескриптивна, емотивна, оцінна, характерологічна [4:172]. Дескриптивна функція передбачає здатність мовних засобів образно описувати реальність, емотивна – характеризувати емоційний стан мовця, передавати його суб'єктивні почуття, оцінна – передавати ставлення мовця до предмета повідомлення, характерологічна – характеризувати мовлення мовця, особливості його сприймання і мислення. Основним експресивним засобом є тропеїзація, яка базується на певних граматико-стилістичних (синтаксичний паралелізм), логіко-поняттєвих (атракція) явищах.

У складі мотиваційних зчеплень нами зафіксовано вживання як узуальних, так і okazіональних лексеми.

Мотиваційно зв'язані узуальні слова і засоби мовної експресії

Термін *узус* (від лат. *usus* – користування, уживання, звичай) розуміють по-різному, але здебільшого його тлумачать як загальноприйняте функціонування мовної одиниці. Найбільшого поширення набуло визначення узусу як загальноприйнятого носіями певної мови вживання слів, словоформ, синтаксичних конструкцій тощо [6: 315].

Нас цікавлять експресивні характеристики МЗС. Безсумнівно, що основним засобом вираження експресивності є тропеїстика.

Для мовотворчості письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. характерним є широке використання тропеїчного потенціалу МЗС. Найчастіше МЗС використовується в аналізованих текстах як основа таких тропеїчних структур: *антитеза, градація, плеоназм, тавтологія, анафора, епіфора, оксюморон, епітет, метафора, ізоклон, хіазм, каламбур*, рідше *акромонограма, алітерація, порівняння* та ін.

Як відомо, одним з основних тропеїчних структур українського художнього тексту є *епітет*. Художнє означення, вербалізоване в тексті і виділене засобом актуалізації МЗС – ефективний стилістичний засіб: “Чайник, округлий та рудий, нагадує самовдоволеного домашнього kota. Я придбала його з Оксаниною настановою, а разом із ним пару порцелянових чашок, із зображенням картатих *соняшників*. За деякий час “кіт” вдоволено замуркотів, і я заварюю чай просто в *соняшникових* чашках.” (Малина, 2009, с. 99-100). Поряд з епітетом високоефективним стилетвірним засобом є *метафора*. Метафоризовані мотиваційно зв'язані структури зафіксовано нами в текстах сучасної української художньої літератури: “Вершину хмари оточили. / І *точить* сонячне *точило* / зелені сутінки гори. / А день горить!” (Перебийніс, 2005, с. 98). У текстах, зазвичай, метафори та епітети взаємозв'язані, тим самим інтенсифікуючи експресію: “Засинають *медоноси*. / Настає *медова* осінь. / Жовкне груша – спасівка. / Мовкне наша пасіка. / З нами просвіток вошини. / А ми просто дві бджолини. / Нас негода не поборе. / Перебродять *медобори*. / Мед ячить незримо. / Вистачить на зиму.” (Перебийніс, 2005, с. 254).

Антитеза. Однією з найпоширеніших стилістичних фігур, в основі яких МЗС, зафіксованих нами в текстах української художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., є антитеза: “За те, що ворожила, / Мене саму залято. / Я поміж птиць – *безкрила*, / Серед людей – *крилата*” (Рибчинський, 2010, с. 102).

Дослідниця функціонального аспекту мотиваційних відношень О.С. Михайлова (ідіостиль Є. Євтушенка) відзначає в художньому тексті домінування стилістичних фігур (виражених засобом актуалізації МЗС), побудованих за принципом контрасту [9]. Результати нашого дослідження підтверджують цю закономірність. Так, стилістична фігура *оксюморон* (поєднання не просто контрастних слів, а таких, що суперечать одне одному за змістом) – також поєднання лексем на основі контрасту. В основі оксюморону – поєднання непоєднуваного: “Тому що він – це життя, надія, прекрасний привид *нескінченної кінечности*.” (Покальчук, 2000, с. 63). Знаходимо в текстах МЗС, на основі яких побудована стилістична фігура *каламбур*. Каламбур – один з прийомів створення іронії, комічного ефекту, базується на використанні слів, близьких за звучанням, але різних за значенням, або на різних значеннях одного й того самого слова [24: 289]: “*Розбоярені, розбазарені, / Розперезані* хоч куди... / Я прийшов до вас житньо – ярим ще / Та й до вашої / До води.” (Павлюк, 1995, с. 33).

МЗС як основу стилістичної фігури *градації* також фіксуємо в аналізованих художніх текстах: “Пан Андрій тепер уже *завив* із болю, *заревів і застогнав*.” (Дереш, 2009, с. 169).

Плеоназм. Фігура мовлення, яка є поєднанням однорідних за значенням слів, одне з яких зайве з погляду логіки і змісту: “А вже дорога *дальню даль* колише, / І сім доріг їй моляться услід.” (Мойсієнко, 2008, с. 21). Плеоназм, крім випадків, коли він є стилістичною фігурою, вважається недоліком мовлення: “– *Масляне масло*, – відповів Васі Борисенко, – *економна економіка*.” (Кононенко, 2005, с. 196).

Близька до плеоназму *тавтологія*. Тавтологія, як і плеоназм, термін багатозначний. По-перше, це стилістична фігура, яка полягає в повторному позначенні вже названого поняття іншим, близьким за значенням словом, одне з яких десемантизується, набуває значення ‘дуже’, підвищуючи експресивність мовлення [5: 292]: “*Сочиться соком* чебуречна димна, /

Куня жебрак, з картини рветься лебідь, / І залишилась тут всього година, / Та вистачить відчуть, а не розгледить.” (Вольвач, 2002, с.146). **Анафора** (єдинопочаток) – це прийом повтору подібних звуків, слів, синтаксичних чи ритмічних конструкцій на початку суміжних строф чи рядків. В основі анафори в проаналізованих нами текстах – актуалізовані структурні: “*Нагрішив я. Наспівав я, / Налюбив, нашлявся... / Зовіть мене розбійником, / Бо ніким не вдавсь.*” (Павлюк, 1995, с. 41) та лексичні мотиваційні відношення: “*Не вмовкають й на мить, / не вмовкають й на мить. / Пліть дощу відшмагала в котрий раз, / А не зродить зневіри... / Синьозір ліхтарів, синьовир ліхтарів, / Синьоліт ліхтарів синьоірій.*” (Мойсієнко, 2006, с.86).

Протилежний анафорі прийом (фігура) **епіфора** (повтори в кінці рядків однакових слів чи словосполучень). У текстах української художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. епіфора виражена структурними мотиватами: “*Цей сум мене до жалощів схилив... / Мотив дощу на думне безголів’я... / На стійбищі безслав’я і хули – / Марнота слів, а чи німе безслів’я.*” (Мойсієнко, 2006, с.281). Як анафора, так і епіфора фокусують, акцентують увагу читача на певних складниках емоційно-образної парадигми твору, зокрема поетичного.

Фіксуємо в текстах сучасної української художньої літератури на основі актуалізованих лексичних мотиваційних відношень випадки **хізму** – стилістичної фігури, яка полягає в перехресному повторенні одних і тих самих елементів: “*Відкукукала зозуля, / Відзозулила куку.*” (Мойсієнко, 2008, с. 33). **Ізоклон** як стилістична фігура полягає в симетричному розміщенні однакових частин мови в тотожних за складом синтаксичних конструкціях, причому ізоклон містить не тільки паралелізм частин мови, але й паралелізм форм частин мови, що входять в структуру синтаксичних конструкцій [7: 203]: “*На гостину в мій сонцень літа/ Напросилися, Піддобрилися./ Мов не падав, не повз, не літав – / Загордилися./ Та багато їх – ледь не півста/ Налічилося,/ Приблудилося./ Всі зібралися. Жодне в світах/ Не згубилося./* (Поліщук, 2002, с. 109). Малопоширена у сучасній українській художній літературі **акромонаграма**, яка вносить у поетичний текст додатковий зміст [5: 288]: “*Чому ж тоді так хочеться дожити, / З порожнього упавши в пустоту?... / Всі яблука – колись рожеві квіти. / Квітки ж не всі до яблук доцвітуть.*” (Павлюк, 1995, с. 77). Репрезентовано контактну актуалізацію лексичних мотиваційних відношень.

Специфіка експресивного використання okazіоналізмів – складників мотиваційних зчеплень у текстах української художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

За результатами нашого дослідження, okazіоналізми є поширеним засобом мовної експресії у текстах української художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Актуалізованим МЗС, складниками яких можуть бути okazіональні лексичні утворення, варто приділити особливу увагу саме через їх потужний стилетвірний-експресивний потенціал.

У лінгвістичній літературі існує понад 30 термінів для позначення лексичних одиниць okazіонального характеру (детальний їх перелік подає В.В. Лопатін [8: 42]), найуживаніші з них такі: “індивідуально-авторський новотвір”, “okazіоналізм”, “okazіональне слово”, “авторський неологізм”, “лексичний новотвір”, “неолексема”, “лексична інновація”. Найбільш вдалим, на наш погляд, є терміни “okazіоналізм” та “okazіональне слово”, оскільки сама назва (від латинського *occasio* – випадок) вказує, що подібні лексичні одиниці створюються для певного випадку, для певної, конкретної ситуації.

Okazіоналізми – складники мотиваційних зчеплень мають певну специфіку використання в текстах сучасної української художньої літератури, яку ми опишемо, роподіливши аналізований матеріал за ономасіологічними категоріями предметності, атрибутивності та процесуальності.

Ономасіологічна категорія предметності. Ця категорія в частиномовному вираженні представлена іменниками різних тематичних груп та словотвірних моделей.

Okazіональні суфіксальні деривати творяться за допомогою таких суфіксів:

-*як* зі значенням суб’єктивної оцінки [10: 492], зазвичай, такі номінації містять негативний емоційно-оцінний компонент: “*Тих, хто запізнюється, пускали всередину тільки тоді, якщо дозвіл давав класний наставник. А добути його з обложеної школи було нелегко. І запізняки після спроб прорватися до храму науки, зазвичай, ішли додому.*” (Кононенко,

2008, с. 22). Лексема *запізняк* є розмовно-просторічною (утворена за типовою словотвірною моделлю), що знижує загальний стилістичний колорит;

– *-ець* зі значенням характеру діяльності особи [10: 480], у даному випадку спостерігаємо формування стилістичної фігури персоніфікації у синтезі з метафорою: “Біжить веселий *дощик-золотавець/ і золотить* поливою сніги.” (Горлач, с.90). Оказіональним є приєднання цього суфікса до назви неістоти. Тут відзначаємо актуалізацію відношень лексичної мотивації.

– *-ятк* зі значенням вказівки на малолітній вік [10: 492] та граматичного значення множини у морфемній структурі оказіоналізму *слівцятка*: “В суперечці/ голови і серця/ завжди програє/ голова/ і народжується/ не істина/ вигадка себелюбців/ а поезія/ поезія любови/ оце і є / любов як туляться/ одне до одного/ *слівцятка/* так гарно їм укупочці/ так щасливо-самотньо/ од усвідомлення/ єдиности в цілм світі/ бо то/ *слова/* любови” (Поліщук, 2006, с. 13). Оказіональна модель репрезентує нетипове приєднання цього суфікса до іменникової основи (абстрактний іменник). Мотиваційне зчеплення *слова – слівцятка* лежить в основі стилістичної фігури ступінчастої мотивації, фіксуємо також персоніфікацію;

Крім суфіксальних дериватів, у художніх текстах нами засвідчено префіксальні та префіксально-суфіксальні. Так, оказіональний префіксальний дериват *всадка* у поєднанні зі структурним мотивом *посадка* (між ними відношення родо-видової синонімії): “...бо чомусь літак ваш стоїть саме там, а чого в різних місцях *посадка* і безпосередньо *всадка* (вона ж тріумфальне входження до літального апарату), того вам не збагнути.” (Карпа, 2009, с. 111) виконує в тексті підсилювально-градаційну функцію конкретизації інформації. Оказіональне утворення підкреслює розмовний характер висловлювання, чітко простежується стилетвірна функція. Префіксально-суфіксальний дериват-оказіоналізм *почарківець* вносить у текст відтінок гумору: “Біля випитої до половини літрової сулійки стояло дві *чарки*. – Де другий? – Спитав я, роззираючись по кутках. – Хто? – Твій *почарківець*.” (Шкляр, 2009, с. 336). В основі цієї номінації лежить паронімічна атракція.

Ефект каламбуру створюють оказіональний композит *людоповал* (мотиваційне зчеплення *лісоповал – людоповал*) та лексико-синтаксичний дериват *перекотинебо* (мотиваційне зчеплення *перекотиполе – перекотинебо*): “- Це... жах... На жаль, мені не вперше ... бути на *лісоповалі*. Перепрошую, на *людоповалі*... - Він замовк, але не сів.” (Сеник, 2005, с. 140).

Ономасіологічна категорія атрибутивності. Атрибутивність, зазвичай, виражається прикметниками, дієприкметниками та відприкметниковими іменниками.

У досліджуваних текстах фіксуємо випадки оказіональних відносних прикметників, мотиваційно зв'язаних зі спільнокореневими словами: “Тож тут, коли людина – *кохана й закохана* – виявляла приклад буття реалістом, хай і з оптимістичними наворотами, Марлу накривала паніка. Вона настільки встигла звикнути до всіх цих рожевих шмарків з ліловими стразами, до всіх цих звірянь, зпевнень, зітхань, стогонів та іншої *кохацької* атрибутики, що відсутність її і розстановка шмоток по своїх місцях, як мінімум, ламала засади архітектоніки її, Марлиного, світу.” (Карпа, 2009, с. 155-156). Тут оказіоналізм *кохацький* ужито з іронічним відтінком, відбувається транспозиція абстрактної семантики (*кохання – високе почуття*) в конкретну (атрибутика, зокрема матеріальна).

Оказіональний прикметник *дзюрливий* утворено з аналогією з прикметниками *пестливий, щасливий* та ін.: “Тоді, вже роздягнений, витягає з-під ліжка нічного горщика, якого називає в розмовах лише нічною вазою – чути тонкий мелодійний *дзюркіт*, ніби це в домі почав текти *дзюрливий* струмок.” (Шевчук, 2007, с.18). Спосіб творення – суфіксальний (з усиченням твірної основи), за нормами мало б бути *дзюркотливий*. Новотвір використано з метою естетизації висловлювання.

Отже, зазвичай, оказіональні сполучення слів виконують у творах оцінну функцію; інколи оцінна функція накладається на дескриптивну. Власне дескриптивну функцію незуальні поєднання слів виконують в обмеженій кількості випадків, – створюючи оригінальні, несподівані словесні образи, вони посилюють емоційність та експресивність висловлювання.

Ономасіологічна категорія процесуальності. Категорія процесуальності, як показало наше дослідження, виражена оказіональними дієсловами, більшість з яких функціонують у поетичних текстах українських авторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Так, у поезіях Анатолія Мойсієнка оказіональні дієслова *заквітнювали, присиніла*, входячи у структуру мотиваційних зчеплень, створюють потужний експресивний ефект, допомагають розширити, викликану вербальними асоціаціями семантично-чуттєву палітру: “І ми в цім квітні. Вже й *заквітнювали...*/І з нами наша пісня на порі./Й ні пагона на Болдиній горі /Ці птиці-блискавиці не склювали.” (Мойсієнко, 2008, с. 80). Безперечно, що чим більша кількість МЗС, зокрема оказіональних, тим сильніший експресивний ефект. У Леоніда Горлача оказіональні дієслова є основою стилістичної фігури персоніфікації, експресія інтенсифікується завдяки алітерації, що досягається використанням лексично-позиційного та морфемного повтору: “Як нам бути об цій порі?! / *Осеніє* сонце угорі./ *Догорає осінь, догорає...* / *Осене*, іще ж ми не старі!” (Горlach, с. 33). У поезії Петра Поліщука дієслівні індивідуально-авторські неологізми мають потужний експресивний вплив на читача. Так, оказіональна метафорика у поєднанні з градацією: “Джерело/ *пришепочує/ прижасминює/ прилюблює/* кого/ до кого/ маєм-листопадом/ гарно так/ слухати/ чуже/ джерело” (Поліщук, Софіївка, с. 115) надають тексту інтимно-ласкавого емоційно-образного значення. Оказіоналізми як складники мотиваційно зв’язаних зчеплень поширені в текстах української художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вони виконують експресивно-стилетвірну функцію, можуть бути основою тропів, зокрема епітета, метафори, градації, персоніфікації, алітерації, та ін. Інформативний аспект висловлювань інтенсифікується завдяки накладанню емоційно-оцінних конотацій.

Нами досліджено як узуальні, так і оказіональні номінативні одиниці в складі мотиваційних зчеплень. Оказіональні деривати відрізняються від узуальних порушенням законів лінгвістичної валентності, унікальністю вживання, функціональною одноразовістю, ідіоматичністю семантики, контекстуальною залежністю внутрішньої форми, новизною форми і змісту.

Оказіоналізми, на відміну від узуальних лексем, завжди відзначаються експресивністю, тому активно використовуються в художньому стилі, часто в поєднанні з лексичними чи структурними мотивами. Основним експресивним засобом є тропеїстика. Мотиваційні відношення використовуються в проаналізованих текстах як основа для створення стилістичних фігур, зокрема епітета, метафори, алітерації, антитези, персоніфікації, градації, оксюмору, каламбуру та ін.

Мотиваційно зв’язані слова, як узуальні, так і оказіональні, можуть виконувати експресивні функції інтимізації, іронізації, ефекту трагічного, комічного та ін., створювати (акцентувати) певну стильову тональність висловлювання (побутово-розмовний стиль, жаргонне, просторічне мовлення, книжний стиль).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адилова А.Д. Принципы мотивологического исследования и его аспекты (на материале наименований птиц): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Томский гос ун-т. – Томск, 1996. – 19с.
2. Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии: Материалы всероссийской конференции, посвященной 120-летию Томского ун-та (27-29 марта 1998г.). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1998. – 228 с.
3. Аникин А.И. Употребление однокорневых слов в предложении. – М., 1965. – 308 с.
4. Арешенков Ю. О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: [навч. посібн. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Юрій Олександрович Арешенков. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – 177 с.
5. Блинова О.И. Мотивология и её аспекты [изд. 3-е, испр. и доп.]. – М.: КРАСАНД, 2010. – 304 с.
6. Ганич Д. І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К.: Вища школа, 1985. – 360 с.
7. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под. ред. Л.Ю. Иванова, А.П.Сквородникова, Е.Н.Ширяева. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.
8. Лопатин В. В. Рождение слова: Неологизмы и окказиональные образования / Владимир Владимирович Лопатин. – М.: Наука, 1973. – 151 с.
9. Михайлова О.С. Идиостиль Е. Евтушенко в аспекте теории мотивации: автореф. дисс. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Томский гос. ун-т. – Томск, 2005. – 20 с.
10. Полюга Л. М. Словник українських морфем. – К.: Довіра, 2010. – 554 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Вольвач П. Південний Схід : поезії / Павло Вольвач. – Львів : Кальварія, 2002. – 188 с.
2. Горlach Л. Обрії душі : вибрана лірика / Леонід Горlach. – К. : Щек, 2006. – 399 с.
3. Карпа І. І. Фройд би плакав / І. І. Карпа ; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Х. : Фоліо, 2009. – 238 с.

4. Кононенко Є. Без мужика. *Prosus nostalgos* / Євгенія Кононенко. – Львів : Кальварія, 2005. – 208 с.
5. Кононенко Є. Імітація : роман / Євгенія Кононенко. – 2-ге вид., випр. – Львів : Кальварія, 2008. – 192 с.
6. Малина М. Фіолетові діти : роман / Маріанна Малина. – К. : КМ Publishing, 2009. – 244 с.
7. Мойсієнко А. К. Вибране : поезії і переклади / А. К. Мойсієнко ; передм. акад. Жулинського М. Г. – К. : Фенікс, 2006. – 528 с.
8. Мойсієнко А. К. З чернігівських садів : нові сонети і верлібри / А. К. Мойсієнко. – Умань : Софія, 2008. – 130 с.
9. Перебийніс П. М. Пшеничний годинник : лірика / П. М. Перебийніс. – К. : ВІК, 2005. – 352 с.
10. Покальчук Ю. Інший бік місяця / Юрко Покальчук. – Львів : Кальварія, 2000. – 80 с.
11. Поліщук П. М. Любосвіт : поезії / Поліщук П. М. – К. : Редакція часопису “Народознавство”, 2002. – 200 с.
12. Поліщук П. М. Жасмин : поезії / Петро Миколайович Поліщук. – Черкаси, 2006. – 183 с.
13. Рибчинський Ю. Безсоння : поезія, пісні, драматургія / Ю. С. Рибчинський. – К. : Укр. письменник, 2011. – 351 с.
14. Шевчук В. Сон сподіваної віри : готично-притчева проза / В. Шевчук. – Львів : Піраміда, 2007. – 416 с.
15. Шкляр В. Чорний ворон / Василь Шкляр. – К. : Ярослав Вал, 2009. – 356 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Савчук – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри практичного мовознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Наукові інтереси: мотивологія, стилістика української мови.

ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ АВСТРІЙСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ЕЛЬФРІДЕ ЄЛІНЕК)

Вікторія СОЛОЩЕНКО (Суми, Україна)

У статті досліджені лексико-стилістичні засоби психологізації жіночих образів на матеріалі роману «Піаністка» Ельфріде Єлінек. Представлено легітимні елементи непристойності у тексті цього роману. Показано вплив феміністичного руху на розвиток сучасного суспільства. Зображено окремі питання гендерної невідповідності сьогодення. Наголошено на важливості сім'ї та взаємовідносин у родині.

Ключові слова: літературний текст, роман, фемінізм, гендер.

The article reveals lexico-stylistic means of psychologizing female images in the novel „The Piano Teacher” by Elfriede Jelinek. Legitimate elements of obscenity in the text of this novel are presented. Influence of feminist movement on the development of modern society is shown. Some questions of gender discrepancy of the present are raised. The attention is focused on the importance of a family and relationship in it.

Key words: literary text, feminism, novel, gender.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ століття в німецькомовному літературознавстві з'являється низка творів відомої австрійської письменниці, талановитого драматурга і активного діяча Ельфріде Єлінек. Після виходу її романів у пресі з'являється значна кількість відгуків, рецензій та критичних статей щодо літературного стилю письменниці, її «лінгвістичних експериментів». У 2004 р. Ельфріде Єлінек стала лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури, завдяки особливій музичності її мови та багатству лексичних засобів при зображенні жіночих образів. Саме тому, на сьогодні є актуальним дослідження лексико-стилістичних засобів психологізації жіночих образів на матеріалах творів цієї письменниці.

Аналіз актуальних досліджень засвідчив, що вивчення літературної спадщини Ельфріде Єлінек, зокрема питання насильства, позбавлення прав у демократичному суспільстві, взаємовідносини в родині, що висвітлюються в творах письменниці стало предметом наукового пошуку низки німецькомовних (М.Е. Бруннер, М. Ламб-Фафельбергер, А. Меєр, Й. Шліх, Е. Шпанланг та ін.) та вітчизняних (О. Григоренко, Н. Легка, Г. Кифор та ін.) мовознавців, літературознавців та професійних критиків.

Метою публікації є дослідження лексико-стилістичних засобів зображення та психологізації жіночих образів у творах Ельфріди Єлінек.

Виклад основного матеріалу. Розвиток фемінізму в жіночій літературі ХХ століття розпочався з книги французької Симони де Бовуар «Друга стаття» (1949 р.), що є повним історико-філософським дослідженням місця жінки від створення світу. Авторка висловила тезу, про те що в жінках закладені такі ж потенції, як і в чоловіках. Симона де Бовуар переконує, що головною вимогою жіночого руху є визнання рівноправності жінки, яка не є другою статтю, порівняно з чоловіками. Неофемінізм констатує, що сучасна західна культура є патріархальною, маскуліною, організованою не тільки за чоловічим зразком, а й

пронизаною забобонами стосовно жінок, що виявляється в усіх сферах, зокрема науці, сім'ї, владі, релігії, мистецтві, рекламі тощо [1; 2].

Спільним для всіх феміністських напрямів є їх актуалізація на проблемі пригнічення становища жінок в суспільстві, а відмінним – підхід до з'ясування причин такого явища та бачення шляхів його подолання. У своїй праці «Соціальні рухи» («Social movements») американські дослідники Р. Акерман (R. Eyerman) та Е. Джемісон (A. Jamison) зазначають, що на феміністичний рух ХХ-го століття значно впливають гендерні стереотипи. Науковці переконані, що гендерні стереотипи є механізмами, що забезпечують утвердження й трансляцію гендерних ролей від покоління до покоління. У суспільній свідомості вони функціонують як стандартизовані уявлення про моделі поведінки та риси характеру відповідно до тлумачення понять «чоловіче» та «жіноче» [9].

У середині 50-х років ХХ століття американські соціологи Мак Кі (J. McKee) та Е. Шерріфс (A. Sheriffs) визначили типово чоловічий та типово жіночий образи. На їхню думку, типово чоловічий образ являє собою сукупність рис, що пов'язані із соціально необмеженою поведінкою, компетентністю, раціональними здібностями, активністю і результативністю. Жіночий характеризують соціальні й комунікативні навички, теплота, емоційна підтримка [4]. Соціологи переконані, що стереотипи створюються суспільством штучно, формуючись протягом багатьох років, важко піддаючись коригуванню або ліквідації, обмежують свободу, можливості людини, прийняття рішень у різних сферах життєдіяльності. Тим більше, що, як відомо, не існує чисто «чоловічої» або чисто «жіночої» особистості; будь-яка особистість втілює у собі риси як фемінності, так і маскулінності.

На початку ХХІ століття спостерігається тенденція до поступової зміни стереотипів. Так, стереотипи фемінності – маскулінності вже не є такими полярними та чітко окресленими, як півстоліття тому. Змінюється й ідеал «істинної жіночості», якому в ХІХ столітті були властиві шляхетність, благочестивість, покірливість, відданість чоловікові. Правда, й тепер ці якості оцінюються високо та становлять ядро чоловічого розуміння жіночості. Водночас у жіночій свідомості з'явилися нові риси, зокрема інтелектуальність, енергійність, підприємливість. Сучасна жінка ширше розуміє своє соціальне призначення, не обмежується лише функцією материнства. Стереотипи маскулінності теж не залишаються без змін. Традиційна маскулінність на передній план висувала фізичну силу, нестриманість у вияві «соціальних почуттів» гніву, агресії – функціональне ставлення до жінки тощо. Сучасна маскулінність надає перевагу інтелекту, а не фізичній силі, вимагає виявлення ніжності, такту, стриманості [3; 4].

Ключові положення сучасної гендерної політики відображають основні вимоги міжнародного жіночого руху і поступово набувають ознак державного нормативного регулювання в розвинутих країнах. Жіночий чинник є значним у сучасній картині світу, вимагає переосмислення засад цивілізації. На передній план виходять принципово нові проблеми визначення місця жінки в сучасному світі, без розв'язання яких неможливий подальший прогрес людства.

Про таку категорію, як «гендер», почали говорити порівняно недавно. Гендерні відносини в мові фіксуються у вигляді стереотипів, відтворюючи деякі особливості у поведінці, мовній практиці людини, у процесі її мовної соціалізації. Лінгвістика тексту допомагає виявити відображення термінів у свідомості носіїв мови гендерних стереотипів. Гендер являє собою одну із основ стратифікації суспільства з ознакою статі, що розглядається в тісному зв'язку з його біологічними функціями [3: 95-96]. Причини появи відмінностей у мовленні чоловіків і жінок можуть бути зумовлені низкою факторів, зокрема соціальних, психічних, фізіологічних тощо. Вчені вважають, що статеві відмінності зумовлені організацією структури головного мозку чоловіка і жінки, особливостями в спеціалізації їх півкуль. Термін «стать» є неоднозначним. У буденному значенні він інтерпретується як фізична та культурна різниця, що існує між чоловіками і жінками [3: 436-437].

На Заході християнство відіграло важливу роль у формуванні сексуальної поведінки. У суспільстві із негнучкими нормами сексуальної поведінки звичайним явищем є подвійні стандарти та лицемірство. Дослідження сексуальної поведінки доводять, що існуюча прірва

між нормами та практикою сьогодення є бездонною. Сексуальні звичаї та практика суттєво відрізняються в різних культурах. На Заході негативне ставлення до сексуальності в 60-х рр. XX століття змінилося набагато більшою дозволеністю, наслідки якої очевидні й сьогодні.

Проблеми стосунків між чоловіком та жінкою, особливості мовлення, специфіка впливу родини, важливість ролі батьків у вихованні та становленні особистості яскраво виражені у творчості австрійської письменниці, лауреата Нобелівської премії з літератури 2004-го р. Ельфріди Єлінек. Письменниця народилася у 1946 р. у містечку Мюрццушлаг в Австрії. Про те вже незабаром родина переїхала до Відня, тому Єлінек можна назвати типовою мешканкою Відня. Вона зростала у слов'яно-єврейській родині, в одному з типових віденських кварталів. Як це було прийнято тоді в бюргерських колах, батьки віддали доньку спочатку в монастирський дитячий садок, а потім у монастирську школу. Тоді вона й зацікавилася літературою. Єлінек швидко стала одним з найвідоміших авторів Австрії. Письменниця живе і працює у Відні та Мюнхені. За освітою вона музикант. Її твори завжди викликали гостру полеміку в суспільстві. Так перший публічний виступ Єлінек на фестивалі молодіжної культури в Інсбруці, де вона отримала дві премії: за лірику й за прозу, закінчився скандалом, мовляв, «преміювані були порнографічні тексти» [7].

Великий успіх випав на долю одного з перших її творів – роману «Піаністка» (1983). У 2002 р. екранізація цього роману отримала гран-прі на всесвітньому кінофестивалі в Каннах. У романі «Піаністка» головна героїня Еріка Когут є втіленням Вени, «міста музики» з одного боку, а з іншого – невдоволена власним сексуальним життям доросла жінка. Пані Еріка повністю підкорена власній матері і тому приречена на самотність. Мати прагне зробити з неї вундеркінда, цілковито й повністю оберігає власну доньку від шкідливого впливу сьогодення. У цьому творі авторка описує складні взаємовідносини між матір'ю й донькою, які сформувалися в результаті того, що матір прививала доньці почуття огиди та відрази до всього плотського: «Мати жалісливо скаржиться, що все вона мусить задля своєї дитини робити сама, і з захватом кидається в бій» («*Die Mutter beklagt bitter, das sie alles alleine für ihr Kind besorgen müsse, und stürzt sich jubelnd in den Kampf*») [5; 8].

Стосунки між матір'ю і донькою поступово переходять у доросле життя двох індивідів, де мати залишається «абсолютним диктатором» життя героїні. Так, «Еріка бореться із материнськими путами, знову і знову просить не телефонувати, але дарма: правила гри встановлює лише мати» («*Erika kämpft gegen Mütterliche bande und ersucht wiederholt, nicht angerufen zu werden, was die Mutter übertreten kann, denn sie allein bestimmt die Gebote*») [5; 8].

Поява першого кохання у житті головної героїні роману Еріки Когут та її взаємовідносини з молодим Вальтером Клеммером стають на мить порятунком від «диктаторської агресії» її матері, але абсурдна поведінка матері Еріки руйнує всі сподівання: «Мама загрожує стерти доньку на порох, якщо колись побачить її з кимось» («*Sie bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte*») [5; 8].

У 90-х рр. XX століття у німецькомовній пресі виходить низка критичних статей, в яких панує звинувачення авторки в порнографічному змісті її творів: «Еріка піднімає з підлоги паперову серветку, що злипла від сперми, і підносить її до носа. Глибоко вдихає запах продукту, який виробив чоловік, тяжко попрацювавши. Нюхає, й дивиться, й витрачає своє життя» («*Erika hebt ein von Sperma ganz zusammengebackenes Papiertaschentuch vom Boden auf und halt es sich vor die Nase. Sie atmet tief ein, was ein anderer in harter Arbeit produziert hat. Sie atmet und schaut und verbraucht ein bisschen Lebenszeit*») [8].

Варто зазначити, що вживання вульгаризмів і метафор майже унеможливило процес адекватного перекладу творів письменниці: «Збуджена такою кількістю спостережчів, вона то заплющує очі, то заковчує їх, закидаючи голову. Піднімає руки і масажує пипки, поки ті потужавіють. Вона зручно сідає, широко розводячи стегна, і тепер можна з жаб'ячої перспективи заглянути в середину. Вона грається кучериками на лобку. Раз у раз облизує губи, у той час як перед нею спочатку один, за ним інший стрілець вистрілюють у ціль своїми кийками. Жінка мімікою демонструє, як це було б здорово, якби вона належала тільки комусь одному» («*Es schliesst entzückt, das so viele zusehen, die Augen und öffnet diese ganz nach oben in den Kopf gedreht wieder. Es hebt die Arme und massiert sich die Brustwarzen, damit*

sie sich hoch Aufrichtung. Es setzt sich gemütlich hin und spreizt die Beine stark, und jetzt kann man aus der Froschperspektive in die Frau hineinlugen. Sie spielt spielerisch mit den Schamhaaren herum. Sie leckt sich deutlich die Lippen ab, während vor ihr einmal der eine, dann wieder der andere Schütze seinen Gummiwurm ist Ziel bringt. Sie zeigt mit dem gesamten Gesicht, wie toll es wäre, könnte sie nur bei dir sein» [8].

Українська дослідниця Н.М. Легка переконана, що для Е.Слінек сцени, які шокують, є лише засобом, щоб передати її уявлення про світ і, ще більшою мірою, для того, щоб випробувати новий естетичний підхід, який дозволяє глибше осягнути проблему. Вона провокує людину-читача, ображає його для того, щоб викликати реакцію і відповідь, перевести на новий рівень естетичного відчуття, вищий енергетичний рівень [6].

Висновок. Компонентний аналіз та літературний переклад роману «Піаністка» австрійської письменниці Ельфріде Слінек доводить, що авторка має неповторний літературний стиль, тобто поєднання поетичності, і навіть співзвучності слова, з неповторними лінгвістичними експериментами. Однак, саме специфічний літературний стиль письменниці визначає варіативність розуміння Істини в її творах. Це свідчить, з одного боку, про глибинну природу літературний шедеврів письменниці, з іншого – ускладнює розуміння літературного тексту її творів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бовуар С. де. Друга стаття / Симона де Бовуар. – Т. 1. – К. : Основи, 1994. – 390 с.
2. Бовуар С. де. Друга стаття / Симона де Бовуар. – Т. 2. – К. : Основи, 1995. – 392 с.
3. Губський Е. Ф. Философский энциклопедический словарь / Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : ИНФРА-М, 1997. – 576 с.
4. Ільїн Є. П. Диференційна психофізіологія чоловіка і жінки / Є. П. Ільїн. – М. : Изд. РГУ, 2004. – 472 с.
5. Кифор Г. Психологічне та соціальне кліше в романі Ельфріде Слінек «Піаністка» / Г. Кифор // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів, 2007. – Вип. 118. – С. 100-111.
6. Легка Н. М. У пошуку того, що сховано за смыслом (аналіз творчості Ельфріди Слінек) / Н. М. Легка // Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету» (20-21 квітня 2011 р.) [матеріали доповідей та виступів]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – Ч. 7. – С. 49-51.
7. Ehmsen, S. Der Marsch der Frauenbewegung durch die Institutionen : die Vereinigten Staaten und die Bundesrepublik im Vergleich / Stefanie Ehmsen : Westfälisches Dampfboot, Münster. – 2008. – 112 S.
8. Elfriede, J. Die Klavierspielerin / Elfriede Jelinek. – Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag. – 1995. – 219 S.
9. Eyerman, R., Jamison A. Social movements / Ron Eyerman, Andrew Jamison. – Cambridge : Polity Press, 1991. – 233 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Солощенко – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та практики романо-германських мов Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка.

Наукові інтереси: міжкультурні та лінгвокультурні проблеми перекладу, траєкторія розвитку мовної політики ЄС.

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ НОМІНАЦІЇ ЧАСОВИХ ПОНЯТЬ У ПОЕТИЦІ ВОЛОДИМИРА КОЛОМІЙЦЯ ТА ПАВЛА МОВЧАНА

Олександр СТРОКАЛЬ (Київ, Україна)

У статті розглянуто особливості функціонування оказіональних номінацій часових понять у поезіях Володимира Коломійця та Павла Мовчана. Досліджено характер уживання неологем із семантикою часу в художньому тексті з метою створення яскравих поетичних образів.

Ключові слова: час, простір, хронотоп, ідіостиль, поетика.

Peculiarities of functioning of occasional nominations of time concepts in Vladimir Kolomijet's and Pavlo Movchan's poetry are considered in the article. The peculiarities of using neologisms with time semantics in the artistic text for creation of bright poetic images is investigated.

Key words: time, space, chronotope, idiostyle, poetics.

Відображення категорії часу як «сховища пам'яті», історії становлення окремого життя, біографії і народу загалом [5: 155] у концепціях різних наук засвідчує, що виникнення цієї категорії прийнято пов'язувати зі сприйняттям зміни та коловороту природних циклів, життєвих подій, станів [6: 34].

Останніми роками спостерігається посилення наукового інтересу вітчизняних мовознавців до категорії часу в художній мові [1; 2; 15]. Проблему категорії часу досліджує М. Кочерган у зв'язку з етимологічним аспектом лексики на позначення часових понять в

українській мові [10: 3-11]. У наукових студіях В. Ужченка висвітлено особливості словесної репрезентації категорії часу в українській фразеології та описано донорські концептуальні сфери, які виступають засобами вербалізації часового коду [16: 457-464]. Л. Кравець досліджує метафоричну репрезентацію концепту «час», виділяючи чотири його моделі: циклічну, спіралеподібну, історичну та лінійну [11: 193].

Варто зазначити, що в сучасних наукових студіях виділяють поняття «художнього часу» як естетично освоєного часу. Власне, художній час як складник художнього твору здатен охоплювати час фактичний та час зображуваний. Художній час, за словами Л. Дзюківської, є важливою ознакою того світу, який створює письменник у своїй уяві [3: 15].

Часу як формі існування матерії притаманні кількісні та якісні характеристики. Так, до кількісних характеристик часу зараховують нескінченність, подільність, однорідність. До якісних – незворотність, мінливість / сталість, безперервність, ритмічність, впорядкованість, темп та наявність часових сфер минулого, теперішнього й майбутнього часу.

Традиційно усталився поділ часу на астрономічний, біологічний та історичний час. Астрономічний час є природничо-науковим описом дійсності. Біологічний – представляє процеси в житті людини від народження до смерті. Історичний, соціальний, час проектується на етапи розвитку суспільства. Окрім названих типів, виділяють ще час психологічний як результат осмислення у свідомості людини астрономічного, біологічного та історичного часу [6: 48].

Лексемам-вербалізаторам категорії часу властива так звана «часова» сема, яка представлена іменниковими (*коваль-світанок*), прикметниковими (*всечасні*), дієслівними (*осеневіти*) та прислівниковими (*первотворно*) дериватами. Лексичні інновації на позначення різних часових типів містять додаткові різноманітні асоціації, конотативні значення та смисли. Зокрема, лексемам на позначення астрономічного часу властиві семантичні вказівки на пору року, час доби [4].

Семантика астрономічного часу із вказівкою на пори року представлена в новотворах як В. Коломійця, так і П. Мовчана. Час є характерною ознакою самої природи, людських радощів і печалей. Варто зазначити, що серед досліджуваних індивідуально-авторських неолексем новотвори з семантичною вказівкою на осінню пору поширені в поезії В. Коломійця: **зосеніти** (*В солодкому закладено гірке... Весній – / щоб зосеніть... Все плине без упину. / У книжці недочитаній, пустій – / суха, забута гілочка ямину...*[8: 133]); **осеневіти** (*Холодний Яр – / забутий жар / в лісах прадавніх тліє. / Пливають-стоять байдарки хмар, / мов сон... Осеневіє, / Іскрить підлісок... / Пустка й шир.* [9: 16]).

У «Материнському диптиху» В. Коломійця (*Вечоровий теплий дух полину / навіва мені м'яку печаль... / В сю хвилину думкою полину / в материнську зосенілу даль*) деривати «**зосенілий**» поряд із лексемою з семантикою «просторовості» «**даль**» моделює певний художній хронотоп, який через асоціативний зв'язок образів осені та прожитого життя пов'язується зі сферою спогадів (тут – спогадів про матір) – *думкою полину / в материнську зосенілу даль*. Символом прожитого життя в аналізованому поетичному контексті також є образ вечора. Так, використання ад'єктивної номінації ознаки, пов'язаної з часом доби «**вечоровий**» допомагає митцю художньо зобразити внутрішній стан ліричного героя – **Вечоровий теплий дух полину / навіва мені м'яку печаль**. Образ часу як конкретна мить, певний момент життя ліричного героя виражений за допомогою займенниково-іменникового словосполучення «*в сю хвилину*». Зазначений конкретний відтинок життя виступає певною відправною точкою спогадів ліричного героя (на смисловому рівні поетичного тексту рух часу набуває зворотного вектора й за допомогою цього своєрідного художнього прийому автор розкриває, підкреслює саме ознаку незворотності плину життя, де ніщо не проминальне, де «*у твоєму тихому безсонні ся печаль, снагуючись, тече...*»). Таким чином, з образом спогадів тісно пов'язаний образ плину часу, тривання й динаміка життя.

У П. Мовчана актуалізовані оказіоналізми з семантикою таких пір року, як весна (*розвеснянілий*) і літо (*середлітній*), порівняймо: *...круглішим станеш ти, неначе шовкопряд, / хай в затишку дріма твоя душа злиденна, / допоки тче нитки розвеснянілий сад. / Ні затяжні дощі, ні в'їдлива сльотниця / не збудять, не сягнуть, не візьмуть за живе – / вітри гойдають сад, і солодко їй сниться – / хить-хить та все хить-хить – хитальна хитавиця.*

[13: 46]; *Материнське в нас – довічне, / як довічні ми у хлібі. / І зросте з рукоположин / щедра гілка середліття, / щедра пагоном відвертим, / що вербою поречеться.* [14: 84]. Аналізовані неолексеми, окрім власне вказівки на пору року, також беруть участь у створенні художнього образу молодого, щойно початого життя, яке буяє. У першому випадку зазначена конотація досягається шляхом уживання автором префікса **роз-**, у другому – введенням образу щедрої гілки (*щедра гілка середліття*).

Своєрідне контекстуальне протиставлення образів весни та осені спостерігаємо в таких поетичних рядках автора: (*– Це весна чи такий передзимок, / замість снігу – намісто сльозинок, / замість смутку – зривається сміх, / і дорога, налипла до ніг, / поза тебе, оглянься, щезає, / а майбутнє твоє неокрає / постає без конкретних ознак, / як сподіваний день, – чи не так?* [14: 90]). Зауважимо, що поетика контрасту, яка посилюється за допомогою уведення в текст митцем своєрідних «художніх антиномій», як-от: сніг – сльози; смуток – сміх; минуле – майбутнє, допомагає автору створити яскравий поетичний образ плинності життя, яке для ліричного героя не поділяється на минуле і майбутнє, добре чи лихе, а існує як певна єдність протилежних начал.

Часової означеності в художньому тексті набуває певна предметна, характеристична атрибутика, пов'язана з певною порою року, переходом однієї пори в іншу тощо, де уявлення про час базується на певних смислових, образних узагальненнях, порівняймо: **відсніжитися** (*І бруньку уцілілу сад / з пекучих виніс сніговіїв. / Сніг збіг, / відсніжився назад, / відхилиталася галузка, / і крапля громова загускла / в розкішно-визрілій гранат.* [14: 63]); **пелюсткопад** (*Пелюсткопад святкує / час вітряних пожеж. / Коли мед смакує – / хай і праця теж!* [7: 85]); **першогорім** (*Зметнувся пагоном на пні старому / дубок гінкий. / Він побратим зелений першогорону, / мов лук – тугий!* [7: 87]).

Новотвори такого типу можуть виконувати асоціативно-образні функції в художніх описах, пов'язаних з людиною, психічним станом ліричного героя, порівняймо в поезії П. Мовчана – **хурдельно-невпинно** (*Сам стаєш білим птахом, і криляний рух / переходить в круте лопотіння поволі. / У кімнаті вже тісно... і небо тісне: / білі крила, що маєш, ховаєш за спину; / білі птахи кружляють хурдельно-невпинно – / як зірветься котрийсь, то по серцю крилом полосне.* [14: 98]).

З-поміж новотворів із семантикою часу фіксуємо лише одиничні утворення з вказівкою на час доби. В. Коломієць використовує метонімічне утворення «коваль-світанок», яке номінує час доби за асоціативно-колеристичною ознакою, пов'язаною з діяльністю людини відповідної професії: **коваль-світанок** (*Роздув коваль-світанок горно: / хай проясніє... щезне мла. / Струна взяла мене за горло / і в край коханий повела.* [9: 43]).

П. Мовчан на основі синкретичного сприйняття відповідної часової даності творить неолексему **ноче-день** (*Нема мене до подиху, нема, / є насінина стиснута, німа, / загублена в безмежній порожнині, / де творяться сполуки безпричинні, / де ноче-день безбарвний і ніякий, / де на окремість жодної ознаки...* [13: 97]).

Час як філософське поняття представлений такими категорійними величинами, як «вічність», «минуле й майбутнє», «рух часу», що в досліджуваних текстах знаходять різне лексичне вираження. Так, образ вічності вербалізується в лексемах: **безвіч** (*Та ось по житнищах скажено, / по лінії мого життя, / по щойно спорожнілій жмені лихі навальники летять. У безвіч – безліч їх, поганців...* [14: 9]); **всечасні** (*Всечасні джерела, що б'ють вглибині / і повнять струмки непомітні. / Прекрасні в народі легенди й пісні, / бо розум і серце їх – рідні.* [9: 129]).

Суголосним до образу вічності у В. Коломійця є образ скелі як незмінного абсолюту, що концентрує в собі історію людства, його досягнення, набутки, його творчий геній, відповідно маємо неолексему **скелі-віки** (*Музика – весела каравела – / впливала з-поза скель-віків. / І Париж під вежею Ейфеля / у тремкім серпанку голубів* [9: 295]).

У лексемі «первотворно» Павло Мовчан художньо відображає момент народження нової душевної якості, нової сутності ліричного героя – **первотворно** (*Як первотворно розкотився / мій простір на десятки гін, / і ледве-ледве умістився / в огром – цей непомітний дзвін...* [14: 74]).

Образ руху часу, його тривання, семантично представлений у лексемах: **пливочас** (*Підживлюю вогонь я – / кидаю думок галузки. / Пою сльозою, щоб не згас. / Крилом невловної у світі музики – те подум'я – над пливочас.* [7: 59]); **рухоминання** (*На подошвах ні піщиночки, / розтираєш білі дніночки... / Вибираєш найкоштовнішу, шовковисто-білішу, / і, відпечатавши насмолені подошви, / гадаєш, слід полишив, відчувши рух свого ж рухоминання.* [12: 182]); **часолет** (*Неспинний часолет / хай налягає на прозорі весла. / Хай літо хилиться на осінь, / а зима на весну. / Життя – не репетиція, як десь казав поет.* [8: 58]).

Одним із засобів художнього відображення образу плину часу у Володимира Коломійця є введення в поетичний контекст образу води, який у народних уявленнях не лише пов'язується зі шляхом, дорогою в небуття, але й символізує саме життя, його вічний рух: **плин-вода** (*Тихо... І в кожного – своя біда, / своя нужда маленька. / І щастячко – як плин-вода, / що коло плоту тенька.* [9: 91]); **плисти-жити** (*... Я тут – весь тремт і звук. / Італія! / Любов розкішна в ній веснує. / І Колізей, мов справді колесо, / загублене якимись чумаками, / велично котиться та й котиться з глибин / дорогою віків... / Тут Рафаель і Дант у хмарах мрій / пливуть-живуть* [9: 162]); **стріль-вода** (*Скільки див було – моїх коханні! / Та – мов стріль-вода – все плине, рине... / і лишається – єдине – перше і останнє: / «Батьківщина! Батьківщина!...»* [7: 130]).

Таким чином, у поетичних текстах Володимира Коломійця й Павла Мовчана номінації часових понять функціонують з метою зображення певної пори року та часу доби. Деякі неолексеми із семантичною вказівкою на осінню пору та на позначення образів води в текстах В. Коломійця художньо змальовують прожите життя ліричного героя, яке постає в його свідомості у вигляді спогадів як певний його психологічний досвід. Окрім того, новотвори зазначеного типу також беруть участь у репрезентації філософського поняття часу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондар О. І. Лінгвістична категорія часу як відображення реального часу / О. І. Бондар // Мовознавство. – 1986. – № 2. – С. 41 – 45.
2. Бондар О. І. Темпоральні відношення в сучасній українській мові / Бондар О. І. – Одеса : Астропринт, 1996. – 191 с.
3. Дзиковская Л. Н. Художественное время и художественное пространство в лирике М. Волошина: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Дзиковская Лариса Николаевна. – Измаил, 2001. – 169 с.
4. Дорохова О. Лексема «місяць» як один із засобів вербалізації концепту «нескінченність» (на матеріалі поетичного доробку Хорхе Луїса Борхеса) / О. Дорохова // Мовознавчі студії: [зб. наук. праць]. – К., 2006. – Ч. 1. – С. 32 – 34.
5. Жуков И. Нетерпение / И. Жуков // Литература и современность. Статьи о литературе 1978 года. – М., 1980. – Сб. 17. – С. 151 – 157.
6. Задорожна О. М. Концепт «час» в українській поетичній мові: дис. ... кандидата філол. наук: 10.02.01 / Задорожна Олександра Михайлівна. – Тернопіль, 2008. – 233 с.
7. Коломієць В. Р. День творення: Лірика / Коломієць В. Р. – К. : Молодь, 1975. – 175 с.
8. Коломієць В. Р. Поміж чуттями і дивами: Поезії / Коломієць В. Р. – К. : Рад. письменник, 1969. – 142 с.
9. Коломієць В. Р. Семигори / Коломієць В. Р. – К., 1990. – 419 с.
10. Кочерган М. П. Зіставна лексична семантика: проблеми і методи дослідження / М. П. Кочерган // Мовознавство. – 1996. – № 2 – 3. – С. 3 – 11.
11. Кравець Л. В. Метафорична репрезентація концепту «час» в українській поезії ХХ ст. / Л. В. Кравець // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка: [зб. наук. праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко]. – К., 2007. – С. 192 – 197.
12. Мовчан П. М. Вибрані твори. Поезія. – К.: Просвіта, 2008. – 536 с.
13. Мовчан П. М. Сіль: Поезії / Мовчан П. М. – К. : Дніпро, 1989. – 380 с.
14. Мовчан П. М. Твори в трьох томах : в 3 т. / П. Мовчан. – К.: Просвіта, 1999. – Т. 1: Голос: [поезії]. – 1999. – 622 с.
15. Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире / Мостепаненко А. М. – М. : Издательство политической литературы, 1974. – 240 с.
16. Ужченко В. Часовий код українських фразем / В. Ужченко // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка: [зб. наук. праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко]. – К., 2007. – С. 457 – 464.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олександр Строкаль – кандидат філологічних наук, асистент кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: лінгвопоетика, концептологія, дериватологія.

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ІРОНІЇ

Олена ФАДЄЄВА, Ольга ПОМОЗОВА (Кременчук, Україна)

У статті розглядається традиційно стилістична інтерпретація іронії з урахуванням процесу інтенсифікації її дії через механізм конвергенції двох або кількох стилістичних засобів.

Ключові слова: іронія, троп, стилістичний засіб, конвергенція.

The article deals with the traditionally stylistic interpretation of irony through the process of its intensification with the help of the mechanism of two or more SD convergence.

Key words: irony, trope, stylistic device, convergence.

Серед стилістичних тропів іронія привертає особливу увагу дослідників через її надзвичайну багатофункціональність і багатоплановість вираження. Незважаючи на ретельно розроблене в сучасній лінгвістиці теоретичне підґрунтя сутності й функціонування іронії, а також засобів її вираження в тексті [3], специфічність іронії в літературних творах ХХ-ХХІ ст. не можна вважати повністю розкритою. Варто зазначити, що її роль з плином часу лише посилюється: іронія неухильно стає засобом мислення сучасної людини, особливим баченням світу, що, в свою чергу, виводить її на новий, дискурсивний план дослідження [1: 268-276; 4: 170-172]. Отже, фокус вивчення іронії поступово зміщується від окремого тропу до висловлювання і тексту. Але навіть у традиційному трактуванні іронії як тропу, в якому слова чи вирази з метою насмішки, глузування вживаються у зворотному до буквального значенні слова [2: 379], не всі її прояви інтерпретуються прозоро й однозначно:

– *Это какой-то кошмар... – пробормотал Эдгар. – Я на Крите. В плавках стою на пляже. Мне жена спину мажет солнцезащитным кремом. А мне велят через три часа быть в Амстердаме и немедленно отправляться в Узбекистан! Это как называется?*

– *Глобализация, сэр, – сообщил я.*

(С. Лукьяненко)

Зважаючи на вищенаведений фрагмент тексту з роману російського письменника-фантаста Сергія Лук'яненко «Останній Дозор», інтерпретація усіх випадків іронії в традиційному руслі не вичерпує глибини її проникнення у свідомість. Навіть порівняно короткий відрізок дискурсу демонструє сумарну дію двох компонентів, що створюють іронічний ефект висловлювання: неологізму «глобализация» і глузливого звертання «сэр». Крім того, іронія посилюється за рахунок відповіді, що, як відомо, у випадку риторичного запитання, не є необхідною, а також невербально – через авторський коментар «сообщил», що також має відверто іронічне забарвлення.

Будучи яскравим засобом збагачення людської мови, формою комічного, іронія вбирає в себе широкий репертуар виразних мовних одиниць різних рівнів – від фонологічного до синтаксичного.

Так, наприклад, на фонологічному рівні як засіб вираження іронії застосовується інтонація (у писемному мовленні, як правило, через авторський коментар):

"When you spend nights out, don't you leave notice where you'll be and when you'll return?" asked Miles.

"Well, yes."

"And don't you return on time?"

"I've been known to oversleep a time or two," Ivan admitted.

"What happens then?"

"They track me down. 'Good morning, Lieutenant Vorpatril, this is your wake-up call.' " Galeni's precise, **sardonic accent** came through clearly in Ivan's parody. *It had to be a direct quote.*

(L.M. Bujold)

"I'm beginning to get scared."

"Why?"

"Because this whole thing is acquiring a subtle political odor. And anyone who isn't alarmed when things Barrayaran start smelling political hasn't studied ... history." He uttered the last word with a subsiding, ironic sibilant, hunching in the chair.

(L.M. Bujold)

"Perhaps... it will have to be enough for you just to have saved them. To demand that they be happy about it too may exceed your mandate... little hero." Her tone was unmistakably **ironic** now, though oddly **devoid of scorn**.

(L.M. Vujold)

– Допустим. Но раз шеф, – слово «шеф» Светлана ухитрилась произнести чрезвычайно вкусно, с уважением и с иронией одновременно, – позволил тебе раскрыться передо мной, значит, я должна тебе помочь. Хотя бы по велению судьбы, – не удержалась она.

(С. Лукьяненко)

Серед стилістичних засобів фонологічного рівня, які підсилюють і підкреслюють іронію, особливе місце слід відвести алітерації:

*Kareen held out the bug to the gardener, and began a tolerably close copy of Mark's **Better Butter Bugs** for a **Brighter Barrayar** sales talk.*

(L.M. Vujold)

Морфологічний рівень надає арсенал афіксів, за допомогою яких автор вкладає в мову персонажів оказіоналізми, побудовані за певними словотвірними моделями:

*Мимо столика как раз протискивался румяный заокеанский летчик, сверкая нашивками и прочими галунами. Кровь с молоком, гордость **техасщины** или **оклахомщины**.*

(С. Лукьяненко)

*А отчего бы и не вальс? При этом он не то чтобы хотел сочинить новый вальс. А хотел высказаться в форме вальса. Ну а потом? А потом его могли увлечь частушки, ритмы белгородского «Тимони», с его **пританцовываниями и припрыгиваниями**, какие давно жили в Данилове, приобретения биг-бита, новые танцы, сменившие шейк (джерк, фанки чикен и хасл, в частности, с их непривычными движениями), мотивы расхожих песен, способные вызвать **иронию его альта**, но и необходимые как приметы быта летящих дней для выражения его, Данилова, мыслей. Много, много, много!*

(В. Орлов)

Найпродуктивнішим з погляду зору інтенсифікації стилістичного ефекту іронії є лексико-семантичний мовний рівень, який надає широкий спектр стилістичних засобів. Серед них часто вживаними виступають епітети:

– *И еще: я все-таки хочу взглянуть на твою регистрацию.*

– *Да пожалуйста. – Я покорно продемонстрировал печати. – Надеюсь, я больше не нужен? Не смею мешать вашим **несравненным детективам** в поисках браконьера.*

(С. Лукьяненко)

Наташа сглотнула вставший в горле ком. Попыталась пошутить:

– *Значит, оплата по факту?*

– ***Бизнесменка** ты моя, – с иронией сказала Дарья. – Кто ж тебя такую полюбит, деловую да умную?*

(С. Лукьяненко)

Ще одним ефективним засобом інтенсифікації дії іронії на адресата є метафора:

– *Вы допускаете ошибки.*

– *Благодаря им я избавляюсь от самонадеянности.*

– *Мой господин вас сотрет.*

– ***Ему понадобится очень большой ластик.***

– *Смешно.*

(В. Панов)

У переліку інтенсифікаторів іронічного впливу слід вказати і персоніфікацію як різновид метафори:

До чого ж зорі тепер розумні!** I то не в категориях космічних, а цілком земних. **Навіть про грип зорі знають.** Вчора застерегли вустами астролога, що «через можливість зараження грипом небажано перебувати в місцях великого скупчення». **Це, по-моєму, зорі переморгнулися з міліцією.

(Л. Костенко)

Посилювачами іронії також стають евфемізми, вжиті в іронічному значенні:

"Allow me to introduce Lord Vorreedi," said the ambassador. "Lord Vorkosigan, of course. Lord Vorreedi is our particular expert in understanding the activities of the ghem-comrades, in all their multitude of arenas." **Which was diplomatic-talk for Head Spy.** Miles nodded careful greetings. "Pleased to meet you at last, sir."

(L.M. Bujold)

Нерідко задля підсилення іронічного ефекту в тексті художнього твору використовують каламбур:

– Отправь, – согласился Завулон. – Дневной Дозор претензий не имеет.

– Что-то ты добрый сегодня, – сказал я. – И это, прости за дурацкий каламбур, не к добру.

(С. Лукьяненко)

Now his grandson sought entrance to a military academy... And stood shoulder to shoulder with boys who would not have been permitted to polish his sword in the old days.

Not quite shoulder to shoulder, Miles reflected dryly, stealing a sidelong glance up at the candidates on either side of him.

(L.M. Bujold)

В останньому прикладі йдеться про малий зріст головного героя циклу «Барраря» американської письменниці Лоїс Макмастер Буджолд, Майлза Форкосігана, що для нього є постійною проблемою і джерелом неприємних переживань. Вкладаючи фразу *not quite shoulder to shoulder* до внутрішнього мовлення Майлза, авторка створює ефект самоіронії.

Серед засобів, які здатні створювати іронічний ефект, є також алюзія та цитатія:

Я шел, как порой ходил в своих ночных кошмарах, раздавая налево и направо счастье. Всем, и пусть никто обиженный не уйдет. Вот только за мной сейчас тянулся совсем другой след. Чуть-чуть угасили улыбки, морщинки, собравшиеся на лбу, закушенные на миг губы. В общем, было видно, где я шел.

(С. Лукьяненко)

– ... Этого не могут Гесер и Завулон – у них нет книги. А мы – мы можем! Я не хочу никакой власти, пойми! Я хочу равенства! Свободы!

– **Счастья для всех, даром?** – спросил я. – **И чтобы никто обиженным не ушел?**

Он не понял. Кивнул...

(С. Лукьяненко)

У наведених прикладах автор циклу художніх творів-фентезі про «Дозори» Сергій Лук'яненко звертається до слів персонажів з фантастичного роману братів Стругацьких «Трудно быть Богом» та «Пикник на обочине».

– Правду? – Я подался вперед. Меня сейчас могла спасти только ярость... и искренность, конечно. – Я тебе что, Мерлин? Откуда мне правду знать? ... Откуда я знаю, прав я или нет? Я думал. Мне кажется, что это может быть правильным ответом! Но гарантий тебе никто никаких не даст, и я в том числе!

– **Что же вы хотите, душегубы вы мои родненькие... может, вам еще «Мурку» сыграть?** – неожиданно произнес Эдгар.

Я не сразу понял, что он шутит. Редко это у него случалось.

(С. Лукьяненко)

У наведеному фрагменті цитується фраза з російського кінофільму «Место встречи изменить нельзя».

– И как ты будешь искать книгу, Светлая? – с иронией спросил Завулон. – Позовешь Джеймса Бонда?

(С. Лукьяненко)

Засобом підсилення іронічних висловлювань виступають і синтаксичні мовні одиниці – речення відповідного комунікативного типу та емфатичні конструкції:

– Отвык я от России, – задумчиво прохаживаясь у окна, сказал он. – Не узнать страну.

– **Да, меняется страна!** Строятся новые дома, дороги... – восторженно начал я.

– Избавь меня от своей иронии, дозорный, – оборвал меня Витезслав. – Я говорю о другом.

(С. Лукьяненко)

– Да ты что, совсем нюх потерял? Это же моя кровь, Витезслав! Это сын мой!
– **Неужели?** – иронично спросил Витезслав.

(С. Лукьяненко)

"This slavery in which you find yourself must be singularly irksome to a man of parts such as yourself."

"What intuitions!" cried sardonic Mr. Blood.

(R. Sabatini)

"A lady should know her own property," said he.

"My property?"

"Your uncle's, leastways. Let me present myself. I am called Peter Blood, and I am worth precisely ten pounds. I know it because that is the sum your uncle paid for me. **It is not every man has the same opportunities of ascertaining his real value.**"

(R. Sabatini)

Іронія не обходиться без паралелізму та його різновидів:

*And what the hell is going on in the government this week? Miles wondered anew. Not that anybody's likely to tell me. Lord Miles Naismith Vorkosigan. **Occupation:** security risk. **Hobbies:** falling off walls, disappointing sick old men to death, making girls cry... He longed to patch things up with Elena, at least.*

(L.M. Vujold)

Прикладом плеоназму і тавтології, які слугують підсилювачами іронії, можуть слугувати наступні фрагменти:

*Ночью я просыпался два раза. Один раз – когда к Эдгару явился кто-то из Инквизиторов, **доложить об отсутствии каких-либо докладов.** Второй раз – когда поезд остановился в Тамбове...*

(С. Лукьяненко)

*Как говорится в известной иронической притказке, **«пассажиры экономического класса прилетают одновременно с пассажирами первого, только гораздо дешевле».***

(С. Лукьяненко)

Ще одним засобом інтенсифікації іронії синтаксичного мовного рівня є підхват:

– Прекрасно. Тогда пойми и то, о чем прямо не говорят. Мы боремся тысячи лет. И все это время мы пытались переломить ход истории. Создать **новый мир.**

– **Дивный новый мир.**

– Не иронизируй. Кое-чего мы все-таки добились.

(С. Лукьяненко)

На особливу увагу в плані підсилення стилістично-експресивного й прагматичного ефекту іронії заслуговує так звана конвергенція (накладання стилістичних засобів один на одного), яка реалізується сполучуваністю двох і навіть кількох засобів як у межах одного, так і в межах різних мовних рівнів.

Інколи іронічні висловлювання підкріплюються авторською іронією:

'Good heavens! dear, what have you been doing?' asked Mother, peering round the wrecked room.

'Mother, I am in no mood to answer imbecile questions.'

'Must be the Magenpies,' said Leslie, **with the relish of a prophet proved right.** 'Anything missing?'

'No, nothing missing,' said Larry bitterly; 'they spared me that.'

'They've made an awful mess of your papers,' observed Margo.

Larry stared at her for a moment, breathing deeply.

'**What a masterly understatement,**' he said at last; 'you are always ready with the apt platitude to sum up a catastrophe. How I envy you your ability to be inarticulate in the face of Fate.'

(G.Durrell)

Максимального ефекту можна досягти градацією іронії – компактним розташуванням кількох висловлювань з іронічним змістом у межах відносно невеликого фрагменту тексту:

– Знаете что, – наконец сказал я, – вы все-таки не забывайте, что я в таких делах пока абсолютно ничего не понимаю. И если сейчас лягну глупость, пожалуйста, прежде чем смеяться, внятно объясните мне, почему этого не может быть, чтобы я больше никогда даже не думал на такую тему.

– Можешь на нас рассчитывать, – пообещал сэр Джуффин. – Когда это мы с Кофой упускали возможность **аргументированно назвать хорошего человека дураком?**

Спасибо, обнадежил.

– Я сегодня виделся с Хони. Ну, перед тем, как ехать к Хамбаре Гаттону. Вы сказали – гуляй пока, я и поехал к ней. Предложил поесть куманского мороженого, она сперва поломалась, потом согласилась, обычное дело. Но что-то во всем этом было не так. Понимаете, я ей не нравлюсь, это совершенно очевидно...

– **Что, безусловно, делает юную леди подозреваемой номер один** в нашем деле, – согласился сэр Кофа, не слишком старательно пряча улыбку.

(М. Фрай)

Художній текст наявно демонструє конвергенцію стилістичних засобів фонологічного й лексико-семантичного рівнів:

Steady Freddy actually avoided the word assassination, along with blunt terms like murder and killing, favoring more liquid phrases like "freeing the universe of a viper of iniquity."

(L.M. Bujold)

У наведеному прикладі ім'я, а точніше, іронічне прізвисько президента колонії Бета *Steady Freddy*, сполучує риму (фонологічний рівень) з антономазією (лексико-семантичний рівень) і водночас поєднується з цитацією частини його публічної промови "*freeing the universe of a viper of iniquity*", яка одночасно є евфемізмом до слів *murder and killing*.

Конвергенцію стилістичних засобів морфологічного і лексико-семантичного мовних рівнів ілюструє наступний приклад:

"We don't calculate alternate Realities. We view them. We see them in their state of non-Reality."

"A kind of ghostly never-never land where the might-have-beens play with the ifs."

"Without the sarcasm, yes."

(I. Azimov)

Наявні в художньому тексті також поєднання стилістичних засобів лексико-семантичного й синтаксичного мовних рівнів:

"Look, you know the planet Komarr was Barrayar's first interstellar Imperial conquest, right?"

*"I thought you called it **an annexation.**"*

*"A rose by any other name. We took it for its wormholes, because it sat across our only nexus connection, because it was strangling our trade, and most of all because it accepted a bribe to let the Cetagandan fleet pass through it when Cetaganda first tried **to annex us.** You may also recall who was the chief conquistador."*

Наведений приклад демонструє комплекс евфемізму й цитації.

*Belle, you used to bring in papers for me to sign. If more than one copy had to be signed, you would paper-clip the other copies to the first – **for my convenience, of course; you were always the perfect secretary** – and all I would see of the copies underneath would be the place to sign my name.*

(R.Heinlein)

У вищенаведеному прикладі прямої мови головного героя поєднано парентетичну конструкцію з цитуванням аргументації його колишньої нареченої плюс удавано схвальний епітет *the perfect secretary*.

Аналіз текстів сучасної світової художньої літератури показав, що іронія є одним з найефективніших засобів дії на свідомість читача, а її роль у світоглядній позиції людства неухильно зростає, що, у свою чергу, потребує засобів інтенсифікації її вираження. Таке завдання вирішується практично на усіх мовних рівнях, починаючи з фонологічного, і закінчуючи синтаксичним. Механізм інтенсифікації ефективного впливу іронії здійснюється не тільки традиційними засобами через позитивно-оцінні вирази стосовно негативних дій або станів та додаткових авторських коментарів, а й через процес конвергентного вживання

різних наборів тропів та фігур як у межах одного мовного рівня, так і шляхом найрізноманітнішого спектру їх комбінацій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Безугла Л.Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: Монографія / Лілія Ростиславівна Безугла. – Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2007. – 332 с.
2. Мацько Л.І. Стилїстика української мови: підручник / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько. – К.: Вища школа, 2003. – 462 с.
3. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. / София Ивановна Походня. – К.: Наукова думка, 1989. – 128 с.
4. Сусов И.П. Лингвистическая прагматика / Иван Павлович Сусов. – Винница: Нова Книга, 2009. – 272 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Фадєєва – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського.

Наукові інтереси: дискурсивні стратегії й тактики, іронічний дискурс, лінгвістичні моделі перекладу.

Ольга Помозова – старший викладач кафедри перекладу Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського.

Наукові інтереси: іронічний дискурс, лінгвістичні моделі перекладу.

ОСОБЛИВОСТІ МЕТАФОРИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙНОСТІ В РОМАНТИЧНІЙ ХУДОЖНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ДЖ. Г. БАЙРОНА

Наталія ЧЕНДЕЙ (Ужгород, Україна)

У статті йдеться про особливості метафоричної концептуалізації водного простору в ліриці Дж. Г. Байрона. Метафоричні концепти розглядаються автором як ключові текстові домінанти, які структурують поетичний текст і є відображенням світовідчуття письменника.

Ключові слова: концептуалізація, базовий метафоричний концепт, переосмислений метафоричний концепт, ВОДА, романтична художня картина світу.

The article deals with the problem of metaphorical conceptualization of water space in Byron's poetical works. The term "romantic world picture" consists of a complex structure of various meanings harmonically combined due to their artistic metaphorical nature.

Keywords: conceptualization, basic metaphorical concept, novel metaphorical concept, WATER, artistic romantic world picture.

Мова поезії привертає особливу увагу мовознавців ще з часів античності, за яких сформувалися перші підходи до вивчення її стилістичних засобів і тропів. У сучасній лінгвістиці поетичний текст розглядається глибоко й всебічно у зв'язку з формуванням когнітивної парадигми, в межах якої виникло якісно нове розуміння мови як засобу одержання, обробки, організації, збереження й передачі інформації, що забезпечує протікання комунікативних процесів. У зв'язку з цим розробкою концептуального апарату й методології дослідження поетичної мови займається особлива галузь поезики – когнітивна [1; 6; 7; 8], науковий вектор якої спрямований на аналіз художньої семантики з акцентом на лінгвокогнітивних стратегіях формування й обробки інформації, яка актуалізується в поетичних текстах (О.П. Воробйова, R. Tsur). Такий багатоаспектний підхід до вивчення мовного матеріалу вимагає застосування комплексної методики, яка об'єднує традиційні й когнітивні методи аналізу для розширення меж тексту й можливості звернення до сукупного досвіду людини. У цьому плані в когнітивній теорії поетологів винятково важливе місце займає проблема *метафоричності* мови, яка торкається не тільки стилістичних засобів, але й залучає увесь процес номінації та організації смислу в поезії.

Перші дослідження художніх текстів з когнітивної точки зору обґрунтували необхідність вивчення метафоричних концептуальних систем у поетичній мові як невід'ємної складової авторської картини світу. Основна увага зосереджується на тому, що мова поезії також належить до сфер функціонування концептуальної метафори, оскільки базові метафоричні концепти є частиною як загального концептуального апарату, так й індивідуального, притаманного кожному окремому автору. Аналіз поетичних робіт дозволив Дж. Лакоффу і М. Тернеру виділити набір *базових метафоричних концептів (basic metaphors, specific-level*

metaphors), які функціонують у поетичних текстах різних епох і культур. Ці концепти групуються переважно навколо таких понятійних царин, як ЖИТТЯ, СМЕРТЬ і ЧАС.

Особливість поетичної композиції, як відзначають Дж. Лакофф і М. Тернер, полягає у тому, що базові метафори піддаються авторській інтерпретації, внаслідок чого виникають *переосмислені метафоричні концепти (novel metaphors)*. Виділяють три основні механізми їхнього формування: 1) створення комбінацій на основі наявних базових метафоричних концептів; 2) розширення слотів метафоричних концептів; 3) їхнє різноманітне наповнення [8:52]. Інакше кажучи, у процесі художнього осмислення світу базові метафоричні концепти зазнають змін, в основі яких лежать когнітивні механізми поетичного переосмислення. Ці механізми, запропоновані Дж. Лакоффом і М. Тернером та проілюстровані О.П. Воробійовою [1:18 - 22], є такими: *розширення (extension)*, *напоцуквання (elaboration)*, *поєднання (combination) та перегляд (questioning)*. В.Г. Ніконова художньо переосмислені конвенційні метафори називає *оказіональними* й наголошує на тому, що вони є концептуальною базою словесних поетичних образів, утворених автором з метою структурування концептуального простору й естетичного впливу на адресата [3]. Адже образ є однією з основних структур концептуальної системи автора, що розкриває те, як він / вона розуміє, категоризує і переосмислює світ. Таким чином, у поезії продуктивні два типи метафоричних концептів – базові та okazіональні (переосмислені).

Метою статті є аналіз метафоричної концептуалізації ВОДИ в структурі поетичних текстів Дж. Г. Байрона.

Метафоричне поле **ВОДА** посідає одну з головних позицій у створенні поетичної картини світу англійського художника. Адже вода – це життя землі, вона втягує увесь пейзаж у свою власну долю. Ядро образу води містить такий спектр значень: всепоглинаюча стихія, символ родючості, розмноження, символ очисної і відроджувальної сили, символ початку й кінця всього сущого, посередник між життям і смертю, символ кохання, здоров'я та хранителька сакральної інформації. Ю. С. Степанов, порівнюючи концепти ВОДИ і ВОГНЮ, зауважує, що найунікальнішою рисою архаїчного світосприйняття було те, що не було єдиної води й одного вогню, а були «два вогні» – живий і мертвий, так само, як і «дві води» – жива і мертва [5: 295-310]. Протиставлення «жива (нова)» і «мертва (стара)» вода знаходить відображення у мові: пор. і.-є. *uet “вода”, але лат. *vetus* “старий”; і.-є. *au- «вода», але *nai «новий» і *nai «мертвий».

У зв'язку з цим через властивості води, її життєдайне (жива вода) й руйнівне (мертва вода) начало метафорично описується увесь світ у поетичних текстах. При цьому зауважимо, що власне етнокультурна особливість британської мовної картини світу полягає у важливості концептів WATER, SEA й OCEAN для ментальності британців та великому практичному значенні їхнього вживання, що пояснюється географічним розташуванням Великої Британії. Адже, за словами О.В. Городецької, основою для формування англоцентризму та особливого індивідуалістичного ціннісного ядра в британській системі цінностей стало саме географічне положення Британії як острова [2: 151].

Характерною особливістю метафор водного простору є наявність в їхній структурі метафоричних концептів, спрямованих на експлікацію абстрактних понять граничного ступеня, основними серед яких є: LIFE/ЖИТТЯ, DEATH/СМЕРТЬ, TIME/ЧАС, LOVE/КОХАННЯ та HOPE/НАДІЯ. Їхня «семантика звернена до світу духовних цінностей, смисл яких може передаватися лише через символ-знак, що застосовує своє образне предметне значення для вираження абстрактного змісту» [6: 62-63]. У вірші «*Darkness*» поет метафорично зображує воду та її властивості для створення гнітючої картини всепоглинаючої темряви, порожнечі. На тлі води виникає відчуття катастрофи з неабиякою силою поетичного настрою: *The rivers, lakes and oceans all stood still, And nothing stirred within their silent depths; Ships sailorless lay rotting on the sea, And their masts fell down piecemeal: as they dropped They slept on the abyss without a surge –The waves were dead.* Метафоричний концепт LIFE IS WATER розуміється імпліцитно, оскільки у вірші актуалізується значення відсутності руху, динаміки води, а це в свою чергу можна трактувати як відсутність життя. Образ стоячої води є символом смерті, що реалізується в англійському тексті через ланцюг асоціативно пов'язаних образів: ріки, озера й океани були

спокійними (нерухомими), це були мертві води, в яких «ніщо не ворушилося на мовчазних глибинах» (*nothing stirred within their silent depths*); кораблі, покинуті моряками, гнили на морі, їхні щогли поступово розпадалися, занурюючись у безодню (*Ships sailorless lay rotting on the sea*); великі хвилі не здіймалися, вони були мертві (*The waves were dead*). Отже, емотивне тло позбавленої динаміки води має чітко виражену негативну конотацію, яка проявляється завдяки різноманітним відтінкам значень лексем *still, silent, sailorless, rotting, without a surge*. Стає очевидним те, що поетично переосмислений образ стоячої води має на меті актуалізувати бінарний метафоричний концепт DEATH IS A STILL WATER через погіршення концептуального змісту кореляту базової метафори.

Базовий метафоричний концепт TIME IS WATER в англійських поетичних текстах ґрунтується на асоціативному поетичному мисленні, що уможливило уявлення часу як рідини: *An age shall flow like earthly year; Its years as moments shall endure. Away – away – without a wing, O'er all – through all – its thought shall fly, A nameless and eternal thing, Forgetting what it was to die*. Досліджуваний концепт реалізується у порівняльній метафоричній конструкції «*An age shall flow like earthly year*» – «Вік пропливе, як земний рік», в якій актуалізується значення скороминучості часу як внутрішньої характеристики простору Землі. Час наділений рухомістю, але вона непомітна, тому людина не відчуває його плинності, мінливості.

Емоційний метафоричний концепт LOVE IS WATER має свою історію функціонування в поетичних текстах. Поет по-особливому залучає цю метафору для створення метафоричної картини почуття людини, вказуючи на його стрімкість і неконтрольованість: *When Fortune changed – and Love flowed far, And Hatred's shafts flew thick and fast, Thou wert the solitary star Which rose and set not to the last*. Метафорична предикація «*Love flowed far*» ґрунтується на стійкій асоціації між властивостями води і проявами почуттів людини. За словами Г.А. Огаркової, кохання і споріднені з ним почуття уявляються як рідина, що має характеристику плинності, текучості й неконтрольованості [4: 393]. Конотативне значення мінливості імпліцитно закладене в метафоричному присудку «*flowed far*». До того ж мінливим є не тільки кохання, а й сама доля. Персоніфіковані суб'єкти, виражені абстрактними іменниками Fortune (Доля), Love (Кохання) і Hatred (Ненависть), є символами, що стійко взаємодіють з водною стихією. Актуалізації метафоричної концептуалізації цих абстрактних понять сприяє характеристика води й можливість її трансформації на сферу внутрішнього світу людини.

У вірші «До Тірзи» поетично переосмислена емоційна метафора LOVE IS A GUSH реалізується у предикативній метафоричній конструкції «*Affection's heart-drops, gushing o'er, Had flowed as fast – as now they flow*», в якій актуалізується значення «пристрасть – стрімкий потік» – «*affection – gush*» через погіршення концептуального змісту концепту-кореляту базової метафори LOVE IS WATER. За допомогою проєкції властивостей концепту царини джерела (*gush* – стрімкий потік) характеризується природа почуття, яке є сильним, неконтрольованим, всеохоплюючим. До того ж метафорична трансформація значень сприяє вираженню почуття мінливого, скороминучого, яке експліцитно позначає присудок «*flowed fast*». Досліджуваний метафоричний концепт виражає значення пристрасті як руйнівної сили. Так, ліричний герой, втративши кохання, відчуває себе самотньо, спустошено в «безлюдній вежі». Кохання приносить йому розчарування, змушує проливати сльози.

Метафоричну трансформацію за напрямом «вода – дика тварина» репрезентує переосмислений метафоричний концепт OCEAN IS A WILD ANIMAL, що ґрунтується на принципі зооморфізації водної стихії: *Though the Ocean roars around me, Yet it still shall bear me on, Though a desert shall surround me, It hath springs that may be won*. Можливість метафоричного переносу забезпечує конотативне значення небезпеки, що експліцитно виражене в присудку «*roars*» для характеристики Океану: океан реве, як дикий звір, а тому вселяє страх, відчуття беспорядності. В англійському поетичному тексті персоніфікація води спрямована на вираження її руйнівного начала, адже поет говорить про океан як живу істоту, причому ця істота небезпечна, дика й могутня. У вірші знаходимо ще один метафоричний образ на позначення води, проте з чітко вираженою позитивною конотацією. Мова йде про метафоричний концепт LIFE IS A SPRING, представлений номінативною метафоричною

структурою «*Though a desert shall surround me, It hath springs...*». Поет ототожнює джерело з життям, протиставляє пустелю життєдайній силі води: де є вода, там є життя. У метафоричну проекцію закладено контраст, що розгортається через метафоричний образ джерела в пустелі.

Як показують результати дослідження, поетична метафора, що входить до складу основних виражальних засобів поетичного тексту, є складною багатоплановою структурою, спрямованою на індивідуалізацію явищ. У поезії метафора носить яскраво виражений гіперболічний характер, оскільки має на меті різке підсилення експресивності висловлювання за рахунок радикального семантичного віддалення референта від предмета порівняння. Поряд з оновленням поетичної мови і поетичної образності, поетична метафора є могутнім засобом концептуалізації відображеної автором дійсності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Воробйова О.П. Когнітивна поетика : здобутки і перспективи / О. П. Воробйова // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Ювілейний збірник «200-річчя Харківської мовознавчої школи». – Харків : Константа, 2004. – № 635. – С. 18 – 22.
2. Городецька О.В. Національно-марковані концепти у британській мовній картині світу ХХ століття: дис. ...канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / О.В. Городецька. – Київ, 2002. – 181 с.
3. Ніконова В.Г. Поетичне переосмислення базових концептуальних метафор у художньому творі (на матеріалі трагедій В. Шекспіра) / В.Г. Ніконова // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. праць. – Ужгород : ПП Обручар В.В., 2007. – Вип. 5. – С. 430 – 437.
4. Огаркова Г.А. Вербалізація концепту КОХАННЯ у сучасній англійській мові: когнітивний та дискурсивний аспекти : дис. ...канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Г.А. Огаркова. – К., 2004. – 221 с.
5. Степанов Ю.С. Константы : словарь русской культуры. Опыт исследования / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Школа «Языки русской литературы», 1997. – 824 с.
6. Lacoff, G., Turner, M. More than cool reason: a field guide to poetic metaphor / G. Lacoff, M. Turner. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
7. Tsur, R. Toward a Theory of Cognitive Poetics / R. Tsur. – Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. – 214 p.
8. Vorobyova, O.P. Textual anomalies from the cognitive poetics perspective / O.P. Vorobyova // Proceedings of the International Conference «Cognitive Linguistics in the Year 2001». – Lodz, 2001. – P. 53 – 55.
9. Byron G. Selections From Byron. Lyrical Verse / G. Byron. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – 520 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Чендей – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Інституту іноземної філології Ужгородського національного університету.

Наукові інтереси: зіставна семантика, проблеми зіставного дослідження оригіналу й перекладів, когнітивна поетика, теорія метафоричної концептуалізації.

МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТАФОРИ В ТЕРМІНАХ СУПЕРКОНЦЕПТУ АРХІТЕКТУРА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ХХІ СТ.

Наталія АНТОНЮК (Львів, Україна)

Стаття містить аналіз вербалізацій у термінах концептосфери Архітектура на матеріалі української художньої прози 21 ст. Схарактеризовано основні артефактні метафори з архітектурної концептосфери.

Ключові слова: метафора, поетична мова, семантика, мовна картина світу, метафоричний образ, концепт, концептосфера, контекст.

The article analyzes verbalizations in terms of conceptsphere Architecture in modern Ukrainian prose of the 21st century. Basic artifact metaphors within the conceptual sphere Architecture have been explored.

Key words: metaphor, poetic language, semantics, language mapping of the world, metaphoric image, concept, conceptsphere, context.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю дослідити архітектурні артефакти у творах української художньої прози з метою укладання спеціалізованих словників та аналізу змін у мовно-ціннісній картині світу українця на основі динаміки метафорикону.

Об'єктом дослідження є метафоризація в термінах концептосфери Архітектура в українській художній прозі ХХІ ст.

Предметом дослідження є метафоричні вербалізації в термінах концептосфери Архітектура в українській художній прозі ХХІ століття.

Джерела фактичного матеріалу. Розгляд вербалізацій в термінах концептосфери Архітектура здійснено на матеріалі сучасної української прози. Обрано авторів з

оригінальними ідіостілями: Ліна Костенко, Марія Матіос, Дмитро Білий, Богдан Бойчук, Василь Барка, Іван Багряний, Люко Дашвар, Марина Соколян, Тарас Прохасько, Юрій Андрухович, Олесь Вахній, Анатолій Дністровий, Лариса Денисенко, Ірен Роздобудько, Галина Вдовиченко. Вербалізації в термінах концептосфери Архітектура прослідковуються у прозі багатьох інших авторів, але в зазначених письменників вони є найбільш виразними та можуть значною мірою маніфестувати широкі значення концептів архітектурної концептосфери.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що проілюстровано основні вербалізації в термінах концептосфери **Архітектура** на основі опрацьованого матеріалу української художньої прози. Вперше виокремлено й досліджено словесні репрезентації в термінах суперконцепту **Архітектура** з метою аналізу динаміки розвитку та його значення у мовній та ціннісній картині світу українця ХХІ століття.

1. Метафоризація відбувається в таких термінах концепту **Архітектура**, як: *дах, кут, дім, стіна, фасад, фортеця, стовп, театр, будувати, п'єдестал, скульптура, кут, храм, стіна, гребля, стіна, лабіринт, операційна, зал, колодязь, будинок, хата, буда, споруджувати, фонтан, мур*. Концепти, через які вербалізовано ці терміни проаналізуємо нижче та проілюструємо прикладами з художніх творів.

Концепти **Суперечка, Непорозуміння** вербалізовано за допомогою таких термінів суперконцепту Архітектура, як **Стіна, Мур**: «*Ми сиділи майже так само, тільки зараз між нами постала залізобетонна стіна*» [7:с.15]. «*Уникав сам себе, відганяв небезпечні думки, здатні зруйнувати той мур (психологічне відгородження), за яким він ховався від світу*» [7:с.197].

Концепт **Безвихідна ситуація** у художньому дискурсі знаходить словесне вираження через терміни **Стіна, Кут**: «*...замкнули в палаті, де я міг би вільно битися головою об стіну*» [7:с.27]; «*Підкоряючись їй, стрімко рушив до глухого кута, якими закінчувався паркан*» [7:с.50]; «*Чому вона не намагається змінити ситуацію, яка зайшла в глухий кут ?*» [7:с.201].

Концепти **Невеликий особистий простір** або **Недосліджені місцини** в сучасній українській прозі ословлено через термін **Кут**: «*...ї годинами вештався містом, вишукуючи його найпривабливіша куточки*» [2:с.42].

Концепт **Зачіска** вербалізовано через термін **Фонтан**. Ці вербалізації забарвлені яскравою метафорикою, проектованою на зовнішність людини: «*Щось у його зовнішності викликало усмішку, він був схожий на горобця, особливо неслухняним фонтанчиком на маківці*» [2:с.112]; «*...і фонтанчик (волосся) на маківці пританцьовував разом із ним...*» [2:с.163].

Концепти **Творити, Початок, Розпочинати**, вербально виражені через терміни архітектурної концептосфери **Споруджувати, Будувати** і перенесено на сферу людських почуттів та емоцій: «*Іеланум дивиться на життя з глибокого колодязя та бачить лише круглу пляму яскравого світла...Іеланум будує свій світ – у собі*» [7:с.84]; «*...спорудила власними руками сюрприз долі...*» [2:с.90]; «*Світ, який вона будувала всередині*» [7:с.124]; «*...перш ніж будувати соціалізм, треба випробувати його на дрозоділах*» [5]; «*Роберт – із тих чоловіків, які будують, а не руйнують*» [2:с.18]; «*Залежні від усіх і від усього, будуємо незалежну державу*» [5]; «*А ти тут і далі " світле життя " будуєш?*» [5]; «*Ось я вже і плани будую*» [5].

У термінах концепту **Дім** метафорично вербалізовано сферу людських почуттів, емоцій та переживань: «*І навіщо йому цей світ, цей будинок скорботи в чужих краях?*» [7:с.33]. Ословлення в термінах концептосфери **Архітектура** стають засобом метафоричного порівняння: «*А сьогодні він (сад) стояв чистенький і прозорий, ніби операційна або зал перед балом...*» [7:с.157]; «*(Місто) дедалі більше нагадувало якийсь історичний лабіринт*» [7:с.112]; «*Ми підійшли до гірського схилу, вкритого деревами, котрі височіли над галлявиною, ніби колони біля входу в давній язичницький храм*» [7:с.32].

Концепти **Повага, Вищість, Респектабельність, Престиж у суспільстві** вербалізовані через архітектурний термін **П'єдестал**: «*Йшлося не про тимчасове сходження та якийсь п'єдестал у вузькому просторі, в якому я тоді існував*» [7:с.44].

Вислів з архітектурним терміном **Гребля** «*хоч греблю гати*» означає надлишковість, велику кількість чогось: «*Через останній фактор роботи в мене прибувало, хоч греблю гати – кожна тридцятихвилинна серія відбивалася рекламним блоком*» [7:с.56].

Надзвичайно широко в художньому дискурсі представлена метафоризація в термінах концепту **Дім**. Концепти **Захищеність**, **Безпека**, **Стабільність** метафорично вербалізуються через термін **Дім**: «*Ось він, цей дім-уламок, дім-інвалід, дім, з якого ростуть дерева, дім – стара фортеця, дім, в якому ніхто не живе, крім однієї божевільної, що кохається в отруйних рептиліях і в тобі, фон Ф.*» [5]; «*А й справді, мій дім – моя фортеця, тепер я це зрозумів*» [5]; «*А вона вимагає, щоб це залізне знівечене тіло, яким ще десять років тому ця фортеця на колесах аж ніяк не була ...*» [5]; «*Це було його сховище, це була остання фортеця його світу, надійна і неприступна*» [5]; «*Хутір у нього був великий, влаштований як неприступна фортеця, обнесений надійним сторчаком з окутими залізом воротами, хата була велика і простора, складена із товстих дубових стін, в яких господар вирубав невеличкі віконця*» [5].

Концепти **Здерев'янілість**, **Непорушність**, **Мертвість**, **Відсутність життя** або **Стрес**, **Ситуація здивування** знаходять словесну репрезентацію через термін **Стовп**. У цих вербалізаціях присутня вся експресія шокового стану. Концепти, які вербалізовано у термінах концепту **Стовп** забарвлені переважно негативною, рідше – позитивною метафорикою: «*(Вона) Враз затремтіла вся і знов – як стовп, мовчить; дивиться широкими очима і нічого не тямить*» [5]; «*Господиня мовчазна і нерухлива: стояла, ніби стовп, тільки очі світилися їй лихоманкою*» [5]; «*Я вся обмерзла, як льодовий стовп, а таки не здалася*» [5]; «*Він годинами стояв у камері, як стовп, перед якоюсь візією, що облягала душу...*» [5]; «*Але він утримувався на грані, на тій останній грані, де стояло, як вогненний стовп, оте «ніколи!»*» [5]; «*Або обернешся встовп, станеш ідіотом*» [5]; «*Ти будеш стояти, як стовп, і дивитися, як ідол, на цю лампу доти, доки не побачиши в ній, що то не брехня, а правда, і тоді покличеш мене, і вибачишися, і скажеш - «правда»*» [5]; «*Білий стовп диму з дзвіниці, а чорний з даху самої церкви*» [5]; «*У цій усій проклятій свистоплясці, в цій грандіозній аварії всіх і вся, в цім оголенні безглуздої порожнечі, в цій, нарешті, переоцінці всіх вартостей і самої людини вогнем і залізом – це вічне прокляте питання стало, як стовп, і стояло передо мною, доки я його не вирішив*» [5]; «*Клубок прадавніх конфліктів завихорюється у вогненний стовп*» [5];

Вияви соціальних стосунків та стани, які позитивно оцінюють мовці, – **Підтримка**, **Опора**, **Стабільність**, **Повага**, **Авторитетність**, – також вербалізовано через термін **Стовп**. Результати метафоризації мають позитивне забарвлення: «*Він був королем камери, духовним її стовпом...*» [5]; «*І вже з інтонації відчувалося, що ця людина говорить від імені диявольської системи, вважаючи себе вірним і авторитетним її стовпом*» [5]; «*Великий «мудрець» і недавній «стовп суспільства», він у великому сум'ятті знайшов сьогодні Максима й учепився за нього, як за порятунок, щоб за його спокоєм захистити свою душу, чим немало здивував Максима*» [5].

Проаналізувавши метафоризації в термінах суперконцепту **Архітектура** в українському художньому дискурсі 21 ст. на матеріалі прози, доходимо висновку про те, що суперконцепт **Архітектура** є багатим джерелом метафоризації. Вдалося з'ясувати, що концепти **Суперечка**, **Непорозуміння** вербалізовано за допомогою таких термінів суперконцепту **Архітектура**, як **Стіна**, **Мур**. Концепт **Безвихідна ситуація** у художньому дискурсі найчастіше знаходить словесне вираження через терміни **Стіна**, **Кут**. Концепти **Невеликий особистий простір** або **Недосліджені місцини** в сучасній українській прозі вербалізовано через термін **Кут**. Концепт **Зачіска** вербалізовано через термін **Фонтан**. Концепти **Творити**, **Початок**, **Розпочинати**, ословлено через терміни архітектурної концептосфери **Споруджувати**, **Будувати** і перенесено на сферу людських почуттів та емоцій. Метафоризація в термінах концепту **Дім** ословлює сферу людських почуттів, емоцій та переживань. Вербалізації в термінах концептосфери **Архітектура** часто є компонентами метафоричного порівняння. Концепти **Повага**, **Вищість**, **Респектабельність**, **Престиж у суспільстві** вербально виражені через архітектурний термін **П'єдестал**. Надзвичайно широко в художньому дискурсі представлена метафоризація в термінах концепту **Дім**. Концепти **Захищеність**,

Безпека, Стабільність в українській художній прозі словесно репрезентовані через термін **Дім**. Концепти **Здерев'янілість, Непорушність, Мертвість, Відсутність життя або Стрес, Ситуація здивування** вербалізовано через термін **Стовп**. У цих вербалізаціях присутня вся експресія шокового стану. Концепти, через які ословлено термін **Стовп**, забарвлені переважно негативно, рідше – позитивно. Концепти з позитивною семантикою **Підтримка, Опора, Стабільність, Повага, Авторитетність** також вербалізовано через термін **Стовп**.

Наведені приклади дають підстави узагальнити, що вербалізації в термінах **Архітектурної** концептосфери є багатозначні і проєктовані на різні сфери людської діяльності. Надалі намагатимемося проаналізувати вербалізації в термінах інших концептуальних сфер таких, як **Техніка, Побут, Музика**, а також зупинимо увагу на окремих термінах цих концептосфер.

Проведене дослідження дає змогу зробити **висновок**, що вербалізації в термінах концептосфери **Архітектура** є забарвлені метафорикою і вагомі для осмислення проблем лінгвістичних артефактів, концептуального аналізу мовної свідомості та мовної картини світу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антологія концептов / Под. ред. В.И.Карасика, И.А.Стернина.– М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
2. Вдовиченко Г. Купальниця. Роман.: Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 197 с.
3. Вежбицкая А. Культурно-обусловленные сценарии и их когнитивный статус: Пер. с англ. // Язык и структура знания. – М.: Наука, 1990. – С. 63-85.
4. Іващенко В. Термін концепт у психолінгвістичному осмисленні / В. Іващенко // Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. праць. – К.: КНЕУ, 2003. – Вип. V. – С.211 – 217.
5. Лінгвістичний портал. Режим доступу: <http://www.mova.info/corpus.aspx?l1=209>
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2001. – 200 с.
7. Роздобудько Ірен. Гудзик. Роман. – К.: Нора-Друк, 2011. – 240 с.
8. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании русской языковой картины мира. // В. Телия Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 173 - 204.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Антонюк – аспірант кафедри інформаційних систем та мереж Національного університету «Львівська політехніка».

Наукові інтереси: артефактна метафора, метафоричні моделі, проблеми когнітивної лінгвістики, мовна та концептуальна картини світу.

АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТИ

Вікторія ЗАВГОРОДНЯ (Черкаси, Україна)

У статті розглядаються підходи до визначення художнього образу в сучасній лінгвістиці. Крім того, запропоновано типологію художніх образів. Також запропоновано способи аналізу художнього образу з літературознавчих та лінгвокогнітивних позицій.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, художній образ, концепт, концептосфера, концептуальний аналіз, концептуальний оксиморон, контрастивне мапування.

The article deals with the approaches of defining the artistic image in modern linguistics. Besides, the typology of the artistic image is suggested. The article also deals with the methods of analysis of the artistic image from the point of view of literary and cognitive approaches.

Keywords: cognitive linguistics, artistic image, concept, conceptual sphere, conceptual analysis, conceptual oxymoron, contrastive mapping.

Когнітивна лінгвістика як молода наука надає широкі можливості для дослідження тексту, у питаннях концептуальної організації якого залишилось ще багато нез'ясованого. Для вивчення знань, вербалізованих у тексті, використовуються лінгвокогнітивні методології. Актуальність статті визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на виявлення особливостей репрезентації і моделювання вербалізованої інформації в художньому тексті, зокрема на розкриття креативних механізмів художнього мовлення. Мета дослідження полягає у виявленні способів аналізу художнього образу з літературознавчих та лінгвокогнітивних позицій.

Художній образ, як одна з форм відображення дійсності у тексті, є особливою формою; специфіка художнього образу полягає в тому, що, дозволяючи людині по-новому пізнати

світ, він водночас передає й певне ставлення до того, що відображається [11: 22]. **Художній образ** – це естетична категорія, яка характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; це сформований фантазією письменника світ, тією чи тією мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та інших явищ [7: 501].

На думку С. Ульмана, образ виконує такі основні функції (див. [12]): а) виокремлення головних тем і лейтмотивів твору; б) розкриття мотивацій подій та вчинків; в) передавання емоційного, експресивного ставлення; г) втілення філософських ідей; д) втілення переживань, які не можна передати словами.

За О.О. Потебнею [10], у літературі, особливо у поезії, художній образ є центром кожного окремого твору і засобом генерування думки, оскільки саме образ як внутрішня форма зображення дійсності є способом, через який мова викликає в реципієнта відчуття дійсності. У літературознавстві існують різні системи класифікації видів художнього образу, які, узагальнюючи, можна звести до двох основних типів [4]: автологічні та металогічні образи.

Автологічним можна назвати тип художнього образу, що використовує чуттєвий образ як форму вияву ідеї, яка, певним чином узагальнюючи зміст одиничного предмета, не виходить за його межі, тобто не вказує на жодний інший, якісно відмінний від нього предмет [там само]. Іншими словами, це такий художній образ, у якому чуттєвий образ і його значення (тобто ідея) належать до одного кола явищ. Автологічний образ ще називають «самозначущим», «самодостатнім» образом або ж, частіше, образом-типом, на відміну від таких «несамодостатніх» образів, як символ, алегорія, підтекст. Автологічний тип художньої образності найбільш поширений у сучасній літературі. Особливим різновидом автологічного образу можна вважати образ-гротеск. Гротеском називають такий художній образ, у якому свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляється реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшованому, загостреному вигляді.

Металогічним вважають тип художнього образу, що надає чуттєвий образ як форму вияву ідеї, яка, узагальнюючи зміст одиничного предмета, виходить за його межі і вказує на якийсь інший, якісно відмінний від нього предмет. До групи металогічних образів можна віднести символ, алегорію та підтекст [4].

Зважаючи на двоїсту природу художнього образу, В.А. Кухаренко розрізняє **синтетичний і вербальний** (вербалізований) образ художнього тексту. Вербальний образ – першоелемент синтетичного образу. У цьому розумінні його можна назвати первинним, а синтетичний образ (збірний, узагальнюючий) – вторинним [6: 13]. Під вербальним образом розуміють всю сукупність вербалізованої інформації про образ, що знаходиться в художньому тексті.

На думку І.В. Арнольд, існують описові й символічні образи [1: 37]. **Описовий образ**, як правило, утворений щонайменше кількома дескриптивними, специфікуючими та характерологічними реченнями чи словосполученнями. **Символ** є особливим видом образу, що слугує для вираження важливих понять та ідей: символи миру, дружби, смерті. Розрізняють епічні й ліричні образи. **Епічний образ** – складний; він охоплює різні прояви життя. **Ліричний образ** зосереджується на певному почутті, звідси його лаконічність, відсутність складної композиційної системи. Виокремлюють також **романтичні образи**, у яких автор відштовхується від дійсності, протиставляючи їй своє уявлення про життя, яким воно повинно бути; та реалістичні образи, які намагаються показати життя таким, яким воно є, виділити в ньому головні риси [1: 38].

Термін **концептуальний аналіз** можна розуміти двояко: він може означати як аналіз концептів, так і певний шлях дослідження, а саме аналіз за допомогою концептів, або аналіз, який має своїми кінцевими одиницями концепти, на відміну, наприклад, від елементарних семантичних ознак у компонентному аналізі [9: 117]. Незважаючи на те, що концептуальний аналіз прийнято вважати основним методом когнітивної лінгвістики, його остаточна розробка ще не завершена. Метою концептуального аналізу логічного спрямування є визначення способів «пакування» інформації, представленої в семантиці одиниць мови і

мовлення. На сьогоднішній день відомі такі структуровані «пакекти», як *пропозиції, фрейми, мережі, схеми, схемати, плани, сценарії та скрипти* [там само]. Релевантними є також поняття домену, концепту та концептосфери. Сутність концептуального аналізу в аспекті його застосування до художнього твору полягає у визначенні та репрезентації змісту основних його концептів [2: 56].

Концепт – це семантичне утворення, яке визначається лінгвокультурною специфікою, яке тим чи іншим шляхом характеризує носіїв певної етнокультури. Відображаючи етнічне світобачення, концепт фіксує етнічну мовну картину світу, ймовірно по-різному «розгортаючись» у різних мовах [5: 89].

У художніх текстах ми маємо справу з індивідуальними художніми концептами. Вони є лінгвокогнітивними утвореннями авторської свідомості, у яких відбивається концепція автора, зумовлена його світосприйняттям; вони є інструментом, що дозволяє розглянути в єдності художній світ твору і національний світ культурно-етнічної спільноти.

Найважливішим поняттям когнітивної лінгвістики є поняття **концептосфери** – царини знань, складеної з концептів як її одиниць. Концептосфера, за визначенням Д.С. Ліхачова, це сукупність концептів нації, вона утворена всіма потенціями концептів носіїв мови. Концептосфера народу ширша від семантичної сфери, представлена значеннями слів мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера народу [8: 5].

Опис концептосфери тексту або сукупності текстів одного автора має на меті встановлення характерних властивостей певного концепту (його атрибутів, предикатів, образних асоціацій тощо), а тому передбачає узагальнення всіх контекстів, у яких використовуються ключові слова – лексичні репрезентанти і носії концептуального смислу. При цьому береться до уваги те, що у художньому тексті взаємодіють дві концептуальні системи: а) концептосфера мовної особистості, в ролі якої постає або деякий суб'єкт «уявного» світу, або, автор як суб'єкт, що «стоїть за текстом»; б) концептосфера тексту, яка складається із сукупності взаємозв'язаних між собою концептів, репрезентованих у тексті» [13].

У ході концептуального аналізу художнього тексту враховується те, що: 1) концепти багатокомпонентні і є полем знань, уявлень, понять, асоціацій, які мають ядро і периферію; 2) концепт художнього тексту формується переважно на синтагматичній основі, на відміну від опису концептів у словнику, де в першу чергу враховуються парадигматичні зв'язки слів; 3) методика експлікації концептуалізованої області (або концептуального поля) художнього тексту ґрунтується на семантичному виводі її компонентів із сукупності мовних одиниць, що розкривають одну тему; 4) концептуальний простір тексту формується на вищому рівні абстракції – на основі злиття, зближення, стягування спільних ознак концептів, репрезентованих на поверхневому рівні словами і реченнями однієї семантичної області; 5) ключовий концепт є ядром індивідуально-авторської художньої картини світу, втіленої в окремому тексті або сукупності текстів одного автора [2: 58]. За такого підходу концептуальний аналіз художнього тексту передусім охоплює: 1) виявлення набору ключових слів тексту; 2) визначення базового концепту (концептів) тексту; 3) опис позначуваного ними концептуального простору тексту [там само, 59].

Аналіз концептів, які входять до концептуального простору художнього тексту, показує, що картина світу осмислюється людиною не лише метафорично і метонімічно, а й оксиморонно. Структурація думки відбувається не лише через аналогію або асоціацію між ознаками й властивостями концептуальних складників різних чи спільних концептосфер, але й шляхом зіштовхування понять, подій, ситуацій, світів.

Такі когнітивні операції можливі завдяки існуванню парадоксального поетичного мислення, яке отримує текстове втілення завдяки контрастивним стилістичним засобам [14: 252–276]. Домінантним у їх формуванні є **концептуальний оксиморон** [3: 212–216] – родовий троп, або певний надтроп, що позначає спосіб осмислення предметів, подій або явищ реального й уявного світів через протиставлення їх аксіологічно навантажених ознак. Концептуальний оксиморон формується завдяки контрастивному мапуванню [3: 230–233], підґрунтям якого є парадоксальне мислення. У такий оксиморон включаються антитеза,

іронія, парадокс. Феномен оксиморону спостерігається при інтеграції концептосфер із протилежним значенням.

Отже, художній текст та система художніх образів віднедавна включаються до сфери дослідження когнітивної лінгвістики. Художній образ можна аналізувати, використовуючи інструментарій когнітивної лінгвістики. Текст у когнітивній лінгвістиці аналізується як певним чином організований концептуальний простір. Аналіз концептуального підґрунтя художнього образу є одним із різновидів концептуального аналізу, який використовується для дослідження концептів, що організовують художню інформацію у творі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнольд И. В. Текст как предмет изучения стилистики / И. В. Арнольд // Стилистика современного английского языка. – М. : Просвещение, 1986. – С. 34–38.
2. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта, Наука, 2004. – 496 с.
3. Белехова Л. И. Словесный поетичный образ в историко-типологичной перспективе: лингвокогнитивный аспект (на материале американской поэзии) : монография / Л. И. Белехова. – Херсон : Айлант, 2002. – 368 с.
4. Види літературно-художнього образу [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : <http://www.ukrlit.vn.ua/info/criticism/types.html>
5. Гиздатов Г. Г. Ассоциативные поля в русском и казахском языках / Г. Г. Гиздатов. – Алматы: РНК, 1997. – 132 с.
6. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: Учебник для студентов филол. Специальностей / В. А. Кухаренко. – Одесса : Латстар, 2002. – 292 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / [за ред.-упоряд. Ю. І. Коваліва]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
8. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
9. Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре / С. Е. Никитина // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991. – С. 117–123.
10. Потебня О. О. Эстетика и поэтика слова / О. О. Потебня – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
11. Селіванова О. О. Когнітивний аспект дослідження явища мотивації / О. О. Селіванова // Лінгвістичні студії. – Черкаси : ЧДУ, 1999. – Вип. 3. – С. 21–23.
12. Тураева З. Я. Образная система / З. Я. Тураева // Лингвистика текста. – М. : Просвещение, 1986. – С. 44–52.
13. Чурилина Л. Н. Лексическая структура текста как ключ к реконструкции индивидуальной картины мира [Електронний ресурс] / Л. Н. Чурилина // Изменяющийся языковой мир: тезисы между. науч. конф. – 2001. – Режим доступа : <http://language.psu.ru/in/view.cgi?art=0151&th=yes&lang=rus>
14. Gibbs, R. W. Jr. Process and products in making sense of tropes / R. W. Gibbs // Metaphor and Thought / [ed. by A. Ortony]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 252–276.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Завгородня – викладач кафедри практики англійської мови Навчально-наукового інституту іноземних мов Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького

Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, концептуальне мапування.

АНГЛОМОВНА АКТУАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЙНОЇ ОПОЗИЦІЇ СВІЙ/ЧУЖИЙ В ПРОСТОРОВОМУ КОДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ.Р.Р. ТОЛКІЄНА “THE HOBBIT, OR THERE AND BACK AGAIN”)

Аліна КАРНАУХ (Запоріжжя, Україна)

У статті розглядається проблема вербалізації концептуальної опозиції “свій/чужий” у текстовому просторі англійського фентезі. Дослідження виконано на матеріалі роману Дж.Р.Р. Толкієна “The Hobbit, Or There And Back Again”. Наведено наявність вербальних проявів символіки “свого/чужого” в аспекті просторового коду в романі, беручи за носіїв нарративної норми хобітів та їх світпростір.

Ключові слова: символіка, норма, антинорма, просторовий код, іншосвіття, “свій”, “чужий”.

The article focuses on the problem of verbalization of the conceptual opposition “own/alien” in the text space of the English language fantasy. The research has been made on the basis of the novel by J.R.R. Tolkien “The Hobbit, Or There And Back Again”. The presence of verbal manifestations of the symbols of “own/alien” in the aspect of space code in the novel, considering hobbits and their world as narrative norm media, has been stated.

Keywords: symbols, norm, antinorm, space code, otherworld, “own”, “alien”.

Роман Дж.Р.Р. Толкієна “The Hobbit, or There And Back Again” є елементом значного літературного спадку британського народу в двадцятому сторіччі [2; 4]. Однак, на відміну від найвідомішого твору названого автора – трилогії “Володар перснів”, даний твір не є

достатньо дослідженим з боку виявлення в ньому символіки як елемента, опосередковано калькованого із міфологічного світосприйняття сучасних британців. Цим зумовлено вибір за точку відліку для виділення символів «свого/чужого» у романі саме хобіта та хобітський світ, на протвист типовому підходу, де носієм наративної норми виступає людина. Такий шлях дослідження символіки роману є більш *актуальним*, адже надає нам змогу зрозуміти асоціативно-фольклорні особливості англомовної картини світу крізь призму міфологічності як однієї з основних жанротворчих ознак фентезі.

Об'єктом дослідження є жанрово-стильова домінанта класичного фентезі. *Предметом* дослідження виступає символіка «свого/чужого» як елемент жанрово-стильової домінанти в романі Дж.Р.Р. Толкієна «The Hobbit, or There and Back Again».

Метою є дослідження проявів символіки «свого/чужого» у просторовому коді в романі. *Матеріалом* дослідження є оригінал роману Толкієна «The Hobbit, or There and Back Again».

У процесі сюжетного розвитку протагоніст роману виконує наданий йому квест, тому більшу частину емпіричного часу твору він знаходиться в стані руху, перетинаючи межу родової землі та постійно переміщуючись від однієї сюжетної локації до іншої. Оскільки майже всі події трапляються за межами Хобітанії, простору, з яким контактує протагоніст, є притаманними багато проявів антинорми.

Умовно ми можемо розділити цей простір на певні сфери із конкретною центральною точкою, яка може збігатися або не збігатися з акціональним насиченням сюжету. Так, нами виділено сферу Еріадору із центром у Рівенделі, сферу гірських печер з центром в оселі Голлума та сферу Лихолісся із центром у домівці лісових ельфів.

Першою територією, на яку ступає хобіт, покинувши рідні землі, є Еріадор. Вже дуже скоро після перетину символічної межі автор протиставить ці території Хобітанії, кажучи: «*Then they came to lands where people spoke strangely, and sang songs Bilbo had never heard before. Now they had gone on far into the Lone-lands, where there were no people left, no inns, and the roads grew steadily worse. Not far ahead were dreary hills, rising higher and higher, dark with trees. On some of them were old castles with an evil look, as if they had been built by wicked people*» [5: 15]. Розмова іншою мовою – це однозначний прояв антинорми, адже навіть гноми та Гендальф, які прийшли з невідомих, а тому «чужих» територій, розмовляють однією з хобітською мовою (вірогідно, вестроном, тобто спільною мовою, на якій говорять майже всюди, про що свідчить цілковите розуміння Більбо мови інших персонажів, ворожих чи ні). Ще одним проявом антинорми є незаселеність територій, через які проходять мандрівники, адже для хобітів норма – це наявність мешканців. Гори – це також елемент «чужого» світу для хобітів, адже на територіях Хобітанії їх немає, а найвищі точки – це горби. Замки, що є присутніми на схилах гір, також не збігаються із хобітською нормою. Адже для неї властиві будівлі, частково зариті в землю (як Нора), або невисокі (бо хобіти, будучи маленького зросту, не мають необхідності будувати багатопверхові та високі оселі). Те, що будівники замків, які в емотивному коді несуть у собі відмітину іншосвіття (маючи недобрый вигляд), зображено, як злими людьми свідчить про їх потенційну ворожість, а звідси – про належність їх до антинорми.

Центром цих територій, у функціональному розумінні, виступає Рівенделл, про який автор вказує: «*Hidden somewhere ahead of us is the fair valley of Rivendell where Elrond lives in the Last Homely House*» [5: 21].

Те, що ельфи живуть саме в долині є дуже символічно, оскільки це приховує натяк на їхнє походження. Ельфи – істоти верхнього іншосвіття. Долини здавна асоціюються із творенням та народженням цивілізації, чому відповідає факт того, що саме ельфи були першими мешканцями Середзем'я. Долина також символізує родючість, що не є властивою оточуючим її територіям. Тому вона представляється у контрасті з оточенням. Вона є наближеною до норми хобітів, адже долина – це елемент живої природи. Взагалі, слід відзначити, що світ хобітів – це світ самої живої природи, у той час, як найчастіше іншосвіття, з яким вступає в контакт Більбо, є світом природи мертвої. Тому автор дуже символічно називає її «*Last Homely House*», натякаючи на факт майже цілковитої подальшої відсутності норми в просторовому коді. Рівенделл позиціонується як свого роду оазис серед мертвих земель.

Підтвердження мертвості навколишніх земель слугує опис печери, до якої потрапляють мандрівники: «*It seemed quite a fair size, but not too large and mysterious. It had a dry floor and some comfortable nooks*» [5: 26]. Ця печера – це приманка, яку використовують представники іншосвіття для того, щоб заманити мандрівників до себе. Співвідносячись із певними нормами хобітів, як то – не магічність, сухість, просторість – вона знижує пильність героїв, роблячи проникнення «чужого» світу несподіваним, а звідси – більш вдалим. Згодом, в оселі гоблінів, ілюзія, що її створено спочатку, розсіюється. Мандрівників ведуть донизу – що свідчить про їх контакт з представниками саме нижнього, ворожого іншосвіття. У центрі гоблінської печери горить велике вогнище, яке в цьому випадку є небезпечним, адже, співвідносячись з ворожими персонажами, воно розглядається з боку деструктивних властивостей вогню.

Проте центр гірських печер, а саме печера Голлума, дещо відрізняється від тих, що хобіт уже бачив. Толкієн указує, що: «*Actually Gollum lived on a slimy island of rock in the middle of the lake*» [5: 31]. Наведена цитата дає нам зрозуміти, що світ Голлума – це водяний світ із центром у його острові. Це є антинормою для хобітів, які не люблять води та намагаються не контактувати з нею. Світ Голлума протиставиться світові Більбо – яскравому, світлому та сухому. Підземна ж істота живе в темряві та вологості, а слизкість острову як центру її світу свідчить про нестійкість положення Голлума у своєму світі, про можливість загрози навіть для самого себе.

Однією з найвеличезніших сфер простору, до яких потрапляє протагоніст, є Лихолісся. Автор починає опис цих територій так: “*The entrance to the path was like a sort of arch leading into a gloomy tunnel made by two great trees that leant together, too old and strangled with ivy and hung with lichen to bear more than a few blackened leaves*” [5: 58]. Уже звідси можна бачити, що простір Лихолісся для хобітів є “чужим”, першим підтвердженням чого є символічне зображення входу як арки. Проходження крізь арку в багатьох традиціях позначає відмову від старої природи, перехід до чогось нового або переродження [1], у той час як сама арка – це медіатор у просторі-часі, елемент порубіжжя. Типово за аркою людину очікує позитивна зміна або благословення, проте емотивне порівняння входу до Лихолісся із входом до похмурого тунелю свідчить про незвіданість подальшого шляху та невпевненість у виходах контакту з новою територією (далі це підтверджується зображенням стежки як “*narrow and wound*” [5: 58] та символічним використанням чорного кольору як носія таємничості в описі лісу), що є антинормою для хобітів, адже норма – це знання. Окрім того, перехід під аркою є процесом однобічним, що натякає на неможливість зворотнього шляху. Таким чином, арка виступає як своєрідна точка неповернення на цьому етапі. Деревя ж, з яких сформовано вхід, зображені як майже змертвілі, що попередньо характеризує подальший простір як вмираючий, а звідси – “чужий”.

Кількість проявів антинорми прогресує із заглибленням протагоніста до Лихолісся. Автор зазначає: “*The nastiest things they saw were the cobwebs: dark dense cobwebs with threads extraordinarily thick, often stretched from tree to tree, or tangled in the lower branches on either side of them*” [5: 58]. Павутиння символізує домінування сил природи в даному просторі, його незаселеність розумними істотами, бажання лісу та його мешканців схопити та втримати всіх, хто потрапить до їх територій. Її наявність та, зокрема, розміри свідчать про “чужість” лісу, що також наголошується в емотивному коді при вживанні автором описових прикметників “*nastiest*”, “*dark*”, “*dense*”. Також для даного простору характерною є нестача – світу, повітря та руху, що Толкієн зазначає, кажучи: “*...it was everlastingly still and dark and stuffy*” [5: 58]. Наведене не є “своїм” для хобітів, нормою яких є певний надлишок. Окрім того, оперуючи фактором нестачі, іншосвіття намагається вторгнутися до внутрішнього світу протагоніста, що в ході сюжету проявляється в постійному зменшенні, а згодом і повній відсутності їжі в героїв. Звідси можна зробити висновок, що простір лісу є ворожим.

Проте водночас Лихолісся дає змогу захиститися від самого себе. Одним з таких елементів-протекторів є стежка, якою йде Більбо. Її захисна функція проявляється, перш за все, у світовому коді: “*...they could see a little way to either side in a sort of darkened green glimmer*” [5: 58]. Характерно, що світло, яке виходить від стежки, має зелений колір. Він позначає перемогу життя (хоч би й локальну, тільки на лінії стежки) над змертвілістю

оточуючого лісу та смертю, яка може ховатися в його надрах. У космогонічному розумінні зелений колір поєднує в собі природу, як “своє” та понадприродне як “чуже”, проте не вороже, а таке, що надає певну безпеку [3]. Стежка ж у цілому є символічною межею між “своїм” та “чужим” простором, поєднуючи в собі як упевненість в тому, що є зараз, так і незнання того, що лежить попереду. У свою чергу, сходження зі стежки є своєрідним міфологічним ритуалом, який водночас позбавляє протагоніста захисту, та дає змогу іншосвіттю активніше впливати на нього, стимулюючи більш інтенсивний розвиток дій. Поки Більбо та гноми знаходилися власне на стежині, ворожість територій мала прояви лише у постійному спостереженні невідомих істот за їх діями: “...he would see gleams in the darkness round them, and sometimes pairs of yellow or red or green eyes would stare at him from a little distance, and then slowly fade and disappear and slowly shine out again in another place” [5: 58]. Однак, при перетині символічного кордону, в якості якого виступає річка, що перетинає стежку та відрізає зворотній шлях (“...one day they found their path blocked by a running water. It flowed fast and strong but not very wide right across the way, and it was black, or looked it in the gloom” [5: 58]), протагоніст потрапляє із периферійних територій до функціонально центральних, де протистояти впливу іншосвіття стає набагато важче. Тому наявність її на шляху та неможливість уникнути контакту є проявом втручання. Власне, сама бурхливість води протиставиться вдавнаному попередньому спокою лісу, і процес переправи символічно окреслює перехід з одного стану в інший, в даному випадку від пасивності та спостереження до активних дій, паралельно із переходом оточуючих територій від неагресивного стану до відверто наступального. Окрім того, річка втілює в собі елемент загального концепту неповернення, прояви якого можна побачити протягом усього твору, і в Лихоліссі зокрема. Підтвердженням цьому буде неможливість зворотної переправи через втрату човна та отруйність самої води.

У сфері простору лісу можна виявити два полярних центри – центр-апогей загрози та центр максимальної (підкреслимо, що саме в рамках Лихолісся) безпеки. У якості першого виступає галявина з павуками, а в якості другого – печери ельфів. Зображуючи галявину, автор зазначає: “...he noticed a place of dense black shadow ahead of him black even for that forest, like a patch of midnight that had never been cleared away. As he drew nearer, he saw that it was made by spider-webs one behind and over and tangled with another” [5: 64]. Збільшена, навіть гіперболізована через емотивний код, концентрація вже зазначених нами раніше таких проявів антинорми, як павутиння, відсутність світла та використання символіки чорного кольору як осереддя жаху сигналізує кульмінаційне значення цього простору в рамках концепту небезпеки, який є одним з провідних концептів роману.

Стосовно територій лісових ельфів, слід зазначити відмінність символічного значення та сюжетного наповнення, оскільки опис цього простору свідчить про його відповідність нормі та захищеність у відриві від конкретних подій роману, на рівні природи хобітів. Окрім того, за словами Толкіна, ельфи а ргіогі не можуть бути злими, тому недоброзичливість їхніх представників на момент перебування Більбо та його супутників у печерах спровоковано саме фактором небажаного втручання в закриті території. У цьому можна побачити концептуальну схожість наведеного простору із “своїм”, адже як для хобітів, так і для ельфів характерною є орієнтація на внутрішній, замкнений власний світ та власні інтереси. Проникнення до нього викликає миттєву реакцію, яка різниться в залежності від природи істот: для войовничих ельфів – обурення та незадоволення, а для відкритих та боягузливих хобітів – зацікавленість або страх. Толкін указує: “This great cave, from which countless smaller ones opened out on every side, wound far underground and had many passages and wide halls; but it was lighter and more wholesome than any goblin-dwelling, and neither so deep nor so dangerous” [5: 68]. Опис печери дуже нагадує “свій” простір Більбо – Нору в Хобітанії, оскільки має такі ознаки хобітської норми, як неглибокість (тобто відсутність надмірного наближення до нижнього іншосвіття), освітленість і подібність до кореневої системи дерева, як символ підсвідомого та невід’ємного контакту з природою.

Таким чином, ми бачимо, що на просторовому рівні протагоніст потрапляє до територій, які для нього є іншосвіттям. Вербальні прояви антинорми, з якими стикається хобіт, прискорюють його внутрішні зміни, проникаючи до його власного світу. Сам набуваючи

ознак іншосвіття, Більбо еволюціонує з кожним контактом, виступаючи таким чином більш підготовленим до можливої небезпеки, яка чекатиме його до переходу в іншу територіальну сферу. Все це посприє, на нашу думку, подальшій розробці проблеми вербалізації символіки в романі «The Hobbit, or There and Back Again», подоланню труднощів стосовно її відтворення у варіантах перекладу, більш глибокому розумінню прецедентного текстопростору Дж.Р.Р.Толкієна як елементу, що є інтегральною складовою англосмовної картини світу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арка [Электронный ресурс] // Энциклопедия символики и геральдики. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%90%D1%80%D0%BA%D0%B0>
2. Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж.Р.Р.Толкина [Электронный ресурс] / С.Л. Кошелев // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе, № 6. – 1981. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/koshel81.shtml>
3. Символика цвета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/#9
4. Шиппи Т. Писатель века Дж.Р.Р.Толкиен [Электронный ресурс] / Т. Шиппи. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/tolkien/esgaroth/mith/mine/translat/ship.shtml>
5. Tolkien J.R.R. The Hobbit, or There and Back Again [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-reading.org.ua/book.php?book=71381>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Аліна Карнаух – аспірант кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Запорізького Національного Університету.

Наукові інтереси: проблеми концепту у когнітивній лінгвістиці, жанр фентезі у сучасній літературі.

АДРЕСАНТНІСТЬ ЯК ТЕКСТОВО-ДИСКУРСИВНА КАТЕГОРІЯ

Алла КИЩЕНКО (Одеса, Україна)

У статті описано категорію адресантності як підкатегорію інтерсуб'єктності (антропоцентричності), з'ясовано її кваліфікаційні ознаки, типологічні вияви та класифікаційні групи. Зацентовано увагу на мовних засобах її вираження в тексті.

Ключові слова: антропоцентричність, інтерсуб'єктність, категорія адресантності, адресант, мовець, суб'єкт мовлення, текст.

The article describes the category of addressee as a subcategory of intersubjectivity (anthropocentricity). Its qualifying signs, typological manifestations and classification groups have been defined. A great emphasis is placed on the linguistic means of its expression in the text.

Key words: anthropocentricity, intersubjectivity, the category of addressee, addresser, speaker, subject of speech, text.

У світлі антропоцентричної парадигми дослідження мови особливого значення набувають нові підходи до традиційних об'єктів мовознавчого аналізу, зокрема до художнього тексту, що тривалий час перебував у центрі мовностилістичних розвідок. Актуалізація чинника людини як визначального для створення, функціонування та сприйняття художнього тексту зумовлює методологічний зсув з текстоцентричних досліджень до дискурсоцентричних: виявлення інтертекстуальних зв'язків, діалогічної природи внутрішньо- і зовнішньотекстових відношень, домінантної ролі мовця і реципієнта тощо. Важливу роль у цьому аспекті відіграють категорійні ознаки тексту, завдяки яким утворено художній текст і забезпечено його функціонування. Потреба у вивченні категорій художнього тексту, що визначають його дискурсивний характер, становить **актуальність** нашої статті.

Серед великої кількості розробок з теорії категорійних текстових ознак найбільшого поширення набули концепції А. Богранда і В. Дресслера, І.Р. Гальперіна, В.А. Кухаренко, О.П. Воробйової, О.О. Селіванової, З.Я. Тураєвої та ін. Проте чинник мовця, реалізований у художньому тексті, потребує ґрунтовнішого аналізу в категорійному аспекті.

Мета нашої статті – довести категорійний статус адресантності, що пов'язана з реалізацією чинника мовця в художньому тексті. Мета зумовлює розв'язання таких **завдань**: узагальнити типології текстових і текстово-дискурсивних категорій; простежити вивчення чинника мовця в художньому тексті; визначити категорію адресантності; виявити її категорійні ознаки.

Об'єктом аналізу в нашій статті слугували концепції текстових і текстово-дискурсивних категорій, а **предметом** – категорія адресантності художнього тексту.

Тривалий час лінгвісти намагалися визначити та кваліфікувати текстові категорії, виходячи виключно з текстової тканини, не використовуючи поняття дискурсу. Опис текстових категорій поза дискурсом спричинив створення таких типологій, що або об'єднували характеристики тексту і твору, тексту і дискурсу, або перебували у логічних відношеннях перетину, підпорядкування чи суперечності. Охоплення дискурсивних параметрів спочатку ускладнило завдання, тому що мовознавці намагалися поєднати власне текстові категорії з дискурсивними: лінгвістичні типології було зорієнтовано передусім на власне текстові характеристики (З.Я. Тураєва, О.П. Воробйова, В.А. Кухаренко та ін.), а літературознавчі – на дискурсивні (В.Є. Халізов). Проте О.П. Воробйова зазначає, що існує два підходи до визначення текстових категорій: перший полягає в тому, текст під час формування набуває певних властивостей, що і є текстовими категоріями, а другий в тому, що самі категорії створюють та формують текст [3: 22]. Ми поєднуємо ці два підходи, відштовхуючись від комунікативної природи тексту: як текст виформовується у комунікативному акті в ролі повідомлення, набуваючи відповідних властивостей, так і наявність цих властивостей у свідомості мовців – учасників комунікативного акту – уможливило створення тексту.

Наше розуміння текстової категорії ґрунтується на ролі тексту в комунікативному акті, де текст виконує роль повідомлення, що продукує мовець й отримує реципієнт. Саме тому ми вважаємо, що під час визначення текстових категорій необхідно брати до уваги всі ознаки повідомлення, що є елементом комунікативного акту та основні ознаки учасників комунікації – адресанта та адресата. Якщо враховувати всі аспекти комунікативного акту, можна охопити всі категорії, що роблять текст текстом.

Одна з перших спроб визначити категорійні ознаки тексту належить А. Богранду і В. Дресслеру, які запропонували вважати визначальним параметром тексту текстуальність, виокремлюючи декілька її ознак, що наразі отримали статус категорій: когезія, когерентність, інтенціональність, сприйнятність, інформативність, ситуативність, інтертекстуальність [16: 126]. У російському мовознавстві першою багатоаспектною типологією є створена І.Р. Гальперініним, який розмежовує семантичні (інформативність, глибину, пресупозицію, прагматику) і структурні категорії тексту (інтеграцію, зчеплення, ретроспекцію, проспекцію, партитурність, континуум) [5]. Інша типологія, релевантна для художнього тексту, була запропонована одеською дослідницею В.А. Кухаренко, яка виокремила членування, зв'язність (когезію і когерентність), антропоцентричність, локально-темпоральну віднесеність і концептуальність [9: 80]. Також аналізуючи художній текст, З.Я. Тураєва пропонує розмежовувати структурні (зв'язність, інтеграція, прогресія, стагнація) і змістові (образ автора, художній простір і час, інформативність, причинно-наслідкові зв'язки, підтекст) текстові категорії [15: 47]. Інший російський дослідник Є.В. Сидоров виділяє системні риси тексту, тобто характеристики тексту для реалізації ним своєї функції: регулятивність, інформативність, структурність, злитість / дискретність, інтегрованість тощо; функціональні якості, тобто специфічні якості системи у взаємодії з середовищем: аналітичність / синтетичність, семантичність / синсемантичність, простоту / складність, узагальненість / конкретність, мнемічність тощо; системно-мовні якості тексту, тобто якості національної мови, її рівнів, єдність стилів – предикативність, номінативність, морфосинтаксична структурність, модальність тощо [14: 48-67].

В українському мовознавстві типологію текстових категорій розробила О.О. Селіванова, яка виокремлює такі текстово-дискурсивні категорії: цілісності, дискретності (членованості), інформативності, зв'язності, континуума, референційності, антропоцентричності, інтерактивності, інтерсеміотичності [10: 201-239], диференціюючи їх далі – на підкатегорії відповідно до кожного категорійного типу. Проте в україністиці наявні й інші типології, що переважно тяжіють до власне текстових параметрів, а не текстово-дискурсивних. Так, І.М. Кочан розрізняє текстові категорії: цілісність, зв'язність, членування, лінійність, інформативність, структурно-смілова завершеність, модальність, інтерсуб'єктивність, ефективність, переконливість, істинність, апелятивність, впливу, структурності [8: 44]. А.П. Загнітко пропонує визначати такі текстові категорії: категорія події, глобальна категорія часу, категорія художнього простору, категорія оцінки [6: 87-103], а К.С. Серажим,

аналізуючи мас-медійний і політичний дискурси, виокремлює когезію, континуум, інтеграцію, завершеність, ретроспекцію та і перспекцію, модальність тексту [13: 38-47].

У визначенні категорій, як надпарадигмальних інваріантних ознак, що відображають найсуттєвіші закономірності текстів і дискурсів, пропонуємо послуговуватись класифікацією, запропонованою Н.В. Кондратенко [7: 25], що у свою чергу ґрунтується на типології тексто-дискурсивних категорій О.О. Селіванової [10: 191-240]. Серед текстових категорій розрізняємо три групи – основні (інформативність та комунікативність); внутрішньотекстові (зв'язність, цілісність, членованість) та зовнішньотекстові або як їх ще називають тексто-дискурсивні (референційність, інтертекстуальність, інтерсуб'єктність). Варто зазначити, що цей поділ є умовним, оскільки деякі категорії, як, наприклад, зв'язність є водночас і структурною, і змістовою.

Взявши до уваги такий поділ, зосереджуємось безпосередньо на тексто-дискурсивних категоріях, а саме на категорії інтерсуб'єктності, що пов'язана з орієнтацією тексту як на мовця, так і на реципієнта, тобто «увиразнює роль учасників комунікації у створенні та сприйнятті текстового повідомлення» [7: 29]. О.О. Селіванова наголошує на тому, що гносеологічним і комунікативним центром дискурсу та тексту є людина, тому дослідниця відстоює позицію виокремлювати категорію антропоцентричності та її підкатегорії – адресатності та адресантності, які знаходяться в складній взаємодії та мають різні засоби репрезентації [11: 511]. Однак тлумачення антропоцентризму як одного з парадигмальних напрямів сучасного лінгвістичного пізнання, на нашу думку, унеможливує повторення термінів.

Ми визначаємо адресантність як окрему категорію, що реалізує чинник мовця в тексті і вважаємо, що ця категорія особливого значення набуває в художньому тексті. Як зазначає О.А. Ворожбитова, актуальною проблемою сучасної лінгвістики є співвіднесення категорій «мовленнева особистість адресанта» – «літературна особистість» – «образ автора – суб'єкт мовлення» [4]. У художньому тексті не варто ототожнювати автора, тобто конкретну мовну особистість з образом автора, який репрезентує своєрідне відчуження від конкретної особи. Початок такого розмежування був закладений в роботах В.В. Виноградова, за яким образ автора – це «не простий суб'єкт мовлення, переважно він навіть не названий у структурі художнього твору. Це – концентроване втілення сутності твору, який об'єднує всю систему мовленневих структур персонажів в їх співвідношенні з оповідачем розповідачем або розповідачами і який через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [2: 118]. Суб'єктом мовлення може бути зокрема автор, оповідач, розповідач, видавець, різноманітні персонажі. Однак все це об'єднується, висвітлюється ставленням автора до сказаного – світоглядним, моральним, соціальним, естетичним. Це втілене в мовній структурі тексту особистісне ставлення до предмета зображення і є образ автора.

У художньому тексті категорія адресантності представлена насамперед підкатегоріями автора і персонажа, що «завжди займають центральне положення в художньому творі внаслідок його абсолютної антропоцентричності» [1: 203]. Крім того, категорія наратора, який може бути відмінним як від автора, так і від персонажа, також належить до категорії адресантності. Поліфонічність художнього тексту зумовлює своєрідне «багатоголосся» твору, що спричиняє й багатосуб'єктність внутрішньотекстових комунікантів, а разом з тим й багатшарову реалізацію категорію адресантності.

У сучасній лінгвістиці проблема адресанта проектується на вивчення тексту на тлі особистості автора, його біографії, тобто з урахуванням психологічного контексту. Зважаючи на це, на сьогодні перспективними є нові дослідження взаємодії авторської особистості та творчості, зв'язку особистості автора з головним характером певної епохи, у якій він створював свої шедеври, ідеї та положення про авторську інтуїцію, вияв імпліцитної та експліцитної інформації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : [учебник] / Л.Г. Бабенко. – М.: Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 464 с.
2. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе / В.В. Виноградов. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 105–211.

3. Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата: [монография] / О.П. Воробьева. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
4. Ворожбитова А.А. Теория текста : антропоцентрическое направление : учеб. пособие / А.А. Ворожбитова. – М. : Высш. шк., 2005. – 367 с.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. [изд. 4-е, стереотип] / И.Р. Гальперин. – М. : Ком Книга, 2006. – 144 с.
6. Загнітко А.П. Лінгвістика тексту : теорія і практикум : [науково-навчальний посібник] / А.П. Загнітко. – Донецьк: Юго-Восток, 2007. – 313 с.
7. Кондратенко Н.В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу / Н.В. Кондратенко. – Київ.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 328 с.
8. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник / І.М. Кочан. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Знання, 2008. – 423 с.
9. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту: [підручник для студентів старших курсів філологічних спеціальностей] / В.А. Кухаренко. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 272 с.
10. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [монограф. учебн. пособие] / Е.А. Селиванова. – К. : ЦУЛ; Фитосоцицентр, 2002. – 336 с.
11. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К., 2008. – 712 с.
12. Селіванова О.О. Основы теорії мовної комунікації: [підручник] / О.О. Селіванова. – Черкаси: Видавництво Чебаненко Ю.А., 2011. – 350 с.
13. Серажим К.С. Текстознавство : [підручник] / К.С. Серажим. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 527 с.
14. Сидоров Е.В. Онтология дискурса [Изд. 2-е] / Е.В. Сидоров. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 232 с.
15. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика: Учебное пособие / З.Я. Тураева [Изд. 2-е]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 144 с.
16. Филиппов К.А. Лингвистика текста: [курс лекций] / К.А. Филиппов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – 331 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Алла Кіщенко – аспірант кафедри прикладної лінгвістики філологічного факультету Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Наукові інтереси: лінгвістика тексту, комунікативна лінгвістика, художній дискурс.

ИНОЯЗЫЧНОЕ ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Александра КОЛОМОЙЧЕНКО (Днепропетровск, Украина)

У статті розглядається історичний процес вживання іноземних власних імен в російському художньому тексті. Проаналізовано вживання іноземних імен у визначних російських творах починаючи з Київської Русі до сучасності. Наведено критерії виділення іноземного власного імені.

Ключові слова: ім'я, власне ім'я, запозичене ім'я, іноземне ім'я.

The article deals with the historical process of using foreign proper names in Russian artistic text. The usage of foreign proper names has been analyzed in outstanding Russian texts since Kyiv Rus to our times. The criteria of differentiation of such names have been suggested.

Key words: name, proper name, borrowed name, foreign name.

Данная статья написана в русле важнейших лингвистических исследований, поскольку имя человека всегда было и остается важной проблемой общей лингвистики и таких ее направлений, как социолінгвістика, антропоніміка і т.п. Глобалізація світу призводить до значительному нивелірованню ісконних і заїмствованих імен; спостерігаються процеси як відродження архаїчних імен, так і утворення неологізмів. Цей антропонімічний потік потребує систематизації і детального дослідження, що і обумовлює актуальність даної статті.

Общие проблемы антропоніміки, як відомо, отримали освітлення в роботах, авторами яких є Д. Ермолович, А.В. Суперанская і багато інших авторів. Дослідженню функціонування імен власних в художественному тексті присвячені роботи Т.В. Бакастовой, В.И. Болотова, В.Д. Бондалетова, Ю.А. Карпенко, В.А. Никонова, Г.А. Силаевой, О.И. Фоянковой і др.

Антропонімія в російській художественній літературі і фольклорі розглядається в роботах К.Б. Зайцевой, С.И. Зинина, М.В. Карпенко, Э.Б. Магазаника, В.Н. Михайлова, В.А. Никонова, Г.А. Силаевой і др. Створені ономастичні словари мови письменників і окремих художественних творів. Роль імені власного в міфологічній лексиці розглядають А.Б. Пеньковский, О.А. Черепанова, В.В. Шуклин. Своєобразієм імен власних в великоруських былинах цікавилися В.И. Абаев, Н.А. Аюпан,

А.Н. Митропольская, Р.Х. Салимов, А.И. Соболевский. Исследования И.Н. Апоненко, Л.В. Доровских, М.Н. Морозовой посвящены именам собственным в сказках. Однако иноязычное имя собственное в тексте предметом отдельного исследования еще не становилось.

Насколько нам известно, специфика функционирования иноязычного имени собственного в русском художественном тексте еще не получила дальнейшего освещения.

Целью данной статьи является проследить особенности функционирования имени собственного в ряде произведений русской литературы, начиная с «Изборника» до начала XXI века, и попытаться обозначить некоторые его закономерности.

Для четкого определения объекта нашего исследования напомним разработанные нами ранее критерии: имя написано в русском тексте латинскими буквами; в тексте дается пояснение, которое акцентирует иноязычность имени; имя носит настолько уникальный характер, что не возникает сомнений в его иноязычности; критерием является отсутствие в словарях имен собственных русского языка.

Имя собственное – важный элемент ряда художественных и публицистических произведений как неотъемлемой части соответствующего функционального стиля. Концентрация смысла, свернутого в имени собственном, делает данный класс имен существительных привлекательным для построения стилистических приемов, основанных на разного рода ассоциациях, прецедентах и т.п.

Безусловно, литературные антропонимы существенно отличаются от обычных антропонимических единиц. Например, если сравнить антропонимы, носителями которых являются члены какого-либо коллектива, с антропонимами отдельно взятого литературного произведения, можно отметить тот факт, что в литературном произведении перед нами предстает упорядоченная система. Эта система имен собственных играет исключительную роль в реализации идейно-художественного замысла писателя.

Поставив перед собой цель – рассмотреть имена собственные с точки зрения диахронии, мы определили критерии отбора фактического материала. Для исследования мы отобрали все произведения русской литературы, представленные в трех сериях «Библиотеки Всемирной литературы», 200-томной серии книг, выпущенной издательством «Художественная литература» в СССР в 1967—1977 годах.

Как оказалось, в «Библиотеку Всемирной литературы» (далее БВЛ) вошло 45 томов произведений русской литературы (их перечень представлен в Каталоге БВЛ (см. [1]). В первую серию входят 3 книги, во вторую – 22, в третью – 20. Среди этих произведений преобладает проза – 30 книг, драматургические произведения представлены в 4 томах, поэзия – в 11 сборниках и собраниях отдельных авторов. В БВЛ в нескольких томах представлены произведения таких классиков, как А. С. Пушкин (2 тома), Л. Н. Толстой (4 тома) и т.п.

По нашим наблюдениям, в подавляющем большинстве текстов, включенных в БВЛ, в том или ином контексте встречаются иноязычные имена собственные. Исключением явились том произведений о гражданской войне, где нам не встретились подобные имена.

Древнейшая русская литература представлена томом «Изборник», который включает произведения первых семисот лет русской литературы и включает три раздела – "Первое трехсотлетие" ("Повесть временных лет", "Поучение Владимира Мономаха", "Слово о полку Игореве", "Древнерусские сборники афоризмов" и др.), "Триста лет Московской Литературы" ("Задонщина", "Сказание о Дракуле воеводе", "Повесть о Петре и Февронии Муромских" и др.), и "Век Перелома" ("Сказание Авраамия Палицына", "Легендарная переписка Ивана Грозного с турецким султаном", "Повесть о Ерше Ершовиче", "Житие протопопа Аввакума" и др.). Иноязычные имена собственные здесь встречаются в наиболее естественной для них функции: обозначают персонажа той или иной национальности. Это такие имена, как *Теодорих*, *Сокал*. Другие функции таких имен отсутствуют.

Следующий период развития литературы – произведения XVII века (сентиментализм, классицизм) представлен в БВЛ сборниками русской поэзии и русской прозы. Типичной чертой данного периода является использование окказиональных, созданных автором имен, которые формой напоминают иноязычное имя, но их русская семантическая структура

абсолютно прозрачна: *Милон, Свидаль* и т.п. Используются также имена, обозначающие иностранцев.

Начало XIX века (эпоха романтизма) представлено в БВЛ такой книгой, как сборник русской поэзии в двух томах. Для этого периода характерно начало обширного потока заимствованных имен в процессе перевода. Это явление, в частности, наблюдается в творчестве В.А. Жуковского (*Ленора, Алина, Альсим* и т.п.), т.е. можно говорить о заимствовании героя вместе с его именем. Следует отметить, что важное место в этот период в переводе занимает доместикация (термин Л. Венути [2]). Классическим образцом доместикации героя вместе с его именем являются баллады В.А. Жуковского («Ленора», «Людмила», «Светлана»), которые затем в украинской литературе превращаются в Марусю (Л. Боровиковский).

Нам представляется возможным говорить о «золотом веке» иноязычного имени собственного в русской литературе середины и второй половины девятнадцатого века. Указанное явление имеет четкое социолингвистическое обоснование. Энциклопедией данного явления могут служить романы Л.Н. Толстого, в наибольшей степени «Война и мир» и «Анна Каренина». Большинство представителей высшего света, имея исконное русское имя, в обществе называются его иноязычным аналогом. В данный период мы наблюдаем явление, противоположное упомянутой выше доместикации: заимствуется не иностранный герой, заимствуется только его имя. Напомним лишь краткий перечень таких соответствий: галлицизированные имена в романе «Война и мир»: *Натали, Элен, Анатоль, Пьер, Андре, Мари, Лизе*; англизированные *Долли, Кити, Стива* в «Анне Карениной». При этом можно отметить несколько вариантов: а) герой входит в сознание читателя с иностранным именем, при этом в большинстве случаев этот герой несет отрицательную коннотацию: *Элен, Анатоль*; исключением здесь можно считать *Пьера Безухова*; б) другие герои в большей части текста носят русские имена, а в свете к ним обращаются по-французски, при этом большей частью такие обращения используют отрицательные персонажи: Наташу называет *Nathalie* Анатоль Курагин, он же обращается к княжне Марье *Marie*, обращение *Andre* использует по отношению к мужу княгиня Лиза, Вероятно, этот вопрос заслуживает углубленного литературоведческого исследования.

В исследуемый период наблюдается также широкое использование написания иноязычного имени латиницей, что подчеркивает, в частности, А. Герцен: «Я очень хорошо знаю, сколько аффектации во французском переводе имен, но как быть – имя дело традиционное, как же его менять? К тому же все не славянские имена у нас как-то усечены, и менее звучны, – мы, воспитанные отчасти "не в отеческом законе", в нашу молодость "романизировали" имена, предрежащие власти "славянизируют" их.

Если Л. Толстой не дает эксплицитной авторской оценки использованию иноязычного аналога, то в более ранних произведениях А.С. Пушкина наблюдается иронически-критическое отношение к таким именам: *Бывало, писывала кровью / Она в альбомы нежных дев, / Звала Полиною Прасковью / И говорила нараспев*. Обратим здесь внимание также на отражение этого пушкинского соотношения в современной книге Колиной «Дневник измены», где героиня также меняет свое имя: «Она сказала «звала Полиною Прасковью»... Зачем она это сказала?! Хотела меня уколоть? Обидеть?»

Начало XX века обнаруживает новую функцию использования иноязычного имени собственного в художественном тексте – эстетическую. В частности, в поэзии «серебряного века» фигурирует княжна Инстасса и др. Первые десятилетия Советской власти с интересующей нас позиции отмечены, с одной стороны, интересом «мещанской» массы к иноязычным именам, с другой, – резким официальным осуждением их носителей. Сказанное ярко иллюстрируется произведением В. Маяковского «Маруся отравилась»: *Он был / монтером Ваней, / но... / в духе парижан, / себе / присвоил званье: / «электротехник Жан»*.

Следующий этап специфики использования иноязычных имен в художественных текстах связан со временем оттепели, когда иностранные имена резко вошли в моду. Коротко отметим, что всплеск интереса к ним сопоставим с эпохой Л. Толстого, однако, здесь наблюдаются четкие этимологические отличия. В эпоху Л. Толстого официальным языком высшего света был французский, во второй половине двадцатого века на ведущие позиции в

мире выходит английский. С этим связано появление «стиляг» и их имен: *Мэл, Бабетта, Дэн* и т.п.

В конце XX – начале XXI века иностранные имена собственные могут быть обнаружены практически в любом художественном произведении, выполняя разнообразные функции. Приведем несколько примеров: иронически-пародийное окказионально-авторское имя:

Щавеленкову на трибуне сменила представительница международного отряда передового женцинства, польская поэтесса Бандерра Бригадска. Будучи польской, она была в то же время и советской, поскольку жила в Москве со своим мужем, заядлым сталинистом и лауреатом Корнейчучиным (В. Аксенов. Таинственная страсть);

или эстетическое отношение к имени:

Дочь свою он назвал Агатой. Он сам придумал ей имя и чрезвычайно этим гордился. Вся родня была против, но «Агата Картье» звучало настолько изысканно и шикарно, что родственники быстро сдали позиции (А. Колышевский. Афера. Роман о мобильных махинациях).

Далее это же имя становится причиной семейного конфликта:

Приедет Агафья...

– Агата, – дыша ненавистью, прохрипел Картье. – Мою дочь зовут Агата. И откуда тебе знать, где именно я был?

– Ну мы же в России живем, значит, не Агата, а Агафья, – заявил Вадим, и Лариса ему поддакнула.

– Ты, перекачанный придурок, тебе не кажется, что это край уже? Ты к моей дочке какое имеешь отношение, чтобы ей имя выбирать?!

Таким образом, можно сделать вывод о том, что с точки зрения диахронии выделяется несколько периодов, в течение которых то сужалось, то расширялось поле иноязычных имен собственных в художественном тексте: от начального периода псевдоиностранных имен – период введения героев-аналогов – период широкого использования имен-аналогов – период эстетизации имён – период негативной коннотации имени собственного – период широкого распространения и широкого спектра функций имен собственных в русском художественном тексте.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Каталог Библиотеки всемирной литературы: Библиогр. описание томов. Алф. указ. авт. худож. произведений, переводчиков, авт. вступ. ст. и примеч./Сост.: Гунст Е. П., Жаворонкова К.А., Залиева Е.Х.—М.: Худож. лит., 1979. – 160 с.
2. Lawrence Venuti. The Translator's Invisibility. – London and New York, 1995.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олександра Коломойченко – викладач кафедри іноземних мов для студентів економічних та соціальних факультетів Дніпропетровського національного університету імені О. Гончара.

Наукові інтереси: функціональна специфіка та лінгвістичні особливості іншомовного імені, його співвідношення з традиційними іменами та причини вживання цих імен у тексті.

ЛЕКСИЧНЕ ВИРАЖЕННЯ МЕНТАЛЬНОСТІ НІМЕЦЬКОГО НАРОДУ У ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ ТОМАСА МАННА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ „ЗІЗНАННЯ АВАНТЮРИСТА ФЕЛІКСА КРУЛЯ“ ТА „ОБРАНЕЦЬ“)

Наталія КОРОЛЬОВА (Івано-Франківськ, Україна)

У статті досліджено специфіку лексичної репрезентації етнічної ментальності німецького народу у пізній творчості Т. Манна. Автор використовує лексико-стилістичні засоби для вираження таких рис німців, як прагнення до впорядкування зовнішнього та внутрішнього світів, дотримання чіткої соціальної стратифікації, практичність, педантичність та пунктуальність.

Ключові слова: етнічна ментальність, лексико-стилістичні засоби, лексична репрезентація.

The article deals with the specificity of the lexical representation of ethnic mentality of the German people in the later works by Th. Mann. The author uses lexical stylistic means to express such mental traits of German

people as tendency to order internal and external worlds, to observe clear social stratification, practicality, pedantry and punctuality.

Keywords: ethnic mentality, lexical stylistic means, lexical representation.

Об'єктом дослідження у статті є лексико-стилістичні засоби у романах Т. Манна “Признання авантюриста Фелікса Круля” та “Обранець”, **предметом** – їхній семантико-стилістичний та лінгвокультурний потенціал. **Завдання** дослідження полягає в інтерпретації лексико-стилістичних засобів з **метою** встановлення окремих рис ментальності персонажів твору.

Актуальність статті полягає в орієнтації її проблематики на сучасну парадигму лінгвістичної думки щодо взаємозв'язку мови, культури та мислення народу. **Новизну** матеріалу визначає інтерпретація специфіки ментальності німецького народу та її лексичної репрезентації, яка полягає у використанні метафор, гіпербол, мейозису, контекстуальних синонімів, синтаксичного паралелізму з метою підкреслити такі риси німецької ментальності, як прагнення до впорядкування зовнішнього та внутрішнього світу, дотримання чіткої соціальної стратифікації, практичність, економність та пунктуальність. **Матеріалом** аналізу слугує мова романів Т. Манна „Признання авантюриста Фелікса Круля” та “Обранець”.

Специфіка сучасної парадигми гуманітарного знання характеризується тенденцією до вивчення та дослідження поняття ментальності загалом та особливостей етнічних характеристик тих чи інших національних ментальностей зокрема. Актуальність такого зацікавлення вчених зумовлена глобалізацією суспільно-політичних процесів постіндустріального суспільства, зокрема, прагненням етносів планети до взаєморозуміння.

У статті, що пропонується, мова йтиме про особливості етнічної ментальності німецького народу, про лінгвістичне відображення притаманних тільки цьому народу рис поведінки. Зауважимо, що, оперуючи поняттям національної ментальності, ми погоджуємося із твердженням П. Дінцельбахера, наведеного ним у передмові до книги “Історія європейських ментальностей”, про нестатичну природу ментальності [3: 5]. Динаміка її розвитку адаптується до історико-соціальних обставин та епохи існування етносу. Фактично, ми говоримо про історичну ментальність, про ті її особливі, характерні для певного народу риси, які притаманні йому на тому чи іншому етапі розвитку [Там само].

Що стосується Німеччини, то дослідники ментальності цього народу наголошують на існуванні як мінімум двох видів базових культурних концептів - абсолютних і прагматичних (регулятивних) [7: 150-157]. Перші відображають принципи організації внутрішнього та життєвого світу людини (Gerechtigkeit “справедливість”, Gesetz “закон”, Gewissen “совість”, Glaube “віра”, Pflicht “обов'язок”, Schicksal “доля”, Vorsicht “обережність”), другі ж – орієнтують особистість на формування власного змісту життя, а також шляхів його реалізації (Arbeit “праця”, Fleiss “старанність”, Gemütlichkeit “затишок”, Lebensstandard “стандарт / якість життя”, Pünktlichkeit “пунктуальність” [7:150-200].

Зауважимо, що ментальність будь-якого етносу є багаторівневою, ієрархічною системою. Така структура ментальності включає в себе мову, поведінку, культуру та світогляд людини [8: 24]. Духовна культура продукує науку, мистецтво, літературу, мораль, систему цінностей, виховання, зумовлюючи цим самим взаємозв'язок мови і мислення народу. Саме тому риси національного характеру, їхню специфіку та особливості прояву доцільно вивчати на мові художньої літератури. Твори Т. Манна, видатного німецького мислителя, письменника, драматурга та публіциста належать до золотого фонду класики німецької літератури. Його твори відбивають історію соціальних відношень у німецькому суспільстві, ілюструють характери різних прошарків німецького суспільства.

Задум роману „Признання авантюриста Фелікса Круля“ існує у творчій фантазії письменника ще із 1905 року. Прототипом та „винуватцем“ його написання вважають Жоржа Монолеску, румунського готельного злодія, шахрая та афериста. Даний твір демонструє всю різносторонність мотивацій та глибину творчості Томаса Манна у пародійно-іронічній репрезентації. Розповідь у романі ведеться від першої особи, головного героя, самозванця та авантюриста на ім'я Фелікс Круль, сина збанкрутілого винороба із Рейнської області. Батько головного героя, переживаючи величезну втрату та злам звичного життя, виявляє, проте, із

типовою німецькою практичністю певне задоволення тим, що його майно переходить у надійні та міцні руки:

Man konnte zunächst nicht sagen, daß mein armer Vater eigentlich den Eindruck eines Gebrochenen machte. Aus seinen Zügen sprach ein gewisse Befriedigung darüber, dass seine Angelegenheiten, die zu entwirren für ihn ein Ding der Unmöglichkeit geworden war sich nun in so guten Händen befanden, und da das Bankinstitut, in dessen Besitz unsere Liegenschaften übergegangen waren, uns aus Gnade und Erbarmen den vorläufigen Verbleib zwischen den nackten Wänden der Villa gewährte, so hatte er einen Dach über dem Kopfe [9: 61].

Прояв таких незвичайних в контексті даної складної ситуації практичних рис характеру підкреслюються автором за допомогою використання метафори „Aus seinen Zügen sprach ein gewisse Befriedigung» та ідіоматичного виразу «nun in so guten Händen befanden». Розсудливий та практичний характер власне головного героя роману виявляє себе вже у дитинстві, коли природне для учня бажання пропустити заняття у школі натикалось на холодну розсудливість та чітке прагнення зробити це на „законних“ підставах. У цій невеликій ситуації спостерігаємо також прояв характерної для представників німецького етносу педантичності: Фелікс вирішує підробити почерк батька і робить це із надзвичайною скрупульозністю:

Dabei leistete mir lange spielerische Übung, die Handschrift meines Vaters nachzuahmen, vorzügliche Dienste... War dies gelungen, so hinderte nichts mich mehr, die Schulstunde eines Tages oder mehrerer frei schwefelnd in der weiteren Umgebung des Städtchens zu verbringen [9: 39-40].

Таке категорично відповідальне ставлення до виконання поставленого перед собою завдання стилістично та лексично підсилюється завдяки мейозису *spielerische Übung*, за допомогою якого автор навмисно вказує на важкість його реалізації.

Схожий снобізм притаманний і головному герою роману. Підтвердження цього ми бачимо у наступних ситуаціях: при описі рекрутів, які, як і він сам, очікують огляду та вердикту про дозвіл чи заборону служби в армії та в епізоді поїздки Фелікса залізницею, коли собівартість квитка людини у перший, другий, третій клас вагонів та суспільна позиція його власника репрезентуються свідомістю Фелікса як *рівнозначні*:

Eine bedrückte Stille herrschte in der Versammlung, die sich aus Jünglingen der verschiedenen Stände zusammensetzte. Man sah hilflose Bauerntöpfel und aufsässig gestimmte junge Vertreter des städtischen Proletariats, halbfeine Kaufmannsgehilfen und schlichte Söhne des Handwerks einen Angehörigen des Schauspielerstandes sogar, welcher durch fette und dunkle Erscheinung viel verstohlene Heiterkeit erregte, hohläugige Bürschen unbestimmten Berufes, ohne Halskragen und mit zersprungenen Lackstiefeln, Muttersöhnchen, eben der Lateinschule entwachsen und an Jahre vorgeschrittene Herren schon mit Spitzbärten, bleich und von der zarten Haltung des Gelehrten, welche im Gefühl ihren unwürdigen Lage unruhig und peinlich gespannt den Saal durchmaßten [9: 97].

Безжалісний та частково справедливий опис сусідів підсилюється використанням автором іронії, мета якої домогтися якомога яскравішої репрезентації відношення Фелікса до гомогенної та неповноцінної, на його думку, маси представників нижчих верств навколишнього суспільства. Не витримуючи перебування поруч із цими „сільськими незграбами“, Фелікс демонстративно намагається триматись від них подалі у фізичному та психологічному просторі:

Ich nun für meine Person hielt mich einsam nach meiner Art, nahm am müßigen Geschwätz, an den grobkörnigen Späßen keinerlei Anteil und antwortete fremd und ausweichend, wenn eine Anrede an mich erging. An einem offenen Fenster stehend (denn der Menschengeruch war peinlich geworden im Saale), überblickte ich bald die wüste Landschaft dort draußen, bald auch die gemischte Versammlung im Raum und ließ die Stunden verrinnen [9: 98].

Лексично тричі підкреслена відмежованість себе (*Ich nun für meine Person hielt mich einsam nach meiner Art*) підсилюється натуралістичним описом нестерпності людського запаху у приміщенні, що знову свідчить про різке антагоністичне протиставлення власної особистості суспільству.

Sehr wohl weiß ich, dass diese Leute nichts können für ihre Hässlichkeit, dass sie ihre kleinen Freuden und oft schweren Sorgen haben, kurz, kreatürlich lieben, leiden und am Leben tragen. Unter dem sittlichen Gesichtspunkt hat zweifellos jeder von ihnen Anspruch auf Teilnahme. Ein so durstiger wie verletzlicher Schönheitssinn jedoch, denn die Natur in mich gelegt, zwingt meine Augen, sich von ihnen abzuwenden [9: 130].

Різка зневага до представників третього, останнього класу пасажирів як символу нижчих суспільних верств підкреслюється гіперболою *Hässlichkeit* (помворність) у відношенні до їх зовнішнього та внутрішнього світів. При цьому Фелікс Круль іронічно стверджує їх право на антитезу *kleinen Freuden und ... schweren Sorgen* (маленькі радості та великі турботи), що, проте, не заважає йому відвертатись від них через „закладене природою болюче розуміння краси“.

Головний герой твору демонструє і типову німецьку практичність та старанність, адже, отримавши завдяки красивій зовнішності певну частину грошей покровительки, він не покидає роботу в готелі, адже роздумує, що, коли гроші закінчаться, він опиниться на тій же позиції, що перед цим, тому доцільніше залишити за собою робоче місце як можливу варіацію повороту життя:

Leicht wäre ein junger Fant vorzustellen, der, durch Fortunens versucherische Gunst zu solchen Mitteln gelangt sofort seinen unbezahlten Arbeitsplatz verlassen, sich eine hübsche Junggesellenwohnung genommen und sich in dem alle Genüsse anbietenden Paris gute Tage gemacht hätte – bis zu freilich absehbaren Erschöpfung seines Schatzes. [9: 198].

Роздуми про можливі варіанти реалізації юнацьких мрій підсилюються синтаксичним паралелізмом, а незгода з їх реалізацією метафорично-гіперболічним відображенням грошей героя як *Schatz* – скарб.

Фелікс Круль також проявляє таку рису характеру, як відстороненість та дистанційність у спілкуванні з іншими:

Was er dagegen allmählich bemerken musste, war, dass es auf eine ihm rätselhafte Weise mit unserer Freundschaft nicht recht Vorwärtsgehen zu rechten Vertraulichkeit zwischen uns nicht kommen wollte – was sich doch einfach aus meiner natürlichen Neigung zur Eingezogenheit und Verslossenheit, diesem inneren Beharren auf Einsamkeit, Abstand, Reserve erklärt, dessen ich schon weiter oben gedachte und an dem ich als einer Grundbedingung meines Lebens, auch wenn ich gewollt hätte, nichts ändern können [9: 210].

Такі особливості характеру Фелікса як представника німецького етносу підкреслюються використанням контекстуальних синонімів *Einsamkeit, Abstand, Reserve* (самотність, відстороненість, стриманість), як пріоритетних у життєвих прагненнях до оточуючого світу.

Ще одним романом Томаса Манна, який відносять до третього, останнього періоду його творчості, є роман «Обранець», що вперше вийшов друком у 1951 році. Даний твір репрезентує ще глибші грані творчості письменника та є, з дещо зміненою проблематикою, прозовим переказом віршованого твору Гартмана фон Ауе, митця 12-го століття. Німецьке першоджерело, у свою чергу, співвідноситься із французькою легендою «Про життя Папи Римського Грегуара», який, будучи плодом гріховної любові між братом та сестрою, прийняв покуту і згодом, волею Божественних сил, був обраний Папою Римським. Написаний у дещо іронічному дусі, цей роман, проте, демонструє читачу вірність та глибину можливих почуттів і розкриває талант письменника з нових сторін [6: 120-157].

Будучи, по суті, переказом французької легенди, даний твір містить у собі певні риси інших середньовічних творів, таких як „Персифаль“, „Пісня про Нібелунгів“, та дає можливість проаналізувати деякі, репрезентовані у ньому, етно-психологічні особливості ментальності саме німецького народу.

Як було зазначено вище, базисним регулятивом свідомості німецької нації залишається *Ordnung* (Порядок), який регламентує суспільні, міжособистісні та рефлексивні взаємини.

Довірений васал герцога, якому той розповідає про власні несправедливі відносини із сестрою та їх майбутню дитину, розглядає таку аморальну ситуацію в перше чергу як *größte Unordnung*. Лексично таке відношення підкреслюється використанням контекстуальних

синонім до поняття *Unordnung* - *Непорядок*, лексем *Stockung der Natur* – *затримка, деградація природи* та *Konfusion* – *плутанина, роззубленість*.

Weil ihr die Schande fürchtet, die euch droht, seh ich euch weinen. Aber ob ihr so recht begreift, was ihr angestellt habt in der Welt, das wundert mich zu wissen. Größte Unordnung habt ihr angerichtet und eine Stockung der Natur, dass sie sowenig aus und ein weiß wie ihr selber. Fortpflanzen, nach Gottes Willen, will sich das Leben, ihr aber habt gemacht, dass es auf der Stelle tritt, und habt miteinander ein drittes Geschwister gepflanzt, oder wie man dies stockende Leben nennen soll. Eine solche Unordnung und Konfusion habt ihr Unbedachten in die Gotteswelt gebracht [9: 453].

Саме ці стилістично-вмотивовані лексеми допомагають усвідомити усю глибину *Порядку*, як повноцінного валоративного регулятиву життя [7: 150-200] німецького етносу, що регламентує міжособистісні взаємини представників цього народу.

Інтерпретація *Непорядку* як найбільшого недоліку у ієрархічно-суспільній стратифікації репрезентовано епізодом конфлікту Грігорса, який виховується при монастирі та є улюбленцем настоятеля, та його зведеного брата, що росте простим рибалкою. Останній у своєму гніві не апелює на вище соціальне становище Грігорса, проте не може усвідомити *Unordnung* у їх взаєминах – звичку Грігорса приходити в гості до прийомної сім'ї та намагатись поводити себе, підлаштовуючись до рівня її членів. Такий *Unordnung* у знайомій та впорядкованій, чітко розмежованій картині світу майбутнього рибалки викликає у нього агресію:

Eine Verhöhnung bist du, wie du da leibst und lebst, denn du bringst die Welt durcheinander und verwirrst die Unterscheidungen. Wärs du ein slackichter, flimsiger Betbruder, ein geistliches Halbweib ohne Mum und Pepp, so könnt ein redlicher Kerl sagen: Gut, du bist fein, und ich bin stark, das ist die Ordnung, ich lege nicht Hand an dich, heilig sei mir deine Schwäche! Du aber stiehst dir Pepp irgendwoher und bist gut beim Disport, ebenso gut wie ich, genauso gut wie ich... [9: 507-508].

Майбутній рибак називає поведінку Грігорса знуцанням над порядком у стратифікації. Таке ставлення лексично підкреслюється метафорами *du bringst die Welt durcheinander und verwirrst die Unterscheidungen*, тобто хлопець звинувачує свого антагоніста у *перетворенні світу в хаос та змішуванні відмінностей*, а така поведінка є *Непорядком*, який руйнує навколишнє.

Довідавшись про жахливу таємницю свого походження, Грігорс не стримує нарікань та ненавидить себе, проте його хресний батько, абат, заспокоює його, стверджуючи, що навіть з *Непорядку*, яким стало його народження, може вийти щось дуже *Впорядковане*:

- *Ich bin ein Auswurf! - Schluchzte Grigorß. Ich bin der Sünde gräuliche Frucht! Ich gehöre gar nicht der Menschheit zu. Ich bin ein Scheusal, ein Monster, ein Drache, ein Basilisk!*

- *Aber nein, du übertreibst, wiegte ihn tröstend der Abt. Du bist auch ein Menschenkind, und ein sehr liebes, wiewohl nicht in der Ordnung. Gott ist voller Wunder. Sehr wohl kann aus dem Schlimmen die Liebe kommen und aus der Unordnung etwas sehr Ordentliches* [9: 524].

Непорядок знову трактується як найбільш негативно забарвлене явище оточуючої дійсності, тоді як *впорядкованість*, *порядок* є тим позитивним началом, що врятує та втішить у найбільш кризовій ситуації. А. М. Приходько стверджує, що *Unordnung* (безладдя) є недопустимим – як таке, що не відповідає регламенту буття німця, лякає його і тому втрачає право на існування. Зрозумілим є прагнення до *впорядкованості*, адже лише вона захистить та гарантує безпеку, тоді ж як *непорядок (Unordnung)* провокує появу *неприємностей* [7: 150-200]. Очевидно, саме зазначеній ролі *порядку* завдячує вибір таких лексем для спроби втішити Грегориуса. Адже твердження про те, що і з *непорядку* може з'явитись щось надзвичайно *впорядковане* репрезентує себе як синонімічне до притаманного українській етнопсихології «все буде добре».

Отже, спостереження над творами Томаса Манна надає можливість виявити особливості лексичної репрезентації ментальних рис представників цього етносу. Найбільш типовими етнопсихологічними особливостями німців, які виражені у досліджених романах, є прагнення до *впорядкування* зовнішнього та внутрішнього світу, неприйняття *непорядку* у жодній сфері соціокультурної комунікації, дотримання соціальної стратифікації та

розсудливість, які лексично репрезентуються за допомогою метафор, зевгм, мейозису, гіперболи, контекстуальних синонімів тощо.

Перспективною даної статті є дослідження інших публіцистичних та художніх творів Томаса Манна з метою поглиблення знань про ментальні риси німецького народу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Воркачев С. Г. Вариативные и ассоциативные свойства телеономных лингвоконцептов / Сергей Георгиевич Воркачев – Волгоград: Парадигма, 2005. – 214 с.
2. Гуревич А.Я. Средневековый героический эпос германских народов. Вступ. статья в книге “Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах” // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 9. / Арон Яковлевич Гуревич. – М.: Художественная литература, 1975. – 750 с.
3. Історія європейської ментальності. Серія: Культурологія / за редакцією Петера Дінцельбахера. – К.: Літопис, 2004. – 722 с.
4. Карасик В. И. Этноспецифические концепты / Владимир Ильич Карасик // Введение в когнитивную лингвистику. – 2005. – № 6. – С. 61–105.
5. Мезенин С. М. Образность как лингвистическая категория / С. М. Мезенин // Вопросы языкознания. – 1983. – № 6. – С. 121–126.
6. Нечепорук Е.И., Федоров А.А., История зарубежной литературы XX века: 1917-1945. / Евгений Иванович Нечепорук, Александр Александрович Федоров, М.: Джерело, 1984. – 322 с.
7. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. / Анатолій Миколайович Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 322 с.
8. Флакман А. А. Немецкий язык как отражение ментальности его носителей: дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 “Германские языки” / Анна Александровна Флакман. – Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова – Нижний Новгород, 2005.
9. Mann Th. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Der Erwählte / Thomas Mann. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1994. – 703 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Корольова – аспірант кафедри германської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Наукові інтереси: лінгвокультурологія, когнітивна лінгвістика, етнолінгвістика.

МЕТАФОРИЧНО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА

Олександра КОЦЮБА (Київ, Україна)

У статті визначено джерела походження метафор у творах Й. Рота, їхні граматичні типи і структурні особливості, подано характеристику найбільш поширених за класифікацією Е. Різель і Е. Шендельс різновидів метафори – персоніфікацій та синестезій. Проведено аналіз семантики компонентів синестезій з метою встановлення синестетичних детермінантів зорових, слухових, нюхових, тактильних і смакових відчуттів.

Ключові слова: метафора, синестезія, персоніфікація, денотат, лексема, сема, детермінант

In the article the sources of origin of metaphors in J. Roth's works, their grammatical types and structural peculiarities are determined, the description of the most widespread kinds of metaphor (according to E. Risel and E. Shendel's classification) – personification and synesthesia – is presented. The semantics of the synesthesia's components is analyzed with the purpose of identification of the synesthetic determinants of visual, auditory, olfactory, tactile and gustatory sensations.

Key words: metaphor, synesthesia, personification, denotatum, lexeme, seme, determinant

Сила художнього слова письменника, який прагне новаторства й неповторності, криється в його образності та переносності. Серед лексичних засобів образності помітно виділяється метафора, яка сприяє більшій художній виразності тексту. Метафора допомагає митцю висловити якнайширшу гаму думок і почуттів, причому в будь-якому стилістичному ключі [4].

Метафора як універсальний спосіб людського мислення та процесів його мовної об'єктивації вже давно стала предметом наукової рефлексії. У сучасних дослідженнях (М. Джонсон, Дж. Лакофф, Е. Мак-Кормак та ін.) метафора інтерпретується як засіб формування понять, як мовне явище, яке є продуктом пізнавально-мовленнєвої діяльності індивіда та якому властиво відображати і зберігати інформацію національно-культурного характеру.

Лінгвостилістичні розвідки останніх років демонструють стійкий інтерес до осмислення ролі метафори в художньому мовленні певного автора. Структурно-семантичний аналіз художньої метафори дає змогу визначити особливості художнього осмислення світу

письменником та можливості мови в розвитку семантичного діапазону лексичних одиниць. Метафора як мовний феномен не лише відображає специфіку світосприйняття митця, а й фіксує ряд культурно-історичних фактів життя того етносу, репрезентантом якого він виступає.

Актуальним у цьому зв'язку є осягнення вельми оригінального метафоричного фонду видатного австрійського автора Йозефа Рота, який художньо осмислив культурні цінності етносів Австро-Угорщини.

Актуальність нашої розвідки зумовлюється зростанням інтересу до захопливої прози австрійського митця, фрагментарним дослідженням її стилістичних граней (Г.-Ю. Бьонінг – стилістичні особливості роману "Марш Радецького", М. Ловський – стилістичні фігури повтору і стилістичні фігури, виражені прикметниками, в романі "Йов", Н. Дашко – стилістичні засоби вербальної експлікації концепту *ПРИРОДА* в романі "Марш Радецького") та його важливою роллю в становленні німецької літературної мови ХХ сторіччя.

Мета дослідження полягає в аналізі метафоричної системи творів Й. Рота. Для її реалізації ставляться такі **завдання**: встановити джерела походження метафор, окреслити їхні граматичні типи та структурні особливості, охарактеризувати найбільш поширені в творчому доробку Й. Рота за класифікацією, запропонованою Е. Різель та Е. Шендельс).

Об'єктом дослідження є мова прозових зразків Й. Рота ("Фальшива вага", "Марш Радецького", "Склеп капуцинів", "Павутина", "Ціппер і його батько", "Тарабас. Гість на цій землі". **Предмет** аналізу – метафоричні структури в художньому ідіолекті Й. Рота.

Існують різні підходи до тлумачення метафори: лінгвістичний (О. Тараненко), логічний (Н. Арутюнова, А. Вежбицька), гносеологічний (А. Баранов, Ю. Караулов), лінгвокультурологічний (М. Джонсон, Е. Мак-Кормак) та ін. Проте у всіх згаданих ракурсах "метафора заснована на можливості переносно вжитого слова виконувати функцію характеристики предмета через його найменування за схожістю чи подібністю з іншим предметом" [5: 5]. Услід за О. Пономарівим ми розглядаємо метафору як мовний зворот, побудований на вживанні слів у переносному значенні на основі подібності, аналогії за кольором, формою, призначенням, яка міститься в їхній семантиці [4: 43]. Лінгвокультурологи вбачають в метафорі "засіб формування понять, який узгоджується з основними цінностями певної культури, відображає та зберігає їх" [5: 5]. До духовних цінностей української культури належить душа людини, релігійне життя, віра в Бога, поклоніння Пречистій Богородиці та пісня. Й. Рот робить акцент на ціннісних орієнтирах українців, експлікуючи їх за допомогою влучних метафор: "... vollzog sich ein wahrhaftiges Wunder: ... erschien ... das *selige, süße* Angesicht der Mutter Gottes. ... und man ahnte die schöne, *gnadenreiche* Brust, die bestimmt war, *den kleinen Heiland zu nähren*. ... Plötzlich sang einer aus der Menge mit *inbrünstiger*, tiefer und klarer Stimme das Lied: "Maria, du Süße", ein Lied, bekannt und geliebt in diesem *frommen* Lande, ..., *dem Herzen des Volkes selbst entsprossen*. Im gleichen Augenblick, *gefällt vom Blitz der Gottesfurcht*, fielen alle in die Knien, ... Je tiefer sie ihre Rücken beugten, desto leichter *erhoben sich* ihre Seelen. ... Alle Loblieder zu Ehren Marias *sangen selbst aus ihnen*, ... Wie lange schon *hatten ihre armen* Herzen ein so deutliches Wunder *entbehrt!*" [14: 99–101]. У процитованому фрагменті-описі культу Пресвятої Богородиці (відбиває матриархальні тенденції в українському суспільстві) й богобоязливості привертають увагу лексеми *Wunder, Mutter Gottes, Lied, Herz, Seele*, які вживаються у прямому й метафоричному значенні, й референти яких, за В. Жайворонком, належать до знаків української етнокультури [2].

Відповідно до поділу метафор на загальномовні, або традиційні, й індивідуально-авторські (О. Пономарів, Д. Хур, М. Шварц) переважна більшість перших не втрачає свого емоційно-образного забарвлення, проте між словами, які їх утворюють, уже не відчувається семантичних розбіжностей, приміром, *die Zeit totschiagen, Hüter des Gesetzes*. Індивідуально-авторським метафорам, зміст яких часто стає зрозумілим з контексту, що передає інтенцію й настрої автора, властивий найвищий ступінь образності й оригінальності. Вони представляють собою випадки нової, неповторної метафоризації й виступають виразниками когнітивної і мовної креативності особистості [16: 107]. Широкий спектр обох видів метафор подибуємо у

текстах творів Й. Рота, зокрема при експлікації ментальної сфери, зовнішності й внутрішнього стану німецьких, австрійських й українських героїв: 1) загальномовні ("Vor ihm stand Onufrij, die großen *Pferdezähne schimmerten* zwischen den breiten, roten Lippen" [13: 77]; "Der Stolz *füllte*, wie etwas Körperliches, Theodors Brustkorb, ..." [11: 70]); 2) індивідуально-авторські ("Tarabas begrüßte den ersten Schnee, *den guten, milden Sohn des Winters*." [14: 154]; "*Manche Einfälle* gebar sein Kopf" [15: 518]).

У поєднанні з іншими стилістичними засобами, зокрема з порівняннями, стилістичний потенціал метафори увиразнюється: "Es *roch* betäubend *süß* nach Akazien, und es war Eibenschütz, *als kämen alle Gerüche dieser Frühlingsnacht von der Frau allein, als hätte sie allein dieser ganzen Nacht Düfte und Glanz und Mond zu vergeben und alle Akazien der Welt*" [10: 175]. Наведена цитата демонструє смаковий детермінант запаху за допомогою густативної синестеми *süß*, яка має позитивне емоційно-оцінне забарвлення. Приємна емоційна оцінка запаху, на яку вказує смакове детермінування, посилюється завдяки інтеграції промовистих індивідуально-авторських порівнянь. Як бачимо, синестезійно сприймає красу весняної ночі на галицькій землі інспектор мір і ваг Айбеншютц, вважаючи її джерелом – жінку.

Німецькі дослідники Д. Хур і М. Шварц трактують метафору як результат семантико-концептуальних процесів, які мотивуються потребою представити сфери, які важко або майже неможливо уявити. На їхню думку, утворені метафори охоплюють концептуалізацію однієї когнітивної чи психічної сфери за допомогою іншої, наприклад, часу за допомогою простору (*Minuten füllen, in große Zeitspanne*) [16: 107–108].

Найбільшою активністю у творчому доробку Й. Рота відзначаються метафори, які належать до сфери "Людина", що вказує на антропоцентричний характер метафоричної системи письменника. Зазначена сфера реалізується в метафоричних конструкціях таких денотативно-понятійних субсфер: 1) "дії людини" ("Manchmal *überfiel* ihn sein eigener Stolz..." [11: 70]; "... *erwachte* das Heimweh in ihm." [14: 7]); 2) "мовлення": *die Stimmen der Presse* [15: 567], *Lied der Frösche* [14: 7]; 3) "риси характеру": *tückischere Methode* [15: 546], "*Ungerührt, ... verharret* der Himmel" [14: 165]; 4) "одяг": *Stiefel des Krieges* [14: 177].

Менш функціональними виявилися метафори, джерелом походження яких є 1) сфера "Фауна": Frost ..., *ein grauer Wolf, ein wütender, ein hungriger grauer Wolf* [14: 218], "Da schlichen wir uns fort, *heimatlose Hunde*" [15: 542]; 2) сфера "Флора": "Er *wurzelte* geradezu drin wie ein alter, großer Baum in einem Park" [15: 545], "... saß er an einer Stelle, auf der man *wachsen und gedeihen* konnte, *eine Pflanze in einem gut placierten Blumentopf*." [15: 556], *ein Körnchen Wahrheit* [10: 176]; 3) сфера "Неорганічний світ": "Und sie umarmte ihn in einer neuen, aufrauschenden *Welle* aus Dankbarkeit." [13: 236]; "Die Bosheit *strahlte* ihm aus den Augen!" [15: 525]; "*Glühend* war sein Wusch." [11: 69]; 4) сфера "Артефакт", яка знаходить мовне втілення у метафорах понятійної субсфери "матеріали": *eiserne Nöte* [14: 55], *der goldige Herbsttag* [14: 65], *von einem sehr klaren, gläsernen Himmel* [14: 202].

За критерієм лексичного наповнення ядро метафоричних конструкцій утворюють: 1) антропоморфізми, зокрема назви дій і властивостей людини ("Ein *starker* Glaube *lebte* in seinem Herzen" [14: 18]); 2) зооморфізми, серед яких виділяємо гіпоніми й гіпероніми, а також звуконаслідувальну лексику ("... seine Geige ... *heulte*" [15: 509]); 3) лексеми на позначення рослин, їхніх частин і фізіологічних процесів ("Immer noch saß Euphemia am Tisch, eine *stumme Blume*" [10: 190]); 4) лексичні одиниці для денотації водних стихій (*eine heftige, prachtvolle Flut* von Tränen [13: 250]); 5) лексеми з семою "колір", які представлені не лише прикметниками, а й похідними від прикметників іменниками ("... fuhr er ... *durch das Grün und Gold des Herbstes*" [14: 29]).

З наведених вище прикладів видно, що Й. Рот використовує різні граматичні типи метафори: субстантивну, прикметникову і дієслівну, серед яких дві останні характеризуються найбільшою частотністю вживання. Структуру іменникових чи дієслівних метафоричних конструкцій письменник доволі часто розширює прикметником або прислівником, що надає об'єкту зображення максимальної образності. Ось, наприклад: "*Schreckliche Bilder rollten blitzschnell* durch Tarabas' Gehirn." [14: 8]; *Weiden, zuverlässige Wegweiser* [14: 25]. В останньому метафоричному вислові символ української етнокультури

верба асоціюється з дороговказом, який персоніфікується, отримуючи таку людську властивість, як надійність.

Поданий вище фактичний матеріал доводить, що за класифікацією метафор (персоніфікації, синестезії, алегорії), запропонованою Е. Різель та Е. Шендельс, найбільш поширеними у творах Й. Рота є персоніфікації [9]. Зважаючи на суперечливі дефініції цього поняття (В. Вакернагель, Д. Розенталь, В. Шмідт, В. Шнайдер), вслід за О. Лебедевським, О. Пономарівим, Е. Різель ми тлумачимо персоніфікацію як троп, який побудований на наділенні предметів, явищ природи, тварин, рослин й абстрактних понять людськими характеристиками. До уособлень письменник звертається для опису природи, місцевості, побуту й ментальних рис українського, німецького й австрійського етносів: *die schlanken, zarten Birken* [14: 25] (невід'ємна складова української природи – береза наділяється дівочою стрункістю й ніжністю); "Aber sein Eifer überwältigte ihn selbst, ..., verriet ihn, ..., seine Hitze machte ihn verdächtig" [11: 92] (у наведеному реченні об'єктивується надзвичайне, надлишкове завзяття представника німецької нації Теодора Льюзе). Зауважимо, що персоніфікації Й. Рот піддає усі зазначені в дефініції цього поняття денотати: представників фауни ("Selbst die Raben und die Krähen, die Vögel des Frostes, die Besinger des Todes, sind stumm" [14: 155]), флори, явища й об'єкти природного світу ("Noch schläft die Erde ..." [14: 165]), неістоти, які оточують людину в побуті (*schwesterliche Säckchen* [14: 153]) й абстрактні поняття (*Hauch des Todes* [14]). Найчастотніше функціонування персоніфікацій проглядається в яскравих описах мальовничої української природи, де вони несуть значне емоційне навантаження.

У словесному полотні творів Й. Рота привертає до себе увагу особливий вид персоніфікації – одухотворення людських органів [3: 68]. Як приклад, наводимо наступні уособлення: *der ungläubige Mund* [15: 507], *mit seinem klugen Auge* [14: 163]. Серед органів людини, які одухотворяються, пріоритетне значення відводиться серцю, яке належить до традиційних образів-символів в українській культурі [5: 17]. Й. Рот як добрий знавець українських духовних і матеріальних цінностей неодноразово персоніфікує референт лексеми *Herz* з метою експлікації не лише фізичного стану українця, а передусім його суперечливої гами почуттів, підвищеної емоційності: "Das Herz *krampte sich zusammen*" [14: 164]; *Sein Herz jagte in rasender Hast* [14: 169] (фізичний стан); *der Freund seines Herzens* [14: 35]; "Die Erinnerungen lagen in Tarabas, tot und kalt, Leichen von Erinnerungen. Wie ein steinerner Sarg *barg sie sein Herz*" [14: 184]; *ziellose Leidenschaft seines jungen Herzens* [14: 7]; "... sein Herz *freute sich und füllte sich mit noch heißerem Grimm*" [14: 14] (емоційний стан). Передостанній приклад показує, що для підсилення емоційного струменя висловлювання Й. Рот розширює структуру уособлення, інтегруючи в нього прикметники. В останньому реченні серце персоніфікується у формі антитези, відбиваючи амбівалентний душевний стан персонажа.

Звернемо увагу на те, що серце як експлікант душевного стану українця не лише персоніфікується, а й опредметнюється, набуваючи здебільшого негативного емоційно-оцінного забарвлення, приміром: "... *kalt war sein Herz*" [14: 42]; *versteinerte Herzen* [14: 185].

Активно функціонує в творчому доробку Й. Рота й інший різновид метафори – синестезія, яку доволі часто зустрічаємо в описах української природи, її нерозривного зв'язку з українською людиною та її внутрішніми переживаннями. На авторському синестезійному сприйнятті України, яке пов'язане в основному з позитивними конотаціями, акцентує у своїй науковій розвідці М. Кланьска [6]. Синестезія – образний зворот, побудований на зіставленні двох різних відчуттів, причому одне з них набуває виразного переносного значення [8; 16]. Ось, наприклад: *silbergrauer Duft, raues Licht*. Зміст першої синестезії полягає у візуалізації відчуття запаху шляхом поєднання колористичної синестеми *silbergrau* з лексемою *Duft*. Зміст іншої – тактильне представлення візуального образу (світла) за допомогою лексичних одиниць *rauh i Licht*. Нечисленні згадки про цей різновид метафори знаходимо в наукових працях Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, А. Вежицької, В. Гака, М. Гульчина, С. Ульманна та ін.

Аналіз семантики компонентів синестезії засвідчує авторське сприйняття навколишньої дійсності, зокрема природи, за допомогою усіх рецепторів, серед яких найбільш

розвиненими виявилися зорові і слухові. Синестетичному детермінуванню найчастіше піддаються аудіальні, одоричні і візуальні образи. Серед синестетичних детермінантів зорових, слухових, нюхових і тактильних відчуттів помітно превалюють смакові синестеми, виражені лексемами з семою "солодкий" (*süß, süßlich, Süße*), що вказує на позитивну емоційну оцінку дійсності.

Звук здебільшого візуалізується, значно рідше визначається в категоріях дотику і смаку, приміром: *ein düsteres Knurren* [15: 508]; *mit heller Stimme, der goldene Schlag der Stunden, der helle Ton, eiserner Klang* [13: 3, 58, 84]; *das scharfe, schwirrende Singen der Sensen* [14: 28]; *süß klingeln* [10: 158]. Синестезії, в яких звуку надаються візуальні, тактильні і смакові характеристики, представлені здебільшого атрибутивними словосполученнями. Проте спостерігаємо випадки, в яких цей різновид метафори виражений займенником, який виступає репрезентантом лексеми з домінантною семою "звук" в синтаксичній ролі підмета, і прикметником або дієсловом у функції присудка: "*Der Gesang der Amseln gefiel mir. Er war golden, wie die morgendliche Sonne.*"; "*Aber Elisabeth war da. Ihr Lächeln war da, es schimmerte gleichsam vor ihr daher, ...*" [12: 8, 67].

Щодо синестетичного детермінування запаху у творах Й. Рота, то тут простежується його опис за допомогою лексичних одиниць із семою "смак": *der süßliche Duft, süßer Duft* *bratender Kartoffeln; der fette Geruch* [14: 8, 176]; *süßer Duft* *von schreitenden Frauen* [11: 70]. Також має місце контактна, в тому числі температурна характеристика, й візуалізація одоричних відчуттів, наприклад, "*Mottenkugeln rochen scharf aus den ewig geschlossenen Schränken.*" [15: 106]; *heißer Duft* [14: 26]; *mit dem satten Duft* [11: 71]. З наведеного вище ілюстративного матеріалу за структурним параметром можна визначити основний тип смаково-одоричних, тактильно-одоричних і візуально-одоричних синестезій: атрибутивна конструкція = прикметник + іменник. Зрідка трапляються й інші структурні типи: дієслово + прислівник, дієслово + прикметник + іменник, іменник + прикметник (як частина присудка), приміром, "*Man roch den süßen Mairegen*" [14: 181]; "*Dieser Duft war scharf und süß und bitter*" [10: 170]. Останнє речення демонструє поєднання різних сенсорних сфер, суперечливу гаму нюхових відчуттів, яка представлена тактильними й смаковими детермінантами.

Синестезії, в яких дотик визначається в інших сенсорних категоріях, найменш поширені. Тактильна сфера переважно асоціюється з візуальними образами, які передаються за допомогою кольорових синестем, або з смаковими властивостями, лексичні вербалізатори яких виражають позитивне емоційно-оцінне значення: *grauer Rauch* [15: 555]; *von der süßen, süßen Wärme* [10: 191]; *ein ... süßer Wind* [10: 133]; *nach einem bitteren, ... Frost* [14: 154]. Показово, що в побудові синестезійних конструкцій цього виду найбільший потенціал виявляє прикметник.

Візуальні відчуття у творчому доробку Й. Рота піддаються "аудіалізації", тобто описуються в категорії слуху за допомогою аудіальних лексем з семантикою гучного або тихого звучання: "*Seinem Blick gehorchten sie und dem leisesten Wink seiner Hand.*" [14: 36] (шляхом інтеграції синестезії в структуру процитованого речення письменник більш виразно об'єктивує владність Тарабаса, в якій знаходить вияв його індивідуалізм, і якій підпорядковуються його соратники); "*Im Felde hat er dieses Rot gesehen und gehört, es schrie, es brüllte wie aus tausend Kehlen, es flackerte, flammte wie tausend Feuersbrünste, rot waren die Bäume, rot war der gelbe Sand, rot die braunen Nadeln auf dem Boden, rot der scharfgezackte Himmel zwischen den Tannen, in grellgelbem Rot spielte der Sonnenschein zwischen den Stämmen.*" [11: 91] (колористичні лексеми *Rot i rot* символізують кров, проливу Теодором Льюзе з метою реалізації екстравертного індивідуалізму, спрямованого на здобуття стрімкої кар'єри, нехтуючи моральним і релігійними нормами; "аудіалізація" кольору за допомогою лексичних одиниць із значенням інтенсивного крику супроводжується побудовою промовистих гіперболічних порівнянь, анафоричним повтором колористичного епітета, метафорою, що забезпечує надзвичайно образну й емоційну репрезентацію вчинку героя і його ментального світу); *rauschendes Rot* [11: 91].

Зміст тактильно-візуальних синестезій зводиться до наділення зорових відчуттів контактними характеристиками, серед яких помітну роль відіграє температурна. Визначення візуальних вражень у категорії температури відбувається за рахунок лексем, які вказують на

позитивну чи негативну емоційну оцінку: приємно або неприємно (*in kaltem Kobaltblau* [14: 165]; *zart-blau* [14: 8]; *wärmer Himmel* [15: 553]. У наведених вище прикладах помічаємо переважну активність прикметника в побудові аудіально-візуальних і тактильно-візуальних синестезійних конструкцій.

Аналіз метафоричної системи художнього доробку Й. Рота показує, що вона представлена як загальнономовними, так і оригінальними індивідуально-авторськими метафорами, які разом з зображальною й естетичною функцією часто виконують ще й оцінну. Однією зі сфер використання метафоричних сполук є описи-характеристики побуту, культури, ментального світу українського, німецького й австрійського етносів і природних ландшафтів, зокрема України. Джерелом виникнення значної кількості метафор є сфера "Людина", що засвідчує антропоцентричність метафоричної системи письменника. Зазначена сфера представлена у метафоричних конструкціях таких денотативно-понятійних субсфер: "одяг людини", "дії", "риси характеру", "мовлення". Джерелом походження інших метафор виявилася сфера "Фауна", "Флора", "Неорганічний світ" та "Артефакт". Твори Й. Рота позначені всіма граматичними типами метафор, серед яких пріоритет віддається прикметниковим і дієслівним. Серед різновидів метафори (персоніфікація, синестезія, алегорія) найбільш поширені персоніфікації. Всі денотати, які персоніфікуються у романах і новелах Й. Рота, можна поділити на п'ять семантичних груп: представники флори, фауни, об'єкти й явища природи, неживі предмети навколишньої дійсності й абстрактні поняття. Як особливий вид персоніфікації визначаємо одухотворення людських органів, серед яких привертає увагу серце (традиційний образ-символ української культури). Частотне функціонування лексеми *Herz* у складі метафоричних сполук сприяє експлікації душевного і фізичного стану українців, служить показником їхньої кордоцентричності. Яскравим штрихом метафоричного фонду творів Й. Рота вважаємо синестезію, яка як і персоніфікація доволі часто функціонує в фрагментах-описах української дійсності. Синестетичному детермінуванню в основному піддаються візуальні, аудіальні й одоричні відчуття. Найпоширенішими синестетичними детермінантами стають лексеми з семою "смак", які виражають позитивну емоційну оцінку об'єкта зображення. У переважній більшості випадків візуальні образи репрезентуються в категорії слуху, звук візуалізується, а запах описується в категорії смаку. У побудові синестезій значний потенціал проявляє прикметник, хоча мають місце й інші структурні типи синестетичних конструкцій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дашко Н. Т. Концепт "природа" у романі Йозефа Рота "Марш Радецького" / Наталія Тарасівна Дашко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. – 2009. – Серія: "Філологічні науки". – Кн. 2. – С. 36–38.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Лебедевский К. С. Персонификация и способы ее выражения / К. С. Лебедевский // Вопросы германской филологии. – Калинин, 1975. – Вып. 2. – С. 61–69.
4. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови / Олександр Данилович Пономарів. – К.: Либідь, 1993. – 247 с.
5. Тиха Л. Ю. Метафора в поетичному дискурсі Івана Драча: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Л. Ю. Тиха; НАН України. Ін-т укр. мови. – К., 2007. – 18 с.
6. Kłańska M. Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths / M. Kłańska // Joseph Roth: Interpretation – Kritik – Rezeption: Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989. – Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1994. – S. 143–156.
7. Lowsky M. Erläuterungen zu Joseph Roths "Hiob": Roman eines einfachen Mannes / Martin Lowsky. – Hollfeld: by C. Bange Verlag, 2005. – 110 S.
8. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache / E. Riesel. – M.: Hochschule, 1963. – 488 S.
9. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik / E. Riesel, E. Schendels. – M.: Hochschule, 1975. – 316 S.
10. Roth J. Das falsche Gewicht // Joseph Roth Werke. – 6. Band. – Romane und Erzählungen 1936–1940. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989. – S. 127–223.
11. Roth J. Das Spinnennetz // Joseph Roth Werke. – 4. Band. – Romane und Erzählungen 1916–1929. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989. – S. 63–146.
12. Roth J. Die Kapuzinergruft. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000. – 200 S.
13. Roth J. Radetzky marsch. – Amsterdam: Kiepenheuer & Witsch, 1999. – 413 S.
14. Roth J. Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde. Roman. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. – 202 S.
15. Roth J. Zipper und sein Vater // Joseph Roth Werke. – 4. Band. – Romane und Erzählungen 1916–1929. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989. – S. 501–607.
16. Schwarz M., Chur J. Semantik: ein Arbeitsbuch / Monika Schwarz, Jeannette Chur. – 4., aktualis. Aufl. – Tübingen : Narr, 2004. – 224 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олександра Коцюба – викладач кафедри німецької мови і перекладу Київського національного лінгвістичного університету.

Наукові інтереси: австрійська література, лінгвокультурологія, гендерна лінгвістика, лінгвістична концептологія.

ВИМІРЮВАННЯ ЕКСПРЕСИВНОСТІ АФЕКТИВНОГО ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ ГЕРОЇВ НОВЕЛ А.ШНІЦЛЕРА

Наталія КРАВЧЕНКО (Київ, Україна)

У статті розглядаються проблеми вимірювання ступеню афекту внутрішнього мовлення протагоністів. Це дослідження будується на вимірюванні експресивності мовних засобів внутрішнього мовлення героїв, оскільки інтенсивність експресивності відображає ступінь афекту внутрішнього мовлення протагоністів, виголошеного за емоціогенних обставин.

Ключові слова: афект, експресивність, внутрішнє мовлення, стилістичне значення, індекс експресивності, ступінь експресивності вираження афекту, афективне внутрішнє мовлення.

The article deals with the problems of measuring the degree of affect of the protagonists' inner speech. The research is based on measuring expressivity of language means in the characters' inner speech, as far as the intensity of expressivity reflects the degree of affect of protagonists' inner speech that was uttered within emotiogenic circumstances.

Key words: affect, expressivity, inner speech, stylistic value, expressivity index, the degree of expressivity in expressing affect, affective inner speech.

Питання афективного внутрішнього мовлення (АВМ) має міждисциплінарний статус, оскільки воно є об'єктом вивчення як мовознавчих дисциплін, так і наукових розвідок з інших галузей знань цього унікального явища. Для дослідження АВМ необхідно досягнути не лише лінгвальні, а й зрозуміти екстралінгвальні аспекти, тому цей вид мовлення функціонує на прихованому, внутрішньому рівні, що потребує багатоаспектного міждисциплінарного підходу. Прояв афекту в наш стресовий час стає буденним явищем і внаслідок цього набуває **актуальності** дослідження цього феномену в різних наукових аспектах.

Вивчаючи прояв афекту у внутрішньому мовленні (ВМ) протагоністів творів, зазначаємо взаємозв'язок експресивного потенціалу мовних засобів з виявом афекту, характерного для емоціогенних ситуацій. Ми виходимо з того, що афект – вид емоції з нетривалим перебігом, сформований внаслідок надзвичайних обставин. Емоції – це стан ситуативного переживання, що має для людського організму сигнальне і регулююче значення. Емоції – це детерміновані світоглядом, переконаннями й мораллю психічні стани людини, які виражають її оцінне ставлення до життєвих ситуацій. Емотивне пронизує всі сфери духовного життя індивіда, відбиваючись у його мисленні й психіці [3:10]. Однак, людські емоції в художніх творах набувають підсиленої виразності з метою досягнення ефекту впливу на читача саме завдяки наявності експресії. Експресивні мовні засоби уможливають репрезентацію найрізноманітніших психічних переживань протагоніста за стресових ситуацій у ВМ. У процесі дослідження ми з'ясували, що інтенсивність експресивного потенціалу тексту відбиває ступінь експресивності вираження афекту. Нами було вираховано ступінь експресивності АВМ головних персонажів художніх творів у емоціогенній обстановці, що і визначає **новизну** зазначеної проблематики.

Метою пропонованої статті є вимір ступеня експресивності вираження афекту у ВМ головних героїв новел «Лейтенант Густль» і «Панянка Ельза» австрійського письменника А. Шніцлера, психотерапевта за фахом. Унаслідок своєї професійної діяльності він вивчав внутрішній світ людини в різноманітних життєвих ситуаціях, зокрема за надзвичайних стресових обставин. Його захоплювали психоаналітичні дослідження австрійського психолога і психіатра З. Фрейда про внутрішню сутність особи в її неоднозначному вияві [5:732]. Власні психологічні спостереження він майстерно відобразив у ВМ персонажів, представлених у його творах АВМ[4:132]. Творчий доробок австрійського письменника характеризується відбитком вражень, переживань, емоцій протагоніста впродовж його внутрішньомисленневої діяльності. У результаті такого процесу формується «одинаць літературного психологізму», яка функціонує за екстраординарних обставин художньої реальності. Таким чином, ця одинаць виникає внаслідок афекту, вибудованому сильною емоцією – гнівом, захватом, страхом і представленим афективним комплексом. Така

найпотужніша емоція подібна водному потоку: якщо на шляху виявляється перепона, то вода знаходить інший вихід – вона просочується в усе, чого може досягти, тобто врешті-решт вода винайде куди подітися[1: 239]. Так і емоція знаходить свою форму вираження в пригніченому, або, навпаки, захопленому афекті, що позначається плюсом і мінусом.

Для визначення ступеня АВМ ми дібрали твори А. Шніцлера, де ВМ становить 89 - 98% всього тексту. Це новели «Лейтенант Густль» (98%) і «Панянка Ельза» (89%), в яких герої переживають вкрай сильні емоції внаслідок життєвих негараздів. Так, протагоніст новели «Лейтенант Густль» молодий офіцер Австро-Угорської армії після закінчення ораторії був скривджений простолюдином в гардеробі театру. Для розуміння цієї ситуації необхідно враховувати часовий фактор. Це початок ХХ ст., коли домінували моральні принципи і суспільство послуговувалося виключно усталеними морально-етичними нормами. Представник офіцерського корпусу – це людина, яка уособлювала військову доблесть тогочасної імператорської армії, вшановувалася усім суспільством. І, звісно, не могла бути ображеною цивільною особою, оскільки такий випадок сприймався не тільки як образа окремого офіцерського чина, а й як наруга над усією міццю Австро-Угорської армії. Образа Густля пекарем породила в офіцера вибух гніву і злості, досягаючи в його ВМ стану афекту. Так, його цілу ніч переслідують думки, не даючи спокою, оскільки перед Густлем постало питання життя або смерті. Лейтенант, усвідомлюючи всю повноту інциденту, розуміє, наскільки серйозні наслідки воно має для його долі. Він не може жити збезчещеним, бо здійснено замах на його святе: честь мундира спаплюжено пересічною особою. І вихід з цієї надзвичайної ситуації офіцер обмірковує в стані афекту всю ніч.

Героїня новели «Панянка Ельза» – молода вродлива дівчина Ельза – насолоджується безтурботним життям, перебуваючи на відпочинку. Однак на перепоні її релаксації стає лист від матері, який сповіщає про фінансовий крах її родини. Ця неприємна звістка перевертає вщент життя дівчини, примушуючи її, панночку із знатного роду, кинутись на рятування сімейного достатку. Унаслідок таких подій ВМ Ельзи сигналізує афект, виражений відповідно до ситуації негативно або позитивно. Визначення АВМ у новелах «Лейтенант Густль» і «Панянка Ельза» здійснено відповідно до складової цих творів – зав'язки, розгортання дії в кульмінаційний момент, розв'язки – з метою фіксування наростання, розгортання і згасання афекту ВМ героїв. Увесь досліджуваний матеріал внутрішньомовленнєвої діяльності протагоністів було розподілено згідно з позицією професора Е. Різель, котра виокремила лексичні і синтаксичні засоби німецької мови на відповідні групи. До лексичних стилістичних засобів учена віднесла: порівняння, епітети, метафору, метонімію[6:205-238]; до лексико-граматичних стилістичних – антитезу, повтор [6:244-252]; до синтаксичних стилістичних – пролепс, парантез, еліпсис, риторичні й окличні конструкції, вигук [6:140-160]. Такий розподіл уможливив нам вибудувати таблицю, в яку було розміщено абсолютно всі речення внутрішнього мовлення героїв новел А. Шніцлера відповідно до класифікації Е. Різель. Однак, кожній мовній одиниці ВМ ми присвоювали індекс експресивності згідно з шкалою індексів експресивності професора С. Іваненко [2:13].

У процесі нашого дослідження було наголошено на взаємозв'язку інтенсивності експресивності мовних засобів з афектом. Необхідно наголосити на тому, що в екстраординарних обставинах експресивний потенціал мовних засобів відбиває афект протагоністів, ступінь якого коливається відповідно до інтенсивності експресивності мовних засобів. Відтак ми виокремлюємо найвищий, високий індекси експресивності, що відповідає високому ступеню експресивності вираження афекту у ВМ, середній індекс експресивності – середньому ступеню експресивності вираження афекту у ВМ, а нижній індекс – низькому ступеню експресивності вираження афекту у ВМ. В основі цієї градації покладено наявність у мовній одиниці стилістичного значення. Стилiстичне значення – це те, що додається до денотативного (предметного) значення і впливає на частотність і на поширеність вживання мовних засобів. Стилiстичне значення є додатковим до предметно-логічного і визначає у квалітативному і квантативному плані вживання окремої лексеми, граматичного або фонетичного засобів у тексті. Учена виокремлює три компоненти стилістичного значення: нормативний, функціональний і експресивний [6: 29].

Експресивний компонент стилістичного значення формується лексичними стилістичним, лексико-граматичними стилістичними, синтаксичними стилістичними засобами, а також засобами дистанційного ставлення мовця до фактів дійсності. Нормативний компонент базується на стильових рівнях, яких учена розрізняє шість: грубий, фамільярний, побутовий, літературно-побутовий, нейтральний, високий, пишномовний. Покладаючись на ці різновиди, ми констатуємо, що у випадку не співвідношення стилю внутрішнього промовляння мовця з його соціальним походженням, спостерігається незбіг стилів: яким би він мав би говорити, керуючись своїм соціальним походженням і тим, якого він дотримується насправді. Відповідно стилістичні засоби отримують нормативний і експресивний компоненти стилістичного значення. Так, герой А. Шніцлера – Густль, офіцер Австро-Угорської армії, повинен володіти вишуканими манерами, високим стилем мовлення. Однак, його ВМ має маркування «побутове» (випадки редукції початкового і закінченого «е», прояви елізії), що формує експресивність на основі нормативного компоненту: *Lang' war ich schon nicht in der Oper. In der Oper unterhalt' ich mich immer, auch wenn's langweilig ist* [7 (2:337)]. *Ich möcht' mir den Operngucker von dem Herrn neben mir ausleih'n, aber der frisst mich ja auf, wenn ich ihn in seiner Andacht stör'* [7 (2:338)].

Панянка Ельза – головна героїня іншої новели А. Шніцлера – вихована особа, внутрішні роздуми якої мали б відповідати її аристократичному походженню. Але її ВМ також демонструє використання побутового мовлення, актуалізуючи нормативний і експресивний компоненти стилістичного значення. Крім того, дівчина в надзвичайних для неї обставинах демонструє вкрай лайливі як для її рівня виховання слова. Отже, вислови дівчини з лайливими лексемам АВМ, окрім нормативного і експресивного компоненту, характеризуються ще й функціональним компонентом стилістичного значення: *Ein Schuft ist er – ein klingender Schuft* [8 (1:342)]. *Ich möchte ihm Schuft sagen, aber ich kann nicht* [8 (1:346)]. *Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem Schuften!* [8 (1:346)].

Функціональний компонент ґрунтується на твердженні, що мовлення в певних сферах спілкування відрізняється і має свої нормативні стандарти. Якщо відбувається порушення норми за функціональним компонентом, то фіксується віддаленість окремих сфер діяльності людини і ВМ набуває експресивного навантаження, окресленим функціональним компонентом.

Найвищий індекс інтенсивності експресивності(4), присутній за наявності всіх трьох компонентів стилістичного значення. Це припадає на речення внутрішнього мовлення головної героїні, де вона, урахувавши скрутне сімейне становище, вимушена погодитись на сороміцьку вимогу пана Дорсдая оголитися перед ним. У такий спосіб, вибудовування її міркування окреслено не природно, відбиваючи її дистанційне ставлення до фактів дійсності. Так, панянка вкрай негативно сприймає цю пропозицію: вона, юна особа в повному розквіті, порівнює себе із мерцем: *Meinen schönen nackten Mädchenleichnam* [8 (1:358)].

Урахувавши всі індекси мовних одиниць ВМ героїв та їх розподіл у таблиці на лексичні стилістичні, лексико-граматичні, синтаксичні стилістичні засоби, ми послуговувалися формулою професора С.М. Іваненко для вимірювання експресивності тексту. Дослідник доводить вимірювання експресивності тексту за наступною формулою:

$$E = \frac{\Sigma IC}{\Sigma C}$$

де ΣIC означає кількість індексів стилістичних засобів тексту, а ΣC загальну кількість слів тексту [2: 16]. Ми наголошуємо на тому, що експресивний потенціал мовних засобів, репрезентований мовцем в екстраординарних ситуаціях, відображається АВМ, оскільки експресивність інтенсифікує емотивну виразність. У такому сенсі, для визначення ступеня експресивності вираження афекту протагоністів новел А. Шніцлера ми використовуємо формулу професора С. Іваненко вимірювання експресивності тексту. Так, експресивність внутрішнього мовлення головного героя новели А.Шніцлера «Лейтенант Густль» у зав'язці твору становить ~ 0.3 , що відповідає середньому ступеню експресивності вираження афекту, позначеним знаком « - »; апогей АВМ відзначено експресивністю ~ 0.5 , що становить

високий ступінь експресивності вираження афекту із знаком « - »; розгортання його АВМ дорівнює ~ 0.3 експресивності, обумовлюючи середній ступінь експресивності вираження афекту із знаком « - », і розв'язка також складає експресивність ~ 0.3 , відповідаючи теж середньому ступеню експресивності вираження афекту, але із знаком « + », оскільки звітка про смерть образника Густря у ВМ офіцера викликала безмежну радість, відбиваючи позитивно афект у ВМ героя.

ВМ головної героїні новели «Панянка Ельза» дівчини Ельзи в зав'язці сигналізує експресію ~ 0.3 , відповідаючи середньому ступеню експресивності вираження афекту з позитивним знаком, бо вона перебуває на відпочинку і її думки позитивні. Лист її матері формує невдоволення, оскільки псує їй відпочинок новиною про банкрутство її сім'ї. Ця ситуація відображається її АВМ експресією ~ 0.3 , що складає середній ступінь експресивності вираження афекту, виражений негативним знаком. Розгортання дії супроводжується АВМ героїні з експресивністю ~ 0.3 , відповідаючи середньому ступеню експресивності вираження афекту, позначеним знаком « - », бо саме вона вимушена самотужки вирішувати питання врегулювання фінансового стану родини. Загострення дії – це зустріч Ельзи з ненависним для неї старим паном Дорседаєм, який в обмін на гроші вимагає від дівчини оголитися перед ним. Така ситуація сигналізує у ВМ панянки високий ступінь експресивності афекту, відображений у новелі експресивністю ~ 0.4 . Така наруга над честю дівчини сприяє її повному абстрагуванню від конкретних речей, трансформуючи її думки в потік свідомості. Експресивність потоку свідомості дорівнює показнику $= 0.3$, відповідаючи середньому ступеню експресивності вираження афекту з знаком « - ». Розв'язку новели вибудовано середнім ступенем експресивності АВМ також із негативним знаком, бо показник експресивності цієї складової твору становить ~ 0.3 .

Наші підрахунки для новел «Лейтенант Густря» і «Панянка Ельза» свідчать про високий і середній ступінь експресивності АВМ як для розгортання внутрішнього мовлення, так і для його спаду, тому що ці твори мають високу інтенсивністю експресивного навантаження мовних засобів, що відбивають виразність емоцій протагоністів.

Отже, для вираховування ступеня експресивності вираження афекту у ВМ героїв новел А.О. Шніцлера ми беремо до уваги як лінгвальні, так й екстралінгвальні засоби, що за емоціогенних обставин відбивають експресивний потенціал.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: [учеб. пособие] / А.Г. Андреев, Г.К. Косиков, И.Т. Пасхарян и др. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.
2. Іваненко С.М. Вимірювання експресивності тексту / Світлана Мар'янівна Іваненко // Наукові записки. – 2012. – Вип. 105(2). – С.12–17.
3. Чабаненко В.А. Вибрані твори з мовознавства / Віктор Антонович Чабаненко. – Запоріжжя: «Дніпровський металург», 2007. – 505 с.
4. Laurer, G. Grundkurs Literaturgeschichte / Gerhard Laurer. – Stuttgart: Verlag Klett Lernen und Wissen, 2008. – 152 S.
5. Metzler-Autoren-Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / [hrsg. von Berndt Lutz]. – Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler, 1994. – 905 S.
6. Riesel, E. Deutsche Stilistik / Elise Riesel, Emilia Schendels. – М.: Verlag Hochschule, 1975. – 316 S.
7. Schnitzler, A. Die Erzählenden Schriften / Arthur Schnitzler. – Frankfurt/Main: Verlag S. Fischer, 1981. – Band 1. – 1013 S.
8. Schnitzler, A. Die Erzählenden Schriften / Arthur Schnitzler. – Frankfurt/Main: Verlag S. Fischer, 1981. – Band 2. – 997 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Кравченко – молодший науковий співробітник НАН України Центру наукових досліджень і викладання іноземних мов.

Наукові інтереси: афективне внутрішнє мовлення у німецькій прозі.

РАМКОВА КОНСТРУКЦІЯ У НОВЕЛІСТИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ НОВЕЛИ)

Вікторія КРИЖАНОВСЬКА (Миколаїв, Україна)

У статті розглянуто рамкову конструкцію як стильову рису і елемент новелістичної композиції. На матеріалі німецькомовної новели проведений аналіз рамкової конструкції як одного з елементів композиційно-стилістичної структури титру тексту новели. Проаналізовано текстові категорії новел з рамковою конструкцією. Досліджено типи оповідачів.

Ключові слова: композиційна інверсія, новела, рамкова конструкція, ретроспекція, текстова категорія, тип оповідача, хронотоп.

The article deals with the frame construction as a stylistic feature and element of the composition of a short story. The frame construction as one of the elements of the composition-stylistic structure of text type of short-story is analyzed on material of the German short story. Textual categories of short stories with the frame construction and the types of narrator are analyzed.

Keywords: compositional inversion, short-story, frame construction, retrospection, text category, type of narrator, chronotope.

Останнім часом у вітчизняній науці можна спостерігати посилення інтересу до вивчення творів малої форми у контексті лінгвостилістичного аналізу. Актуальність дослідження німецькомовної новели продиктована тим, що і сьогодні у світовій лінгвістиці не існує фундаментальних досліджень новели як типу тексту, у поодиноких розвідках мають місце лише фрагментарні спроби висвітлення цього питання. Об'єктом дослідження виступає німецькомовна новела як тип тексту. Предметом дослідження є рамкова конструкція як стильова риса і водночас елемент новелістичної композиції.

Мета нашої роботи полягає у дослідженні лінгвостилістичної підсистеми німецькомовної новели як типу тексту. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: провести аналіз рамкової конструкції як одного з елементів композиційно-стилістичної структури типу тексту новели; дослідити текстові категорії, реалізація яких продиктована вживанням рамкової конструкції; дослідити типи оповідачів у рамкових конструкціях і власне новелах.

У композиційній структурі німецькомовної новели як типу тексту поряд з іншими ознаками новелістичної композиції деякі дослідники виокремлюють рамкову конструкцію (рамкове оповідання, вставне оповідання, вставну новелу) [2; 3; 6; 8; 9]. Під цим поняттям розуміється позасюжетний елемент оповідання: фрагмент тексту, який безпосередньо не пов'язаний з основним оповіданням, проте підпорядкований головній думці твору [11]. Інакше кажучи, під рамковою конструкцією розуміють ретроспективні порушення темпорального континууму [8].

Під темпоральністю розуміють текстову категорію, за допомогою якої зміст тексту співвідноситься зі стрижнем часу: реальною історичною перспективою дійсності та її переломленням [12: 536]. З цим твердженням корелює й думка про те, що континуум художнього тексту зазвичай оснований на порушенні реальної послідовності подій. Іншими словами, континуум не обов'язково забезпечується лінійністю викладу. Переплетення часових планів оповідання зумовлює також членування відрізків тексту [5: 87].

У свою чергу переломлення у часі тексту сприяє реалізації ретроспекції – граматичної категорії тексту, яка поєднує форми мовленнєвого вираження, і відправляє читача до попередньої змістово-фактуальної інформації. Ретроспекція проявляється тоді, коли попередня інформація, що необхідна для зв'язності подій, повідомляється, перериваючи поступовий рух тексту, тобто відбувається перестановка часових планів оповідання [5: 106].

Категорія текстового часу (темпоральність) ізоморфна категорії текстового простору (локальність), разом з якою вона утворює комплексну категорію хронотопу. Як і текстовий час, текстовий простір являє собою відображену подібність реальної дійсності або її суб'єктивне переломлення. Текстовий простір має два різновиди: статичний (розміщення в просторі), або векторний (переміщення у просторі) [12: 540].

Текстові категорії ретроспекції та хронотопу часто пов'язані зі зміною оповідача, адже рамкова конструкція може мати різноманітні комбінації: згодом оповідач може злитися з героями; оповідна фабула може бути поділена між «видавцем» і власне оповідачем, героєм [4: 254]. Між рамкою і новелою виникає своєрідне «перегукування», аналогії і контрасти, які уточнюють загальний смисл. Іноді герої рамкової новели виступають у якості не лише розповідачів, а й дійових осіб окремих новел [9: 6]. Деякі дослідники пропонують таку типологізацію новели [2: 113]:

1. Новела, яка орієнтована на суб'єкт. Це може бути суб'єкт оповідання, який сюжетно з оповіданням не пов'язаний, або оповідач-ентузіаст, учасник подій; або особистісний початок, об'єктивованим автором в епічному герої.

2. Новела, яка поряд з епічним оповідачем має наявність розповідача, які не співпадають за типом свідомості. Його присутність знищує як монополію автора, так і монологізм самого

розповідача, оскільки припускає наявність різних моделей подій, які однаково претендують на істинність.

3. Новела з «плюралістичною» свідомістю, яка передбачає наявність декількох «версій» того, що відбувається, або оповідань, які доповнюють одне одного.

Взаємозв'язки між різними типами оповідачів у творі відносно закріплені, оскільки вони задані оповідачем і являють собою певну норму організації тексту [7: 124]. Локалізація автора в тексті передбачає дві форми оповідання: з дієгетичним оповідачем (Я-герой) і екзегетичним оповідачем (Він-герой) [10: 345]. Відповідно до концепції М. П. Брандес зовнішній аспект «образа автора» знаходить свого відображення у такій типологізації оповідачів [4: 248-249]:

- 1) «аукторіальний» оповідач у формі 3-ї особи однини (у формі «він» – Er-Erzähler);
- 2) «персональний» оповідач – це або оповідач у формі 1-ї особи однини (у формі «я» – Ich-Erzähler), або діюча особа твору;
- 3) «персоніфікований» оповідач – це певний позначений ім'ям оповідач.

У композиційному плані превалує композиційна інверсія, яка змінює поступовий виклад, в результаті чого виникає «зіяння», «таємниця» і пробуджується «детективний» інтерес. Зміна оповідача і наявність «таємниці» передбачає, у свою чергу, відновлення обрамлення, оскільки вводяться додаткові оповідачі, що пояснюють загадкові обставини [2: 5]. З цим твердженням корелює й думка про те, що рамкові новели можуть бути прирівняні до окремих романів і повістей авантюрної та епізодичної побудови, в яких певні епізоди або власне вставні новели мають відносно самостійне значення [9: 6].

Проведемо аналіз німецькомовних новел, що мають у своїй композиційній структурі рамкову конструкцію. До таких ми відносимо новели «Der blonde Eckbert» (L. Tieck), «Die schwarze Galeere» (W. Raabe), «Brigitta» (A. Stifter), «Schachnovelle» (S. Zweig), «Die Hochzeit des Mönchs» (C. F. Meyer), «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» (C. Brentano), «Die Marquise von O...» (H. v. Kleist), «Das Fräulein von Scuderi» (E. T. A. Hoffmann), «Mozart auf der Reise nach Prag» (E. Mörike).

Новели «Brigitta», «Schachnovelle», «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» мають персонального оповідача. Новели «Der blonde Eckbert», «Die schwarze Galeere», «Die Hochzeit des Mönchs», «Die Marquise von O...» мають аукторіального оповідача. Рамкова конструкція у новелах «Brigitta», «Die schwarze Galeere» і «Die Marquise von O...» передається власне автором, а у новелах «Schachnovelle», «Der blonde Eckbert», «Die Hochzeit des Mönchs» і «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» персоніфікованим оповідачем (Доктор Б., Берта, Данте, стара жінка).

За допомогою вставних конструкцій у новелах «Der blonde Eckbert», «Die schwarze Galeere», «Brigitta», «Die Hochzeit des Mönchs» створюється ємний векторний хронотоп, оскільки вставні конструкції відтворюють події, які своїм корінням сягають далекого минулого.

У новелах «Der blonde Eckbert», «Schachnovelle» і «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» рамкова конструкція займає значну частину тексту новели, є каталізатором розвитку дії і підводить оповідь до кульмінаційного моменту. У новелі «Der blonde Eckbert» момент переривання рамкової конструкції і повернення до оповіді аукторіального оповідача є пуантом.

У новелах «Die schwarze Galeere» і «Die Marquise von O...» рамкова конструкція є невеликою за розміром, дається на початку тексту і тим самим пояснює подальший хід подій. Дія власне новел і рамкових конструкцій відбувається у тому самому місці, завдяки чому створюється ефект діакронії (часового об'єму).

Рамкова конструкція новели «Brigitta» є середньою за розміром і дається всередині тексту. Вона пояснює існуючий хід подій і розкриває інтригу, заявлену на початку.

Якщо у вищезазначених новелах рамкова конструкція займає лише певну частину тексту, то новела «Die Hochzeit des Mönchs» побудована на основі рамкової конструкції, яка зрідка переривається авторською мовою. Увесь спектр композиційної структури: зав'язка, пуант, кульмінація і т. і., має місце саме у рамковій конструкції, у той час, як авторська мова не несе у собі змістового навантаження.

У новелах «Der blonde Eckbert», «Schachnovelle», «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» рамкова конструкція дається через призму сприйняття персонажів (персоніфікованих оповідачів), що являється їх додатковою характеристикою. Для реалізації рамкової конструкції використовується монологічне мовлення персонажів.

У новелах «Die schwarze Galeere», «Brigitta» і «Die Marquise von O...» рамкова конструкція побудована на основі авторської мови, тому характеристика подій і персонажів дається відсторонено, як факт, який вже відбувся.

У новелі «Das Fräulein von Scuderi» рамкових конструкцій три. Власне новела, а також перша і друга рамкові конструкції мають аукторіального оповідача. Третя рамкова конструкція вирізняється персоніфікованим оповідачем (Олів'є Брюсон). Розвиток дії власне новели і рамкових конструкцій йде паралельно, стаючи все більш динамічним і взаємно посилюючи один одного. Перша рамкова конструкція дається на початку тексту і рухає «внутрішню» дію. Друга є мовленнєвою характеристикою одного з головних персонажів. Третя подається наприкінці тексту і розкриває таємницю новели.

Новела «Mozart auf der Reise nach Prag» містить у собі чотири рамкові конструкції. Дві рамкові конструкції, так само, як і власне новела, мають персонального оповідача; ще дві рамкові конструкції мають персоніфікованого оповідача. На початку тексту автором дається характеристика Моцарта та його дружини Констанції. Друга рамкова конструкція містить спогади про дитинство Моцарта. У цьому випадку персоніфікованим оповідачем виступає сам Моцарт. Третя рамкова конструкція являє собою розповідь про родину Євгенії і передається автором. Остання рамкова конструкція включає в себе розповідь Констанції про свого чоловіка.

Прагматичний компонент новел «Der blonde Eckbert», «Schachnovelle», «Die Hochzeit des Mönchs», «Die Marquise von O...» і «Das Fräulein von Scuderi» знаходить свого вираження у зображенні соціокультурних і особистісних протиріч. Новели «Brigitta», «Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl» і «Mozart auf der Reise nach Prag» підкреслюють цінність людського духу. Новела «Die schwarze Galeere» розширює проблематику оповідання, надає проблемі ворожнечі національного характеру.

Рамкові конструкції є важливим елементом композиційно-стилістичної структури німецькомовної новели як типу тексту. Рамкова конструкція характеризується завершеністю і сюжетною самостійністю, сприяє реалізації композиційного прийому актуалізації художнього часу (діахронії) та простору (хронотопу), визначає роль суб'єкта в тексті. У німецькомовних новелах з рамковою конструкцією текстова категорія темпоральності уможливує реалізацію конструктивного прийому ретроспекції, що знаходить свого вираження в ефекті діахронії. Текстова категорія локальності знаходить свого відображення у векторному хронотопі.

Окрім того, рамкова конструкція значною мірою забезпечує реалізацію інтенцій автора тексту, що дає підстави говорити про інтенціональність як текстову категорію і фактор, який «об'єднує окремі смислові компоненти» [1: 170]. Іntenція має текстотвірну функцію і знаходиться у тісному взаємозв'язку з такою текстовою категорією як когерентність (зв'язність тексту на змістовому рівні). Композиційна структура новел з рамковою конструкцією забезпечує реалізацію прийому композиційної інверсії, що певною мірою унеможливує реалізацію текстової категорії когезії (зв'язність тексту на рівні форми), проте значно стимулює читацьку увагу і підсилює прагматичний компонент, закладений в тексті.

До найближчих перспектив системного лінгвістичного дослідження німецькомовної новели можна віднести створення її системно-структурної моделі з урахуванням трьох рівнів композиційної структури: змістового, формального і змістово-формального.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алимуратов О.А. Смысл. Концепт. Интенциональность / О.А. Алимуратов. – Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2003. – 305 с.
2. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология / М.И. Бент. – Иркутск, 1987. – 120 с.
3. Беренвальд-Райш Е.Е. Темпоральная сетка немецкоязычной новеллы (на материале приведенной XIX-XX вв.): автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка», 10.02.04 «Германские языки» / Е.Е. Беренвальд-Райш. – Ростов-на-Дону, 2010. – 24 с.

4. Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. / М.П. Брандес. – М. : Прогресс-Традиция; ИНФРА-М., 2004. – 416 с.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное / И.Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2007. – 144 с.
6. Коваленко В.И. Современная новелла ГДР как тип текста в лингвостилистическом аспекте: автореф. дисс. соиск. науч. степени канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / В.И. Коваленко. – М., 1981. – 23 с.
7. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М., 1994. – 245 с.
8. Левченко М.Н. Темпорально-локальная архитектура художественных текстов различных жанров: дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / М.Н. Левченко. – М., 2003. – 449 с.
9. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 275 с.
10. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е.В. Падучева. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
11. Словарь литературоведческих терминов [под. ред. С.П. Белокуровой], 2005 [Электронный ресурс] / С.П. Белокурова // Режим доступа к статье: <http://enc-dic.com/litved/Vstavno-rasskaz-352.html>
12. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – 2-е изд., испр. и доп. [под. ред. М.Н. Кожинной]. – М.: Флинта : Наука, 2006. – 696 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Вікторія Крижановська – викладач кафедри перекладу та німецької філології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського.

Наукові інтереси: проблеми лінгвістики тексту та дискурсу, стилістика тексту, когнітивна лінгвістика та прагматика.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА СПЕЦИФІКА АНГЛОМОВНИХ ІНФАНТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Анастасія КУЗЬМЕНКО (Дніпропетровськ, Україна)

У статті розглядаються особливості використання стилістичних прийомів для зображення картини світу у дитячій уяві. Дослідження виконано на матеріалі автентичних художньо-поетичних творів для дітей дошкільного віку. Наведено приклади стилістичних засобів у різних видах поетичних інфантичних творів.

Ключові слова: інфантичні тексти, художня література, поезія, уособлення, звуконаслідування, метафора, порівняння, епітет.

The article deals with the usage of stylistic devices for developing a mapping of the world in children's mind. This research is based on the authentic materials of poetic works for pre-school aged children. The examples of stylistic devices of various infant poetic works are given.

Key words: infant texts, fiction, poetry, personification, sound imitation, metaphor, simile, epithet.

За останні роки помітним стало зростання інтересу до мови та її відношення до дійсності, до мовленнєвих особливостей етнічних, гендерних та інших угруповань. Не без уваги залишився й біовітальний аспект мовленнєвої діяльності, в якому чільне місце належить дитячому мовленню. Йдеться не лише про мову дітей, а й про інтелектуальну спадщину, що її полишають дорослі своїм нащадкам, – літературу для дітей.

Опису дитячої літератури з точки зору її лінгвального аранжування присвячено чимало праць, тоді як наукові розвідки, що вивчають поетичні твори для дітей, поодиначні. Для вирішення цього завдання потрібні насамперед багатоаспектні дослідження лінгвостилістичного забарвлення інфантичного мовлення – віршованих творів для дітей дошкільного віку, які якраз і є об'єктом цієї розвідки. Мета роботи полягає в тому, щоб з'ясувати особливості лінгвостилістичного аранжування англомовних інфантичних текстів (ІТ), а предмет – їхня лінгвостилістична специфіка.

Як відомо, художня література відображає численні надбання людства, презентуючи їх з покоління в покоління. У такий спосіб вона є важливим джерелом інформації. Кожна особа знайома з цим видом мистецтва, починаючи з дитинства. Саме в цьому віці матері закладають початкові знання своїм немовлятам про буденні особливості життя (побут, правила поведінки, навколишнє середовище та його устрій тощо) завдяки колисковим. Світ кольорів і звуків, насичений красою праці, усмішкою і мудрістю, постає в поезії для дітей, адже літературно-художнє слово в ній збагачене пізнавально-виховним спектром. За допомогою поетичного слова у звуковій формі й у співпереживанні та співтворчості з дорослими дитина переноситься у світ природи, у розмаїття відносин між людьми та в їхній духовний світ [1: 27].

Літературна творчість поділяється на прозу та поезію, де перше місце належить все таки останній. Поезія – художньо-образна словесна творчість, у якій мова використовується з

естетичною чи евокативною метою окрім або замість самої денотації. Поезія – це різновид художнього дискурсу, який вирізняється ритмом, звуковим оформленням та особливою ейдемікою [10]. У поетичному тексті головна роль зазвичай відводиться формі висловлення [11]. Будучи завуальованим у римовану форму, цей різновид художнього дискурсу висвітлює прекрасне та потворне, світле й темне, добре та зле, що є тим потужним завданням, яке має вирішити дитина, сприймаючи твір.

Поезія є мистецтвом, яке передбачає максимальне використання мовних засобів, а також творення поетичних образів, тобто нових семантичних зв'язків між мовними одиницями шляхом тропеїзації. У поезії для дітей жива мова зазнає певної літературно-художньої трансформації, внаслідок чого виникає система нової мови, що є наче надбудовою над природною [1: 24]. Мова поезії для дітей – це мова, організована шляхом відбору, селекції, поєднання таких естетично-мовних засобів, як ритмомелодика, метафора, троп, епітет, особливий підбір поетичної лексики та фразеології. Стилістичне забарвлення англійських ІТ досить різноманітне. Поетичне світовідчуття, поетизування героя, його дій і вчинків виховує у маленького реципієнта глибоку емоційність, чутливість до всього доброго, гарного, прекрасного.

Література для дітей не повинна бути виключно джерелом інформації, а покликана виховувати емоції, естетичні смаки, відчуття прекрасного. У зв'язку з цим вона має бути стилістично багатого, іронічно забарвленою, вербально нетривіальною [7: 14]. Тож розглядаючи поезію для дітей, можна впевнено говорити про такі явища, як уособлення, звуконаслідування, метафора, порівняння, епітет, які найбільшою мірою використовуються в ІТ і тим самим визначають їхню лінгвопоетичну специфіку.

Персоніфікація / уособлення – стилістична фігура, що дає уявлення про яке-небудь поняття або явище шляхом зображення його у вигляді живої особи, наділеної властивостями цього поняття [15]; репрезентація чого-небудь або якості певного об'єкта як людини [9]. Під «вплив» персоніфікації потрапляють в ІТ не лише тварини й рослини, але й речі повсякденного вжитку. Характерними діями для цих об'єктів є ті, що їх дитина здатна чи повинна вміти виконувати вже сама: *to smile, to cry, to jump, to run, to wear, to put on* etc.

Складність описуваних дій зростає по мірі вміння їх робити. Тож уже в найранішньому віці дитина здатна сприймати такі дії, як *to smile, to cry*. Для доросліших дітей більш прийнятними виявляються такі дієслова, як *to run, to go, to jump, a to wear, to put on* – для ще доросліших дітлахів дошкільного віку:

One to ten and then again,
Ten umbrellas like the rain.
Ten umbrellas jump and run,
Out goes number one! [13]

Granny's goose
Wears the shoes.
The shoes are red and stout.
Who goes out?
One, two,
Out go you! [13]

Персоніфікація в ІТ відбувається з виконанням видів діяльності, які дитина спроможна робити власними силами, набувши певних вмінь і навичок. Як показує матеріал, персоніфікація більш характерна для загадок (105%), ніж для колискових (78%) чи рахівничок (18%). В англійських загадках вона настільки поширена, що перевищує саму кількість загадок. Це означає, по-перше, що персоніфікація є в кожній загадці, а, по-друге, що в окремих загадках вона трапляється двічі, а то й більше:

I can run, but never walk,
Often murmur, never talk,
I have a bed but never sleep,
I have a mouth but never eat.
What am I?
A river [18]

У нашому матеріалі персоніфікація є пануючою. Саме *A river* набуває таких властивостей: *can run, never walk, murmur, never talk, have a bed, never sleep, have a mouth, never eat*. При цьому найчастіше до фокусу персоніфікування в ІТ потрапляють

комунікативні дії, пов'язані з дієсловами мовлення – такими, як *say, tell, sing, murmur*. Не менш продуктивними виявляються й персоніфікації, що позначають сон (*have a bed, sleep, asleep*).

Ономатопея / звуконаслідування – комбінація звуків, що імітують звуки природи (подих вітру, шепіт листя, шум моря), предметів довкілля (гуркіт авто, дзвінок у двері) [4: 36], людей (зітхання, сміх) і тварин. При цьому фонетичний склад висловлення відповідає зображуваній картині [6: 51]. Важливо зазначити, що фонетична організація, а особливо домінуючі звуки, ІТ є головним засобом впливу на почуття [3: 178].

Звуконаслідування збагачує твір образністю та експресією, що полегшує зусилля дитини при розпізнанні певних об'єктів, предметів чи явищ. Звуконаслідування допомагає маленькому адресату не лише уявити, а й наче відчутти, а то й “почути” кожен рядок поезії. Звукові повторення дуже стимулюють ефективність запам'ятовування дитячих поетичних текстів. Автори зображують лише ті звуки, завдяки яким малеча з легкістю ідентифікує відповідний об'єкт. Цей стилістичний засіб користується успіхом, тому що від народження, коли дитячий артикуляційний апарат ще не здатний продукувати слова з варіативним вмістом складів, маленькому слухачеві матері змальовують об'єкти за найбільш характерними для них звуковими ознаками, як наприклад, собака – *bow-wow*, кішка – *mew-mew*. Вміння зіставити «примітивні звукові назви» з матеріальними об'єктами є запорукою того, щоб починати засвоювати більш довгі, різноскладові мовні одиниці. Найефективнішим для запам'ятовування є римована презентація того чи іншого матеріалу.

A cuckoo clock	How many ducklings
Says «tick-tock».	Can you see?
Who says «cuckoo»	Quack, quack, quack –
You know too! [13]	One, two, three! [13]
I've got a hen	Xmas pudding, Xmas tree,
Who says,	Xmas time is gay and free.
«Cluck, cluck,	Xmas bells sing «ding-dong»,
It's a golden egg,	It's a merry Xmas song! [13]
Good luck, luck, luck!»	
One, two,	
This egg is for you! [13]	

Відповідно до вищенаведених прикладів зазначимо, що дитині, яка вже знає зображення *tick-tock*, легше осягнути, що означає слово «годинник», *quack, quack, quack* – каченята, *cluck, cluck* – курка, *ding-dong* – дзвіночок. Звуконаслідування містить не лише естетичне забарвлення, а й пізнавально-навчальну функцію.

Звуконаслідування найбільш характерне для такого виду ІТ, як рахівнички. Серед них найпоширенішими зразками ономатопеї є *ding-dong, tick-tock* та вигуки домашніх (*quack, quack, cluck, cluck*) і диких (*roar roar, trump trump, grrrrr grrrrr*) тварин.

Іншим не менш важливим стилістичним прийомом, використовуваним в англomовних ІТ, є **метафора** – “важливий засіб подання та осмислення дійсності” [8: 20] за допомогою вживання слова у переносному смислі з метою підкреслення подібності певних ознак [17]. Як показують спостереження, призначення метафори в ІТ полягає в посиленні образної атрактивності тексту, тобто в тому, щоб зробити його більш цікавим і більш розважальним.

Найпоширенішою сферою побутування метафори в ІТ виявилися рахівнички, для яких найбільш характерними сферами-перенесеннями (доменами) є КОРОЛІВСТВО (50% всіх метафор), ФЛОРА (38%) та ФАУНА (12%). Наведений матеріал, вочевидь, демонструє переважання домену КОРОЛІВСТВО:

Who is the King of Hearts?	Carrot, cabbage, and potato,
Sam.	Spinach, radish and tomato,
Who is the Queen of Hearts?	All live in freedom,
Pam.	In the vegetable kingdom.
One, two,	(Meera Krishnan) [20]
The Knave of Hearts will be you! [13]	

Найпоширенішими доменами, що зустрічаються в поетичних ІТ, є КОРОЛІВСТВО, ФЛОРА, ФАУНА. Так, хлопчаків і дівчат називають *king* та *queen*, відповідно, підкреслюючи їх важливість і виокремлюючи з-понад усіх. Також нерідким є перенесення значень у сферу флори, що дозволяє читачеві не лише формою окреслити об'єкт, а й надати предметам різнокольорового забарвлення.

Порівнюючи з рахівничками, характерним поширеним доменом для колискових є ОМРІЯНІСТЬ, де підкреслюється спорідненість реального и чарівного, спрямована на виникнення дива, здійснення мрій, що частіше всього репрезентується в них словосполученнями типу *garden of dreams*, *dreamland*, *little wandering angel*:

Close your eyes, sleep is more than it seems

Soon you'll discover *a garden of dreams* [14].

Метафора примушує звернути увагу на певну схожість (часто нову та несподівану) між двома й більше предметами. Це банальне, але вірне спостереження дозволяє зробити деякі узагальнення стосовно ролі та місця метафори в ІТ, а саме: сприймаючи подібні стилістико-риторичні засоби, маленький адресат, прагне виокремлювати подібне серед кількох об'єктів певної множинності, знаходити в них спільні та відмінні риси, акцентувати їхню однаковість за тією чи іншою ознакою. У свою чергу, все це стимулює не тільки розвиток естетичного смаку, а й інтелектуальних здібностей.

Одним із стилістичних засобів є *сумілі* – порівняння двох об'єктів на основі їх схожості [16], "троп, який полягає в поясненні одного предмета через інший, подібний до нього за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників like, as, as...as etc." [2: 561].

У колискових виявлена певна кількість порівнянь, що сприяє зіставленню буденного світу дитини з омріяним. Найчастіше зустрічаються порівняння з доменами МРІЇ та ЧАРІВНИЙ СВІТ. Таку спорідненість можна пояснити тим, що колискові співаються перед сном, і матері бажать дітям, щоб у них було все немов у казці. Звернення до чарівного світу – це вираження прохання про охорону малечі від нечисті, що ототожнюється з темрявою. Саме тому однією з поширених доменів є ангели, що постають у ролі оберегів.

У наведеному матеріалі проілюстровано порівняння буденного з космічним:

Twinkle, twinkle, little star,

How I wonder what you are.

Up above the world so high,

Like a diamond in the sky.

Twinkle, twinkle, little star,

How I wonder what you are! [14]

If your heart is in your dream

No request is too extreme

When you wish upon a star

As dreamers do [14]

Daisy dreams shine like the sun in the park

Dreams are the flowers

that bloom in your heart [14]

Серед проаналізованих загадок панівним доменом є ПОБУТ (72%). Порівнюються об'єкти з різними тканинами, їжею тощо:

I spit *like bacon*, am made with an egg,

I have plenty of backbone but lack good legs,

I peel *like an onion* but still remain whole,

I'm long *like a flagpole*, yet fit in a hole

What am I?

{A snake} [18]

Не менш яскравим є такий стилістичний засіб, як *enimem*. Характерною особливістю епітетів саме в поетичних ІТ, особливо у пестошах, колискових, є деяка казковість, омріяність. Світ презентується як чарівне дивацтво, де все має позитивно налаштоване забарвлення (*soft*, *crystal clear*, *golden*, *sparkling*):

Within a fountain *crystal clear*,

A *golden* apple does appear.

No doors are there to this stronghold

Yet thieves break in and steal the gold. {An egg or egg yolk} [19].

У текстах для більш дорослого «міні-читача» представлені характеризувальні епітети, що допомагають розширити коло знань на підставі вже відомих дитині понять. Йдеться про епітети на кшталт *Plum – black and round*, *Cherry – sweet*, *the ocean – green and deep*.

Lady Lemon goes out, Sir Plum is <i>black and round</i> , Miss Cherry is <i>sweet</i> , You are the first to eat! [13]	Under the ocean, <i>green and deep</i> Lie the fishes fast asleep, Under the arm and over the shoe, Tap on the head, and out goes YOU! [12]
---	--

Підводячи підсумок, зазначимо, що основна функція стилістичних засобів у поетичних ІТ – підвищення виразності за рахунок особливої організації мовленнєвого потоку. Особливості лінгвостилістичного аранжування англійських інфантичних текстів полягають у представленні варіативних стилістичних засобів (уособлення, ономапопея, метафора, симілі, епітет), що змальовують буденне середовище у категоріях надреального, прекрасного, казкового. Головною сферою перенесення та характерною рисою для наймолодших читачів (слухачів) інфантичних текстів є чарівно-омріяний світ думок, у той час як для дитини, яка вже спроможна пізнавати самостійно, – це довкілля та побут, які представлені речами повсякденного використання, рослинами, тваринами тощо. Також існують приклади представлення королівства та його значущості, адже королівський устрій в англійському просторі є важливим фактором у житті будь-якого англійця, тому з малих років реципієнт знайомиться з королівськими титулами та владними ієрархіями.

Стилістичні та композиційні прийоми сприяють засвоєнню дитиною художніх текстів і збереженню у пам'яті іноді дуже складних сюжетів. Перспективним є вивчення використання та функціонування стилістичних прийомів в інфантичних поетичних текстах.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Атрошенко Г.І. Лінгвостилістика англійської поезії для дітей: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01. «Російська мова» / Г.І. Атрошенко. – Запоріжжя: ЗНУ, 2005. – 25 с.
2. Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 522 с.
3. Егорова А.А. Звукообразность в традиционной английской детской поэзии (на материале Nursery Rhymes) : дис. канд. філол. наук : 10.02.04 / Егорова Анна Александровна. – Иваново, 2008. – 200 с.
4. Єфімов Л.П. Стилістика англійської мови та дискурсивний аналіз: Навчально-методичний посібник/ Л.П. Єфімов–Вінниця: Нова книга, 2004. – 240 с.
5. Казаковская В.В. Вопросы-ответные единства в диалоге «взрослый – ребенок» // Вопросы языкознания. – 2004. – № 2. – С. 89-110.
6. Мореховский А.Н. Стилистика английского языка/ А.Н. Мореховский – М.: Высшая школа, 1984. – 245 с.
7. Русанівський В.М. Мова літератури для дітей / В.М. Русанівський// Мовознавство. –2006. – № 5. – 112 с.
8. Lakoff G. Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnsen. – L.: The university of Chicago press, 2003. – 310 p.
9. Longman Dictionary of Contemporary English. Forth Edition. – Edinburg Gate – Harlow – Essex – England : Pearson Education Limited, 2003. – 1750p
10. New Webster's dictionary and thesaurus of the English language. – Danbury: Lexicon Publications, Inc, 1993 – 1216
11. Стрельник О.А. Поетичні перлини [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://strelnik.ucoz.ru/index/poetichni_perlini/0-78
12. Считалки на английском языке [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.bilingual.ru/goods/countings/>
13. Считалочки на английском языке <http://doshkolenok.kiev.ua/english-doshk/701-counting.html>
14. Тексты колыбельных песен [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://tutti-frutti.com.ua/index.php?id=194>
15. Уособлення [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Уособлення>
16. Fadaee E. Symbols, metaphors and similes in literature: A case study of "Animal Farm" [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.academicjournals.org/ijel/PDF/Pdf2011/February/Fadaee.pdf>
17. Metaphor [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://dictionary.reference.com/browse/metaphor>
18. Riddles Home [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.freejokes.ca/Riddle/I-Can-Sizzle-Like-Bacon.html>
19. Riddles [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.rinkworks.com/brainfood/p/riddles4.shtml>
20. Vegetable kingdom [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.childplanet.com/engpoems/meera2.htm>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анастасія Кузьменко – аспірантка кафедри германської філології Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Наукові інтереси: лінгвокогнітологія, лінгвопоетика, лінгводискурсологія.

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ В.ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА»

Ольга ЛИНТВАР (Київ, Україна)

У статті розглядаються засоби реалізації художньо-естетичних і стилістичних особливостей роману В. Теккеря «Ярмарок марнославства». Висвітлюються основні засоби вираження комічного у романі, зокрема, іронія, сарказм.

*Ключові слова: іронія, сарказм, авторський коментар, іронічна модальність.
The article deals with the ways of realization of artistic-aesthetic and stylistic peculiarities of the novel "Vanity fair" written by W. Thackeray. The main methods of expression of the comic are highlighted, particularly irony, sarcasm.*

Key words: irony, sarcasm, author's commentary, ironical modality.

Класична література не потребує перевірки часом, оскільки вона вже стала маніфестом демонстрації вад, недоліків, а також просто закономірностей того часу, в межах якого вона розвивалася, а нерідко стала пророчою і на наступні кілька поколінь. Нею захоплювалися колись і зараз, вона матиме ключове значення в розвитку будь-якої сучасної літератури і надалі.

Роман В. Теккерея «Ярмарок марносластва» якраз і є одним із найдовершеніших здобутків світової літературної класики, увійшовши в сотню найкращих художніх творів всіх часів і народів за численними переліками і класифікаціями літературних джерел. Саме тому і було прийняте рішення зупинитися на проблематиці лінгвістичного дослідження цього твору, з погляду його перекладу українською мовою, що й становить також актуальність обраної теми, оскільки на сьогоднішній день бракує комплексних досліджень класичних художніх творів у площині теорії та практики перекладу.

Метою ж написання даної статті є окреслення художньо-стилістичної цінності роману В. Теккерея, враховуючи суто літературні особливості композиції, стилістичні хитрощі та лінгвістичні тонкощі художнього твору. Об'єктом дослідження є художньо-композиційна та мовностилістична своєрідність роману «Ярмарок марносластва», за предмет дослідження було обрано лінгвостилістичні способи та прийоми зображення дійсності Англії XIX ст. у романі В. Теккерея.

Розкриваючи тему художньої своєрідності роману, необхідно відмітити історичні реалії часу, коли відбувалися події в романі – Англія середини XIX ст., які значно вплинули на сюжетно-композиційну картину роману. Тогочасна Англія стала першою класичною буржуазною країною, де крупний капітал витісняв з економічної сфери впливу дрібних виробників. Аристократія ж ще натхненніше почала боротися за свої права, таким чином, закріпивши тяжкий стан народних мас, ще й політичним безправ'ям.

Важливо зазначити також художні передумови створення роману. Глибинні витоки шедевр Теккерея – у фольклорі, середньовічному «Видінні про Петра Пахаря» В. Ленгленда, у фарсах, театрі Панча, в алегоричному оповіданні Джона Беньяна «Шлях паломника» (1678). У «Ярмарку марносластва» відчутна сатирична традиція художньої прози вісімнадцятого століття – традиція вчителів і попередників Теккерея Свіфта, Аддісона, Смоллета і Філдінга.

Таким чином, історична ситуація і накопичений досвід письменника наштовхнули його на створення сатиричного роману, який чітко до певного типу віднести не можна: соціальний роман, роман-виховання, елементи філософсько-релігійного, філософсько-алегоричного роману, історичний роман. Його роман поставав з самих «низів» літератури – з нарисів, замальовок, карикатур, малюнків з підписами. У результаті був створений оригінальний жанр сатирично-гумористичного епічного роману, що увібрав всі улюблені письменником жанри – есе, комічну новелу, вірш, малюнок, пародію, байку, жанрову сцену і т.п. Книга вирізняється точністю історично-побутових реалій, широтою охоплення соціальних явищ. У ній відзеркалено чимало історичних подій 1813—1833 рр.

Теккерей винайшов абсолютно оригінальну форму. «Ярмарок» – це чітка і логічна структура, скріплена єдністю сатирико-песимістичного погляду Теккерея, за яким дві вади – суєтність і себелюбство – визначають характери і вчинки людей [1:15]. Письменниця Ш. Бронте, сучасниця Теккерея, писала про нього, «що він краще за інших здатний відродити наше суспільство і відновити лад, що похитнувся, тому що жоден критик досі не знайшов для нього правильних слів і порівнянь».

Роман В.М. Теккерея «Ярмарок марносластва» це маніфестація художньої характеристики «театральності». Театралізація надає діючим особам роману універсального значення. В.С. Вахрушев вважає, що роман став для Теккерея експериментальною сценою, на якій він поставив і розіграв трагікомічний спектакль Ярмарки Марносластва, а «романіст бачить життя в його конкретності й під знаком вічності [1: 15–30]. Ігровий підхід до

літератури як один із найважливіших естетичних принципів В. Теккерея проявляється як на рівні жанрової форми, так і в системі образів, в авторських роздумах, в стилістичному оформленні матеріалу.

Наслідуючи традиції просвітницького роману, Теккерей, як режисер гігантського спектаклю, що розігрується на ярмарку, вибирає лялькаря. Лялькарь – це всезнаючий автор XVIII ст., він створює сценарій і керує діями своїх акторів. Він починає і закінчує дію роману, з'являючись, крім того, й посеред сюжетної лінії оповіді. Однак, одночасно з лялькарем, є автор, який подорожує разом зі своїми героями вулицями Лондона, Брюсселя. Автор – розумний, спостережливий, об'єктивний, точний, передбачливий, не забуває про деталі, які допомагають встановити істину.

Цілісність і епічний розмах досягнуті в романі завдяки продуманості і широті його задуму. Образ Ярмарку постає як символ, який містить не лише осуд марнотності земного існування, а й звеличення земних утіх. Сюжетним центром книги автор зробив одну з вічних тем світової культури – історію двох жінок, подруг і суперниць.

Найяскравішою, найефектнішою постаттю на цьому Ярмарку марнославства є Ребекка Шарп, образ якої завдяки своїй багатомірності і досі залишається джерелом різноманітних інтерпретацій. Вона показана як жива особистість і водночас як «маска», точніше, низка втілень, що їй передують, й узагальнення багатомірного філогенезу даного типу («павук», «змія», «лисиця», «сирена», «Клеопатра», «Клітемнестра» і т.п.). Теккерей не лише викриває свою героїню як бездушну авантюристку, а й відтворює драму талановитої людини, котра заради марнотної мети занапащає свій талант [1: 15-30].

Справжню «комедію помилок» (цю назву комедії В. Шекспіра Теккерей використав у тексті роману) переживають, по суті, всі персонажі роману – як негативні, так і позитивні. За висловом письменника, вони втягнуті у «вічний вир горя і страждання». Але автор усім художнім ладом книги наче намагається перевести правила життєвої гри у творчий план, пропонує нам перетворювати життя на мистецтво і таким чином ушляхетнювати, одухотворювати його [2].

Сатиричний момент без елементів фантастики, але з присутньою помірною гіперболізацією суттєво загострює негативні якості героїв. Задля посилення сатиричного ефекту Теккерей використовував новаторських прийом включення в систему образів роману образ автора, який спостерігав за подіями, що відбувалися, а також надавав свої коментарі діям, вчинкам, судженням діючих осіб. Авторський коментар, його іронія допомагають виявити все комічне, жахливе, безглузде і жалюгідне, все, що відбувається на сцені театру маріонеток, посилює сатиричне звучання роману. У структурі образів гротеску немає, але є гротеск у ситуаціях. Серед мовних засобів, які характеризують описуваний роман, варто зазначити іронію, її найвищий рівень – сарказм, комічна побудова діалогів, оксюморон, комічні порівняння.

Так, наприклад, в сатирично-іронічному плані написані Теккереєм батальні сцени й епізоди, що їм передують. Такий і опис картин розважальних балів і інших нескінчених розваг, до яких вдаються знатні пани у Брюсселі напередодні вирішальної битви. Та й сам лаконічний опис битви, а також в'їдливі зауваження про воєначальників є тому підтвердженням.

Автор засуджує вади тогочасного суспільства й через прізвиська героїв: наприклад, Кроулі – похідне від дієслова «crawl» – «плазувати, повзати» тощо. Іронією пронизані і власні імена членів цього багаточисельного сімейства, кожен з яких отримав ім'я на честь якогось політичного діяча, який верховодив у той час. Іронічний відтінок має навіть прізвисько найбільш позитивного персонажу роману – полковника Доббіна: «dobbin» – «шкапа». За формою, власні імена ідентичні варіантам їхнього перекладу, котрі позначають риси, притаманні тому чи іншому персонажу. Ім'я повністю відповідає характеру героїв: sharp (прізвисько однієї з героїнь) – гострий, розумний, жорстокий, хитрий; ім'я лорда Саутдана відповідає назві породи овець з південного Сессекса (Southdown); інформатор автора Том Івз (від дієслова eavesdrop - підслуховувати); sadly (прізвисько іншої героїні) – похідне від sad – сумний, невеселий, засмучений, пригнічений тощо. Є й німецькі запозичення, наприклад, про непохитність Лорда Стайна ми дізнаємось відразу, вперше

зустрівшись з ним на сторінках роману (від *stein* (нім.) - камінь). Таким чином власні імена вказують читачеві на основні риси персонажів роману, не використовуючи спосіб деталізованого опису. Використання письменником таких власних імен яскраво ілюструє й ставлення самого автора до вищезгаданих героїв.

Характерною особливістю стилю «Ярмарки» є те, що іронія простежується мало не в кожній фразі. Вона стала художнім вираженням авторського світогляду, його переконань. Саме завдяки такому художньому висвітленню подій та образів того часу (як відомо, деякі сучасники Теккерей впізнавали себе в його героях) ми можемо простежити лінію мислення самого автора.

Іронічна модальність стосується всього роману В.М. Теккерей й виступає і як контекстуальна, і як текстова категорія [2]. Контекстуальна іронія створює фон, при цьому має свої способи реалізації – мовні. Концептуальна іронія налаштовує читача на певне розуміння тексту, створює у читача враження про фонову картину тексту та відкриває іронічний погляд письменника на світ. В основі стилю Теккерей відчувуються традиції романтичної іронії: трактування творчості як гри, об'єднання трагічних і комічних елементів, високих і низьких.

Теккерей не прагне до перебільшень, уникає способу гіперболізації. Він не схильний до крайнощів: людина в нього не може бути останнім злодієм чи, навпаки, ідеалом. Герої зображуються такими, якими є переважна більшість пересічних чи непересічних коммонерів з усіма своїми позитивними і негативними якостями. Для нього важливо розкрити складність взаємодії різних сторін у характері людини, зрозуміти причини, що змушують її чинити так чи інакше. Теккерей був переконаний, що людина – це суміш героїчного і комічного, благородного і ганебного, що людська сутність є складною, справа кожного письменника не догоджати натовпу, створюючи захоплюючі історії, а показувати людину у всьому її протиріччі, всій складності, неповторності.

Підзаголовок «Ярмарки марносластва» – «Роман без героя». Задум письменника показати негероїчну особистість, особистість зі своїми вадами, недоліками, згубними вчинками поруч із звичайними людськими слабкостями – звичайну негероїзовану, позбавлену лицарського пафосу і надмірної романтизації образу людину, намалювати сучасні хиби верхніх прошарків середнього класу. Очевидно, саме тому, що в кожній людині поряд достоїнствами живуть і вади, її недоліки, Теккерей і уникає називати будь-кого з діючих осіб свого роману героєм, людиною ідеальною у всьому. На думку письменника, таких людей в романі, та й у світі всіх часів загалом, не існує.

Досі залишається мало дослідженим і не завжди набуває адекватного втілення у перекладах стиль Теккерей – з його позірною простотою і «невигадливістю», інтонаціями нехитрих теревенів, задушевної розмови з читачем, витонченою гнучкістю ритму, багатством звукосмислового інструментування, грою каламбурів, сплетінням різних форм і верств літературної мови (наприклад, риторики) з мовою вулиці і балаганним просторікуванням, яке включає комічні гіперболи та літоти, фарсову «саморекламу», божбу та лайку. Тут варто зазначити, що перший переклад російською мовою було здійснено І.І. Введенським (1850р.), однак його переклад не можна назвати досконалим, оскільки він не є повністю адекватним. Часто іронія чи то, навіть, сарказм замінювались на простий жарт, додавалися веселі оповіді, опускалися вагомні деталі опису. На сьогодні твір виходить російською мовою у перекладі М. Дьяконова (1933 р.), українською ж мовою роман переклала О.Д. Сенюк.

Основою мовного вираження замислу автора роману є іронія, яка є художнім вираженням авторського сприйняття, продемонстрованого у вигляді контекстуальної і текстової категорій. У романі історія спустилась з суспільної платформи до рівня людських, сімейно-особистісних відносин, де особливо чітко проглядається етичний аспект буття. Іронічні етичні оцінки письменника, а саме неприйняття будь-яких проявів позерства, фальші, штучності допоможуть читачам виокремити власні критерії добра і краси. Так і в наш час роман В. Теккерей «Ярмарок марносластва» не втратив гостроти свого звучання.

Наше дослідження художньо-стилістичної своєрідності роману Вільяма Теккерей «Ярмарок марносластва» було б неповним без однієї важливої деталі. Ілюстрації автора до роману органічно входять до його змісту і композиції, є письменницьким коментарем до

свого тексту і несуть вагоме смислове навантаження, доповнюючи, чи, уточнюючи сюжетні образи, картини, фон. Іноді Теккерей посилається на них чи вставляє в середину фрази. Відомо, що письменник писав роман паралельно із зображенням найважливіших епізодів, використовуючи ще й свій талант художника, прагнучи швидко окреслити те, що сказати словом можна лише довгим описом на кількох сторінках. Тому за його заповітом книга повинна була видаватися лише з авторськими малюнками, однак навіть остання воля письменника була виконана лише кілька десятиліть по тому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вахрушев В. С. Концепция игры в творчестве Теккерея // Филол. науки / В. С. Вахрушев. – М., 1984. – № 3. – С. 15-30.
2. Вахрушев В. С. В.М. Теккерей – творчість письменника / В.С. Вахрушев. – Режим доступу: topkatalog.at.ua/load/biografiji/tekkerej_viljam-mejkrpis/28-1-0-927.
3. Винтрих Дж. Приключения знаменитых книг / Дж. Винтрих; Сокращ. пер. с англ. Е. Сквайре. – М.: Книга, 1979. – 159 с.
4. Гениева Е. Ю. Комментарии // Форстер М. Записки викторианского джентльмена: Уильям Мейкпис Теккерей / Е.Ю. Гениева. – М., 1985. – С. 355 – 366.
5. Гениева Е.Ю. Теккерей У.М. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания / Е.Ю. Гениева. – М.: Книжная палата, 1989. – 160 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Липтвар – викладач, аспірант кафедри англійської філології і перекладу Національного авіаційного університету.
Наукові інтереси: проблеми адекватності в художньому перекладі, способи відтворення стилістичних засобів у художніх текстах, проблематика перекладу галузевої літератури.

ПОЛІГРАНІ СИМВОЛІКИ В ОПОВІДАННІ СТ. КРЕЙНА «МОНСТР»

Оксана ПРИГОДІЙ (Київ, Україна)

У статті досліджується магія числа, фітосимволіка, заглавний символ монстра, а також символічні імплікації дому й дитини у класичному оповіданні Ст. Крейна.

Ключові слова: теорія символу Р.Емерсона, символіка малого та символіка дефекту.

The article investigates numerical magic, phytosymbolism, the title symbol of monster alongside with the symbolic implications of house and child imagery in St. Crane's story.

Key words: R. W. Emerson's theory of symbol, symbolic defects, meaner symbols.

Актуальність статті зумовлена сучасною потребою реінтерпретації американської літератури, зокрема творчості Ст.Крейна, котрого у нас до сьогодні розглядали як натураліста (чи реаліста). У статті подається спроба поцінувати його твори як імпресіоністичні, неоромантичні, символічні, що й висуває на передній план проблему символіки його класичного оповідання.

Мета розвідки – дослідити природу та функціонування різновекторної символіки «Монстра», зокрема, числосимволіки, фітосимволіки, центрального символу твору, символічної сугестії образів дому й дитини.

Методологічною основою статті є теорія символів Р.У. Емерсона, класичні концепти К.Юнга, З.Фрейда, Е.Фромма та праці американських і вітчизняних крейнознавців.

«Монстр» – один з найяскравіших творів Стівена Крейна. Природно, критика – вітчизняна й американська – по-різному поцінує це оповідання. Так, росіянка О.В.Василевська вважає, що «у творі розповідається про те, як негр Джонсон позбавляється у себе на батьківщині всіх людських прав». «Монстр», – підсумовує критик, – щире й глибоке засудження расизму» [1: 214]. Думається, однак, що це – явна натяжка, бо Віломвілл цькує не негра, а страховисько незалежно від його раси і кольору шкіри. Американці М.Гайсмар та Дж.Беррімен припускають, що негр Джонсон відчував статевий потяг до хлопчика і намірявся рано чи пізно здійснити гомосексуальний акт – саме за це він поніс покарання [Цит. за 3: 130]. Нам важко сягнути таких «тонкощів», тому і з цим присудом ми не можемо погодитися. А ось думка Б.Смірнова здається більш сприйнятливою. «Людині, – пише він, – потрібний формальний знак, потрібна зовнішність, вона втратила розуміння речей, глибину відношення до світу» [6: 16-17]. Дійсно, міщанський Віломвілл здатний лише побачити «монстра», спотворену зовнішність негра, а трагічний зміст, що стоїть за нею, уникає їх

розуміння. Дістатися або ж наблизитися до глибинного смислу «Монстра» можна, на наш погляд, через аналіз розкішної символіки оповідання, чого поки що ніхто не робив.

Власне символом може стати будь-що. Але історія літератури знає особливі епохи, позначені активізацією символу, тому фахівці й ведуть мову про античний символізм, середньовічний, бароковий, маньєристський, романтичний, модерністський. Ст. Крейн творив у 90-ті роки ХІХ сторіччя, коли на літературній авансцені США потужно заявили про себе натуралізм, неоромантизм, імпресіонізм, реалізм – поетикальні спрямування, що сповна проявилися у полівалентній мистецькій палітрі молодого письменця. До того ж Крейну-поету притаманний і чистий символізм – макабрично-евокативний, приголомшуючий, який подекуди дається взнаки й в його новелістиці («Відкритий човен»). Проте «Монстра» важко звести до якогось одного «ізму»: з огляду на героїчне протистояння Трескота і Віломвілла твір можна було б визначити як неоромантичний; втім стилістика тут унікально імпресіоністична; а символи – особливо центральний – наближають оповідання до символізму. Тож, стрій та образність «Монстра» підказують досліднику поринути в царину символу.

А втім, символ сьогодні можна тлумачити вельми неоднорідно – психоаналітично, архетипічно, в світлі теорії Пірса, Кассіраера, Лангер тощо. Однак, можливо також відштовхнутися від того факту, що сам Крейн шанував і студіював Ральфа Емерсона, відтак був обізнаний із концептом символів, що його засновник трансценденталізму виклав у «Поеті». Причому емерсонівська теорія символів цілком пасує для відповідного аналізу «Монстра». Тож надалі покладатимуся на концепт символу Ральфа Волдо Емерсона, а також праці американських, українських та російських крейнознавців – Т.Галласона, Е.Кейді, Дж.Нейгела, Р.Глекнера, О.Зверева, Я.Засурського, О.Василевської, С.Пригодія.

Услід за Р.Емерсоном почнемо з **«символізму малого»**. Перше речення оповідання «Монстр» звучить так: *“Little Jim was, for the time, engine Number 36, and he was making the run between Syracuse and Rochester. He was fourteen minutes behind time, and the throttle was wide open”* [10: 430]. Малий хлопчина мирно грається у дитячу забавку, але знаючи загальну картину, ми відчуваємо, що вже тут потужно працює числосимволіка і локомотивна символіка. Номер 36 безсумнівно сигналізує якесь химерне поєднання трійці – найвищої досконалості та шістки – диявольського начала. Центральною подією твору є інстинктивно геройський вчинок темношкірого чоловіка, котрий ризикуючи власним життям, ба, навіть жертвуючи ним, рятує малого Джіма з палаючого будинку. Це не багато й не мало – хриstopодібний акт, отже трійця в ідеальному її вигляді. Проте, врятувавши хлопчину, негр Джонсон настільки обгоряє, що ніхто у місті не вірить у його порятунок. Втім, доктор Трескот – батько малечі та хазяїн Джонсона – робить все можливе й неможливе та рятує життя темношкірого, але той від ран перетворюється на потвору, яку все місто сприймає як диявольське створіння. Отже самопожертва заради іншого (трійця) та страшне спотворення людини (шістка) органічно, однак і жахливо, інтегруються в образі Джонсона, хоча символізують цю трагедію магичною циферією першого речення.

14 (хвилин) провокують на іншу сугестію. Один – завжди протистоїть іншому або іншим, як доктор Трескот у Крейна сам один захищає постраждалого негра від нелюдської поведінки й тотальної негачії всього міста. Від доктора йде дружина, котра підтримує вимогу міста позбутися негра, але доктор стоїть на своєму, він оберігає Джонсона, котрий власне нічого цього не усвідомлює. З іншого боку, четвериця, за Юнгом, вкорінює ідеальну трійцю в земне, грішне, проминальне життя. У «Відповіді Йову» психолог розглядає Старий Заповіт, звертаючи увагу на те, що після другого дня творіння Бог «забув» сказати своє «І побачив Бог, що це добре». Юнг прочитує цей факт, як день народження Сатани – першого сина Всевишнього, далі ж маємо і Ісуса Христа, і Божий Дух. Та головне полягає в тому, що Юнг стверджує: трійця абсолютно ідеальна, отже відірвана від земного світу, через Сатану ця небесна тріада входить у людський світ, який просякнуто і Божим і диявольським началами [8: 150-166]. Тож число 14 на початку оповідки прегарно підказує інформованому читачеві, який художній світ очікує на нього в подальшому.

«Локомотивна» образність першого речення надалі «підхоплюється» й посилюється аналогічними описами пожежних машин, що вкупі сигналізують прискорену нарацію,

особливу динаміку саморозгортання оповідання через опукло змальовані сцени. Сама символіка локомотиву, машини, двигуна – природний креатив натуралістичної поетики, до якої Ст.Крейн мав безпосереднє відношення після написання «Меггі, дівчина вулиці», де цей образ вражаюче символізував урбаністичний «мурашник», індивідуальну спритність, але й поступливість перед сильнішим. Утім, у «Монстрі» локомотивна динаміка евокує як «пожежну ситуацію», так і імпресіоністичну, кінематографічну манеру подачі матеріалу, де яскраво візуальні сцени стрімголов слідує одна за одною, утворюючи різнобарвний колаж довкола центральної події. Тож натуралістична символіка прегарно прислужилася імпресіоністичній стилістиці «Монстра».

Друга сцена оповідання ще більш символічна: локомотив Джімі летить на всіх парах, *“in consequence, when he swung around the curve at the flower bed, a wheel of his cart destroyed a peony. Number 36 slowed down at once and looked guiltily at his father, who was mowing the lawn. The doctor had his back to this accident, and he continued to pace slowly to and fro, pushing the mower. Jim dropped the tongue of the cart. He looked at his father and at the broken flower. Finally he went to the peony and tried to stand it on its pins, resuscitated, but the spine of it was hurt, and it would only hang limply from his hand, Jim could do no reparation. He looked again toward his father”* [10: 430].

За чисто дитячими переживаннями та острахом батьківського покарання фітосимволіка тут провокує на доглибніші конотації. Насамперед, півонія символізує достаток, комфорт, сімейне щастя, що в оповіданні відразу позначає соціальний стан доктора Трескота та його сім'ї. Однак ця прегарна квітка має як заспокійливі властивості, так і задушливі, асфіксійні, що художньо попереджає культурного читача про страждання Джіма під час пожежі. До того ж колесо, що ламає ніжну півонію, сугестує у Крейна колесо Долі, що насилає тяжкі випробовування малому хлопчині та руйнує життя простому, природному, щирому негру. Проте Джім у наведеній сцені весь час задивляється на батька, що, окрім іншого, підказує певну проекцію півонії на доктора Трескота.

Як звано, «півонія» походить від імені давньогрецького бога Пеана – вправного молодого лікаря олімпійців, котрий змігвилікувати від ран Аїда, коли той постраждав у бою з Гераклом [5: 162]. У Крейнівському тексті доктор Трескот по-пеанівськивиліковує від ран темношкірого Джонсона, що вже однією ногою перебував у Аїді. Проте давньогрецький міф розповідає й про те, що вчитель Пеана, доктор-бог Ескулап, перейнявся був заздрощами до молодшого лікаря і вирішив убити його. Тоді Пеана врятував сам Аїд, перетворивши його на тендітну й запашну квітку. В «Монстрі» доктор Трескот, який врятував людину, теж наражається на конфлікт із «іншим», щоправда тут «інший» являє собою не одного заздрісного колегу, а ціле місто нелюдів, котрі ладні занастити життя негра й його лікаря. Авжеж, у Крейна немає чарівного перетворення героїв на духмяну квітку, автор вдається до відкритого фіналу, змальовуючи, як Трескот сам-один протистоїть міській громаді. Читач же гадає, а чи зможе така вольова й сильна людина утримувати свою праведну позицію довгий час? Згадавши, як колесо невмолимо ламає півонію у зачині твору, чимало читачів ймовірніше за все схиляться до песимістичного висновку. Проте знайдуться напевно й такі, хто згадає про захисні й чудодійні властивості пелюстків півонії, які, за прадавніми віруваннями, оберігають людей від всіляких негараздів – починаючи від злих духів і аж до природних і соціальних катаклізмів. Тоді, звісно, перспектива доктора Трескота (і Джонсона) виглядатиме більш привабливо.

Водночас, у Крейнівському тексті кумедно спрацьовує ще одна сугестія півонії. Річ у тім, що цю квітку, з огляду на її чепурну витонченість, вважали й вважають символом франтівства і хвастошів [2: 406]. Ст.Крейн натхненно-шаржовано змальовує приготування, а потім і поступування негра Джонсона вулицями й площами міста по дорозі у гості: *“After Johnson had taken his supper in the kitchen, he went to his loft in the carriage-house and dressed himself with much care. No belle of a court circle could bestow more mind on a toilet than did Johnson...It was not altogether a matter of the lavender trousers, nor yet the straw hat with its bright silk band. The change was somewhere far in the interior of Henry. But there was no cakewalk hyperbole in it. He was simply a quiet, well-bred gentleman of position, wealth, and other necessary achievements out for an evening stroll, and he had never washed a wagon in his life”* [10:

433]. Надалі все це посилюється до своєрідного імпресіоністичного крещендо. Читач же милується кумедною, життєрадісною, щирою натурою темношкірого слуги, що бодай на мить казково перетворився на франта-джентельмена. Крейн тут, здається, талановито зпортретував прегарну рису афроамериканця – потяг до і вміння «перелицьовуватись», віртуозно виконувати роль, епатажно й іскристо сяяти посеред міської буденщини. Власне за цим проглядає незборима вітальність темношкірого люду в Америці, його незбагненна здатність зблиснути яскраво попри багатівкові приниження, знеособлювання, потурання. Тож тендітна й чепурна півонія якнайкраще налаштовує читача до Генрівої ескапади. На жаль, не лише до цього, але й до трагічного зламу: колесо Фортуни розчавило як малу півонію, так і красивого темношкірого чоловіка.

Півонії у зачині твору протиставлена трава, яку стриже доктор Трескот, а також вишневе дерево. При цьому *“The doctor was shaving his lawn as if it were a priest’s chin. All during the season he had worked at it in the coolness and peace of the evenings after supper. Even in the shadow of the cherry trees the grass was strong and healthy”* [10: 430]. Тут закодована поетична контрарність оповідки – звичайний, як трава, спокоєний, «бюргерський» Трескот раптом знаходить у собі сили обстоювати життя іншого у непримиренному конфлікті з усім світом. Легко іронічне порівняння викошеного газону з підборіддям священника сугестує далеко не іронічну моральну і теософську дилему, перед якою Доля поставить невдовзі доктора: чи залишити життя спотвореній вогнем людині, отже приректи її на пекельні страждання у світі, чи позбавити життя цю людину, врятувавши її від земного пекла. На цю ж дилему прозоро натякає символіка вишні, котра у християн часто заміняє собою яблуко, а вишневе дерево, як і яблуня, сигналізує собою Дерево пізнання Добра й Зла. Ми знаємо, який вибір зробив доктор Трескот, а соковита, здорова й міцна трава, що прегарно зростає навіть у тіні, художньо навіть думку: генерація прийде і піде, але завжди буде земля, сонце, Життя.

Прикметно, що на сам кінець оповідання ця ж думка охудожнюється в символіці нового дому: *“the black mass in the middle of Trescott’s property was hardly allowed to cool before the builders were at work on another house. It had sprung upward at a fabulous rate. It was like a magical composition born of the ashes...”* [10: 461]. Чисто літературно образ дому в Крейна увінчує й продовжує значущу національну традицію. В.Ірвінг всіляко поетизував Брейсбрідж Холл – старовинну класичну будівлю, де зберігали й шанували прадавні ритуали, звичаї, манери, котрі, на думку письменника, були людянішими й моральнішими за сучасні. Е.По моторошно й зловісно живописав готичний замок Ашерів, що знавав колись злети творчого Розуму, але надалі зазнав згуби – психічної, моральної, фізичної, фатальної – та вибухнув однієї буремної ночі, канувши у чорне озеро. «Н.Готорн витворив огрядний дім з сімома фронтонами – символом щастя й достатку, проте цей дім перетворився на осередок зла: зло, скоєне один раз, надалі транслювалося з покоління в покоління, напоюючи кров’ю чергового Пінчена, аж поки світле кохання не призупинило цю смертоносну ходу зла. Дж.Ф.Купер зфантазував незабутній дім посеред озера – такий собі романтичний ідеал самодостатнього побутування «природної» людини, який кінець-кінцем розвіявся, як сон. Ст. Крейн запропонував, принаймні, два незабутніх образи дому. Його «Голубий готель» зімплікував собою високу й щирю мрію іммігранта-ірландця, але й малокультурність, прагматизм, вигадливість фронтірсмена, а на символічному рівні – марноту людських зусиль у фатально приреченому світі» [4: 149]. У «Монстрі» нова будівля фантастично швидко постає з попелу старого дому, життя, як Фенікс, відроджується з попелища. Щоправда такий будівничій динаміці у творі аж ніяк не відповідає моральна стагнація.

Образ дитини саме в моральному плані вельми показовий. Джім і негр Джонсон щиро затоваришували, бо, як зазначає наратор, вони були природними створіннями, на одному щаблі розумового розвитку. Темношкірий врятував малюка, але сам перетворився на чудовисько. Джім, як і всі, боявся потвори, що жила на горищі їхнього дому, але з часом він наче звик до цього. Одного дня Джім зі своїми друзями влаштували «гру в сміливця» – той, хто спромігся підійти до негра і доторкнутися до нього, вважався найсміливішим. Лише двоє малюків, включаючи Джіма, виявилися «сміливцями». Коли ж доктор Трескот побачив цю гру, він миттєво прогнав хлопців з двору, а Джіму сказав, що йому дуже соромно за поведінку сина. Докторська інвектива глибока: негр, жертвуючи власним життям, урятував

Джіма, а той у відповідь влаштовує забавку-гру над темношкірим. Це конденсує прадавню максиму: той, хто робить велике Добро іншому, обов'язково зазнає великого Зла з боку того «іншого». Певно, Крейн покладався при цьому на власний життєвий досвід і методистське виховання. Проте образ малюка імплікує й інший аспект дилеми. Джім та його друзі саме грають у сміливішого; гра ж, як знано, віддзеркалює по своєму реальність; реальність же Віломвіллу полягає в тому, що всі його мешканці тікають геть, побачивши Джонсона. Діти ж, навпаки, намагаються підійти до нього і торкнутися його. Власне, обабіч Трескота, Джім та його ватага є єдиними у місті, хто не цурається спотвореного негра. Авжеж, вони грають, та у грі вони першими долають той бар'єр нелюдності, який звів фанатичний Віломвілл. Так образ дитини втілює у собі вельми не дитячі речі, що додає йому особливого шарму.

Тепер придивимося до **символіки «дефекту»**, на якій власне тримається оповідання «Монстр». Обгорілий та спотворений Джонсон наводить жах на мешканців Віломвілла. Чому так виходить? Доктор Трескот каже про негра просто і чітко: «Нема обличчя». Всі інші, угледівши скалічену людину, миттєво сприймають її за фантастичне страховисько, ірреальну потвору, ледь не знепритомніють з жаху. В суті своїй всі ці міщани кінця XIX сторіччя мало чим відрізняються від їх пуританських предків, які вбачали в зовнішньому, земному або диявольському, або божу сутність.

Але найсильніший естетичний ефект у творі виникає тоді, коли читач приголомшено усвідомлює: справжній «монстр» в оповідці – не понівечений вогнем Джонсон, а всі оті люди, що цькують хворого негра та лікаря, не розуміючи їх трагедії і героїзму. Створюється цей катарсис високохудожньо й просто: реально-особливий образ (спотворена вогнем людина) враз підноситься до романтично-жахливої фігури монстра; та чим завзятіша реакція обивателів проти нього, тим сильніше висвічується їхнє короткозоре нелюдство, поки якимось непомітно й несподівано (у цьому вся суть і висока міра таланту художника!) ідея «монстра» переміщується і починає символізувати усе віломвільське міщанство і, звичайно, ширше – певну одвічну, екзистенційну ситуацію у світі. Так неоромантизм та імпресіонізм трансформуються в символізм.

Останній потужно оприявнює тему жаху й страху – домінуючу настроєвість всієї творчості Ст. Крейна. Втім, у «Монстрі» жахливе, як ми бачили, має доволі глибоку моральну конотацію, хоча під пером вправного імпресіоніста жах-страх набуває й космічних вимірів. Американська критика пояснює таку особливу фіксацію Крейна на жахливому його (автора) несвідомим, «залишковим» кальвінізмом та інцестуальним комплексом. Дійсно, попри епатажні антирелігійні ескапади молодого письменника, не важко помітити в його діях і творах протестантське сприйняття людини (падшої), світу (долини сліз, розпутства, фанатизму), буття (фатального, чорного), хоча це не виключає й християнського співчуття, турботи про скривдженого тощо. З іншого боку, інцестуальний синдром, за Е.Фроммом, зроджується в людині за таких типових обставин: мати, щиро бажаючи добра своєму синові, весь час допомагає йому в усьому, привчає хлопчину повністю покладатися на неї. Проте вона не помічає, як мимо волі починає подавляти індивідуальність сина, «прив'язувати» його до себе. Фігура матері стає стрижневою у психіці хлопчини, і коли він опиняється у світі без матері, його охоплює жах і страх, бо самостійно діяти він неспроможний. Відчуття жаху може призвести до агресії чи саморуйнації, або приєднання до якоїсь впливової інституції (щоби ілюзорно здолати свою неспроможність). Біографи Крейна наводять чимало прикладів неадекватної реакції молодика на звичайні явища, що засвідчують посилене відчуття страху в його психіці, котре зродилося у дитинстві, коли вольова й любляча мати всіляко опікувалася своїм наймолодшим сином [7: 25, 30], а у подальшому буремне журналістське життя лише інтенсифікувало інцестуальний синдром Крейна. «Монстр» – чи не найразючіше охудожнення жахливого, проте й героїчного, морального первня.

«Символіка дефекту» потужно постає й в образі Марти Гудвін. Хоча тут естетичний ефект виникає, так би мовити, від супротивного. Ім'я Марта, (Марія) миттєво імплікує всю гаму материнського тепла й любові, а прізвище Goodwin неоднозначно натякає на рішуче добру вдачу цієї жінки. Та раптом Крейн різко перевертає все догори ногами. Виявляється, міс Гудвін, що провела все своє життя на кухні, має «міцні, як граніт, переконання про

положення у Вірменії, про умови життя жінок у Китаї..., про все на світі». Для вирішення цих проблем вона пропонує найсуворіші заходи – зібрати всіх турків і втопити у морі або повісити молодого Гріскома і його нешлюбну коханку на одному дереві... Такий твердокам'яний фанатизм за тихою зовнішністю – пряма спадщина від новоанглійських пуритан. Хоча сьогодні цей образ чудово прочитується в координатах психології Е.Фромма, який твердив, що людська душа базується на одвічних суперечливих комплексах, добра чи зла сторона яких під дією життєвих умов починає переважати в людях, обумовлювати домінуючі їхнього менталітету й поведінки [7]. Стара міс Гудвін, живучи в одноманітній обивательській атмосфері, демонструє чітко виражену некрофілію – потяг до жорстоких, фанатичних структур (в ідеях і житті), смакування насильства, негацію любові, нетерпимість до інших тощо.

Таким чином, аналіз символіки оповідання Ст.Крейна виявив нові смисли цього твору, розширив наше уявлення про його поетику, відтак підказав можливість для подальших студій класичного оповідання.

Теоретична перспектива: стаття засвідчує правомірність аналізу художнього тексту в світлі теорії символів Р.У.Емерсона.

Поетикальна перспектива: розвідка підтверджує доцільність аналізу художньої числосимволіки, фітосимволіки, архетипного символу дитини.

Компаративна перспектива: за колористикою Ст.Крейна буквально спонукає дослідника-літературознавця до порівняння із художнім аналогом М.Коцюбинського – проблема, що чекає ще на свого аналітика.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Васильевская О. Творчество Стивена Крейна / Ольга Всеволодовна Васильевская. – М.: Наука, 1987. – 187 с.
2. Полная энциклопедия символов. – М.: АСТ Сова, 2006. – 515 с.
3. Пригодій С.М. Літературний імпресіонізм в Україні та США: [монографія] / Сергій Михайлович Пригодій. – К.: Нора-Прінт, 1998. – 312 с.
4. Пригодій С.М. Фронтірний неоромантизм у літературі США: [монографія] / Сергій Михайлович Пригодій. – К.: Вид-во Європ. Ун-ту, 2010. – 231 с.
5. Словник античної міфології / [уклад. І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів; вступ. стаття А. О. Білецького; відп. ред. А. О. Білецький]. – [2-е вид.]. – К.: Наукова думка, 1989. – 240 с.
6. Смирнов Б. Стивен Крейн / Б.Смирнов // С.Крейн. Альфий знак доблести. – М., 1997. – С.4-18.
7. Фромм Э. Душа человека. [Сборник: Перевод] / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 429 с.
8. Юнг К. Г. Ответ Йову / Карл Густав Юнг; [пер. с нем.] – М.: Канон, 1998. – 382 с.
9. Gullason T. A. Introduction // The Complete Short Stories and Sketches of Stephen Crane / Ed. by T.Gullason. – N.Y.: Doubleday, 1963. – P.19-45.
10. The Complete Short Stories and Sketches of Stephen Crane / Ed. by T.Gullason – N.Y.: Doubleday, 1963. – 790 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Пригодій – бакалавр Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (перекладацьке відділення).

Наукові інтереси: полікритика американської літератури, перекладацькі аберації.

ЛІНГВОКОГНІТИВНЕ КОНСТРУЮВАННЯ АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Е.А. ПО)

Ірина РАЗУМОВИЧ (Запоріжжя, Україна)

У статті розглядаються особливості лінгвокогнітивного конструювання художнього текстопростору з огляду на об'єктивізацію концепту «Безкінечність». Визначаються основні когнітивні метафори та засоби вербалізації зазначеного концепту.

Ключові слова: художній текстопростір, концепт, безкінечність, сингулярність, когнітивна метафора, вербалізація, Е.А. По.

The article deals with the problem of the linguistic construction of textual space in fiction. The research has been made on the basis of the objectivization of the concept [ETERNITY] in the given textual space. The principal cognitive metaphors and means of verbalization of the concept [ETERNITY] have been analyzed.

Key words: textual space, fiction, concept, eternity, singularity, cognitive metaphor, verbalization, E.A. Poe.

Концепт «Безкінечність» належить до категорії універсальних концептів та наряду з концептами «Час» та «Простір» займає провідне місце у категорії абстрактних концептів практично в усіх лінгвокультурах, адже безкінечність є однією з фундаментальних категорій філософії, фізики, природничих та інших наук. Сучасна фізика наближується до підтвердження існування актуальної безкінечності. Безкінечність у даному випадку тісно пов'язана з поняттям сингулярності. Гравітаційна сингулярність означає точку, у якій величини, що описують гравітаційне поле, стають безкінечними або невизначеними, або таку область простору-часу, у якій кривизна просторово-часового континууму перетворюється на безкінечність. Отже, в умовах зростаючого інтересу до наукової картини світу концепт «безкінечність» представляє значний інтерес для когнітивної лінгвістики, адже він знаходиться на перетині наукової, мовної та художньої картин світу.

У даному дослідженні зроблена спроба проаналізувати особливості лінгвокогнітивного конструювання зазначеного концепту у художньому тексті за допомогою когнітивної метафори «**БЕЗКІНЕЧНІСТЬ – ЦЕ СИНГУЛЯРНІСТЬ**».

Об'єктом дослідження став англomовний текстопростір новел Е.А.По «A Descent into the Maelström» та «MS. Found in a Bottle». Предметом дослідження став аналіз об'єктивної концепту «Безкінечність» у даному текстопросторі. У роботі використовувався метод семантико-когнітивного аналізу концепту, компонентного аналізу (членування вербальної оболонки концепту за опорними лексемами, мовними одиницями різних рівнів та об'ємів, ідентифікація плану змісту та вираження даних одиниць), метод когнітивного моделювання, текстологічні методи (ідентифікація та визначення функцій макротекстових елементів структури досліджуваного мовного об'єкта).

Одним із традиційних метафорично-образних репрезентаторів концепту «Безкінечність» є вир або коловорот. Структура коловороту (яка зазвичай зображується у вигляді більш або менш правильних концентричних кіл) має можливість безкінечної кількості ітерацій складових елементів [7: 10]. У новелах «A Descent into the Maelström» та «MS. Found in a Bottle» образ виру є центральним, і концепт «Безкінечність» об'єктивується саме за його допомогою на рівні вторинної семантики лексичних одиниць.

Структурація текстопростору даних новел на рівні плану змісту та концептуального шаблону може бути параметризована з огляду на теорію фізика Р. Керра, яку пропонуємо застосувати в якості функціональної та методологічної метафори. Також цей методологічний шаблон представляється доречним розглядати у якості моделі концептуальної структурації у межах даного дослідження.

Коловорот є традиційним способом зображення чорних дір. Чорна діра, котра виникає в результаті колапсу масивної зірки, яка обертається, сама повинна обертатися довкола своєї вісі з великою швидкістю [9: 32; 6: 233-234]. Такі чорні діри були описані Р. Керром у 1963 році. Отже, можна припустити, що у центрі мальстремського вира («A Descent into the Maelström») знаходиться умовна чорна діра Керра. Коловорот – вир засмоктуваної в її воронку матерії (води), яка рухається в напрямку обертання самої діри. Перед горизонтом подій чорних дір, які обертаються, знаходиться область, що називається ергосферою, яка зовні обмежена певною уявною поверхнею – межею статичності (стаціонарності), на якій фізичні сили стають безкінечними. Перетнувши межу статичності, ніщо не може залишатися у спокої: будь-яке тіло, незалежно від його швидкості, маси та інших характеристик, не уникнуло б обертання за траєкторією руху чорної діри, спричиненого викривленням простору, який ніби «закручується» навколо чорної діри під впливом її вихрового гравітаційного поля (ефект відомий як захоплення інерційних систем відліку Лензе-Тіррінга) [2: 224, 4: 308]. Межі протоки, у якій розташовано Мальстрем («the Ström channel») визначають ергосферу метафоричної «чорної діри». Наратор навіть називає приблизну відстань до неї: «I saw our exact position in an instant. The Moskoe-ström whirlpool was about a quarter of a mile dead ahead...» Потрапивши в ергосферу, корабель наратора у новелі «A Descent into the Maelström» починає обертатися разом із водою, повторюючи її траєкторію: «We were now in the belt of surf that always surrounds the whirl... It stood like a huge writhing wall between us and the horizon... We careered round and round for perhaps an hour, flying rather

than floating, getting gradually more and more into the middle of the surge... *the revolutions of the boat around the pool might have rendered me a little light-headed*».

У гравітаційному полі масивних об'єктів (таких як чорні діри) проявляється ефект гравітаційного червоного зміщення – зміна частоти випромінюваного світла у червоний спектр [11: 284]. У новелі «MS. Found in a Bottle» можна простежити втілення цього ефекту на рівні вербальної структури: «My notice was soon afterwards attracted by the *dusky-red* appearance of the moon... I became aware of...*red light*». При наближенні до чорної діри Керра відбувається також викривлення світлової хвилі та кругова поляризація світла [3: 55], що також можна помітити у тексті новели: «The sun arose with a sickly yellow lustre... emitting no decisive light. *It gave out no light, properly so called, but a dull and sullen glow without reflection, as if all its rays were polarized*».

С. Хокінг встановив, що чорні діри мають значне теплове випромінювання [10: 218]. У новелі «MS. Found in a Bottle» наратор відзначає підвищення температури («The air now became intolerably hot, and was loaded with spiral exhalations similar to those arising from heat iron») та називає оточуючу темряву «a sweltering desert of ebony». До того ж, корабель не зустрічає очікуваних айсбергів: «We...felt great amazement at not meeting with the usual impediments of ice».

Окрім просторової параметризації чорної діри як моделі сингулярності, концептуальному підґрунтя втілення безкінечності властиві також темпоральні параметри. Сприйняття часу порушується при наближенні до чорної діри: годинники уповільнюються під впливом її гравітаційного потенціалу. Цей ефект називають гравітаційним уповільненням часу [2: 215]. Так, годинник наратора у новелі «A Descent into the Maelström» зупиняється: «I dragged my watch from its fob. It was not going». Варто зауважити, що, відповідно до сучасних підходів до фізичної картини світу тут наявне протиріччя, адже час біля горизонту подій уповільнюється для стороннього споглядача [4: 173], отже, згідно з теорією відносності, сам герой не міг помітити несправність годинника. Але у зв'язку з цим слід зазначити, що стосовно хронотопу героя оповіді така картина світу не є властивою. Через це виникає когнітивний зазор: фізично герой не помічає значних змін у перебігу часу, який для нього продовжує плинути суцільним рівномірним потоком. Наратор навіть намагається вести його відлік: «It could not have been more than two minutes afterwards until we suddenly felt the waves subside... It might have been an hour, or thereabout, after my quitting the smack». У новелі «MS. Found in a Bottle» наявне подібне протиріччя: герой помічає наближення до «чорної діри»: «I went below – not without a *full presentiment of evil*... My *uneasiness*... prevented me from sleeping», але більше ніхто з команди чи пасажирів корабля не помічає нічого дивного: «I told the captain my fears; but he *paid no attention to what I said*». Наратор втрачає відчуття впливу часу: «We had *no means of calculating time, nor could we form any guess of our situation*». Варто зауважити, що використання оціночних термінів («*presentiment of evil*», «*uneasiness*») пов'язане з універсальною когнітивною опозицією «відоме – невідоме», «своє – чуже», «хаос – космос», у якій «невідомий» (отже, «чужий») хаос незмінно протистоїть «своєму» космосу, може послабити «космічний порядок» та призвести до загибелі космосу (есхатологічні міфи). У даному випадку хаос як концептуальна метафора безкінечності вступає у протиріччя із впорядкованим світом героя.

Образ виру в обох новелах у спрощеній формі повторює структуру керровської сингулярності: уявна сингулярність Мальстрема знаходиться значно нижче рівня моря («the belt of surf is considerably lower than the general bed of the ocean, and this latter now towered above us»), направлена вертикально (корабель падає у чорну діру: «I felt the sickening sweep of the descent») та, судячи з руху коловороту, очевидно має форму кільця: «The boat appeared to be hanging... upon the interior surface of a funnel *vast in circumference*... whose perfectly smooth sides might have been mistaken for ebony, but for the bewildering rapidity with which they *spun around*».

Уявна «чорна діра» у новелі «MS. Found in a Bottle» є дуже схожою на Мальстрем: її сингулярність також направлена вертикально, знаходиться нижче рівня моря (що підтверджується частим використанням лексем «*abyss*», «*precipice*»), має кільцеву форму: «We are whirling dizzily, in immense *concentric circles, round and round the borders of a gigantic*

amphitheatre, the summit of whose walls is lost in the darkness and the distance...we are plunging madly within the grasp of the whirlpool -- going down».

Теоретична фізика не заперечує можливості того, що чорні діри Керра можуть пов'язувати наш Всесвіт із безкінечним числом інших всесвітів. З точки зору філософського дуалізму, ці всесвіти не обов'язково мають бути матеріальними. Тексти також можуть являти собою безкінечну кількість віртуальних конструктів. Семантика можливих світів як об'єкт лінгвістичного дослідження розуміється як ментальний світ, матеріалізований в мовному знаку, який стає своєрідним сигналом «меж» світів [1: 37]. Будь-яка метафора – це теж можливий світ, семантика якого репрезентується через варіант вірогідного, яким у даному випадку виступає мовна одиниця, що несе певний сенс. Беручи до уваги поняття рецентрування, можна сказати, що художній світ, у якому існує та діє наратор, у даному випадку є «дійсним», та паралельно з ним може існувати безкінечна множина інших онтологічних утворень – «можливих світів», які мають більший або менший ступінь зв'язку із «дійсним» світом наратора.

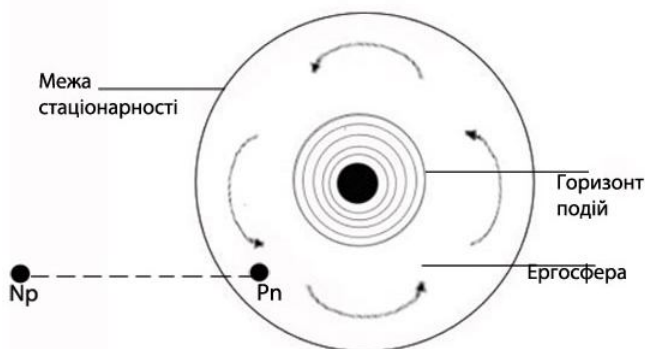
Як вже згадувалося, сингулярність керровської чорної діри має кільцевий характер, отже тіло, яке летить до центру такої чорної діри, може пройти неушкодженим крізь сингулярність по лінії, що виходить з іншого всесвіту, та потрапити в іншу область простору-часу [2: 237]. Згідно з діаграмою Пенроуза, теоретично можливим є існування безкінечної множини всесвітів минулого і майбутнього [5: 122]. Влітаючи і вилітаючи з керровських чорних дір, тіло може безкінечно «подорожувати» з одного всесвіту в інший, але лише у напрямку «всесвітів майбутнього». Але якщо припустити, що тіло зі «всесвітів минулого» потрапило там у чорну діру, воно могло б опинитися у «нашому» світі, що, вірогідно, відбулося з примарним кораблем у новелі «MS. Found in a Bottle». Наратор робить акцент на старовинному вигляді самого судна, снастей, зовнішності членів екіпажу: «*Her rigging, build, and ...antiquated stern...will occasionally flash across my mind...indistinct shadows of recollection, an unaccountable memory of old foreign chronicles and ages long ago...The ship and all in it are imbued with the spirit of Eld*».

З іншого боку, розглядаючи образ загадкового корабля, можна згадати про теорію голографічного Всесвіту, яку висунули незалежно один від одного Д. Бом та К. Прібрам, та згідно з якою існує вищий рівень («домен») реальності, на якому усе, що існує у Всесвіті, перебуває у тісному зв'язку. На цьому рівні реальність є певною «суперголографією», яка характеризується багатомірністю та у якій минуле, теперішнє та майбутнє існують одночасно. Гіпотетично, при проникненні на цей «суперголографічний» домен реальності, з нього можна «вичленити» сцени як із далекого минулого, так і з майбутнього. Отже, можна припустити, що корабель та його команда є проекцією з вищого рівня реальності. Фактично вони відносяться до області минулого, але існують у багатомірному просторі і є «не чужими» для майбутнього. Так, описуючи портрет капітана, наратор зазначає: «*But it is the singularity of the expression which reigns upon the face - it is...the thrilling evidence of old age, so utter, so extreme, which excites within my spirit...a sentiment ineffable. His forehead, although little wrinkled, seems to bear upon it the stamp of a myriad of years. -His gray hairs are records of the past, and his grayer eyes are Sybils of the future*». Проекція з багатовимірного простору у тривимірний також стає тривимірною, що дозволяє наратору перебувати на борту судна. Варто зауважити, що сам образ таємничого корабля та його примарної команди нагадує про багаточисельні легенди про «проклятих на вічність» персонажів, імена яких можуть алюзивно об'єктивувати концепт «Безкінечність». Сюди відносяться як легендарні та біблійні герої (Летючий Голандець, капітан якого, як відомо, за гріхи був приречений безкінечно блукати морями – безсмертний, невразливий для штормів, але нездатний пристати до берега, Вічний Жид, засуджений на безкінечне життя), так і персонажі прецедентних текстів (наприклад, капітан Ахав та його корабель «Пекод» із «Мобі Діка» Г. Мелвілла).

Повертаючись до новели «Descent into the Maelström», слід відзначити, що Мальстрем має схожість із «кровою норією» («wormhole») – гіпотетичним тунелем у просторі-часі, який дозволяє об'єктам переміщуватися з однієї частини всесвіту в іншу частину того ж

всесвіту: «*in the centre of the channel of the Maelstrom is an abyss penetrating the globe, and issuing in some very remote part*».

Показовим моментом є порятунок героя з Мальстрему. Його також можна пов'язати з теорією Керра: чорна діра, яка обертається, має два горизонти подій – зовнішній та внутрішній. Тіло, яке перетнуло зовнішній горизонт, вже не може вийти назовні, оскільки в цьому випадку рух в довільному напрямі повністю виключається. Але під внутрішнім горизонтом подій властивості простору-часу знову змінюються, і тіло може рухатися по світовій лінії убік від сингулярності або обертатися навколо неї [8: 32]. Тіло може відхилитися від сингулярності, що й робить герой новели, коли покидає корабель. Можливо, той факт, що він повертається з чорної діри, хоча знаходився поза зовнішнім горизонтом подій, можна пояснити ефектом випромінювання Хокінга. Вивчаючи поведінку квантових полів поблизу чорної діри, С. Хокінг у 1974 році передбачив, що чорна діра обов'язково випромінює елементарні частки (переважно фотони) в зовнішній простір, і тим самим втрачає енергію та масу [9: 28-36]. Якщо зробити припущення, що Мальстрем має властивості, схожі на випромінювання Хокінга, то цілком можна пояснити, як герой новели потрапляє назад на поверхню океану. Так, швидкість руху виру поступово зменшується та сам коловорот зникає (відбувається так зване випаровування чорної діри): «*The slope of the sides of the vast funnel became momentarily less and less steep. The gyrations of the whirl grew, gradually, less and less violent. By degrees, the froth and the rainbow disappeared, and the bottom of the gulf seemed slowly to uprise*». Чим менше стає розмір чорної діри, тим більше зростає інтенсивність випаровування та випромінювання часток. Отже, герой «викидається» чорної дірою, оскільки, вочевидь, є «часткою» з невеликою масою: «*I found myself on the surface of the ocean, in full view of the shores of Lofoden, and above the spot where the pool of the Moskoe-ström had been*».



Слід зазначити, що герой новели «*Descent into the Maelström*» знаходиться ніби у двох точках простору-часу, адже він є одночасно і стороннім споглядачем, який може помітити зміни в оточенні, і безпосереднім учасником подій. Його просторово-часові переміщення призводять до зміни базових текстових категорій новели: текстовий статус героя поляризується, із протагоніста-наратора (Pn) він перетворюється на

наратора-протагоніста (Np), який знаходиться за межами оповіді та займає позицію спостерігача, що дозволяє йому параметризувати просторові координати.

Так, у якості протагоніста герой не помічає перетину горизонту подій, але згодом, після переходу у статус наратора, він виявляє зміни в оточенні при наближенні до «чорної діри»: «*when we were in the very jaws of the gulf... there was... the cessation of the wind, which could not reach us in our present situation*». Стихає вітер, зникають бризки води, ніби поглинуті чорною дірою. З позиції споглядача наратор також має змогу точно орієнтуватися у часі та приходить до висновку, що усі його пригоди тривали 6 годин: «*the six hours of deadly terror which I then endured have broken me up*».

З новели «*MS. Found in a Bottle*» невідомо, чи корабель у фіналі потрапляє на лінію, що веде у сингулярність, чи продовжує свою «подорож» до наступного всесвіту майбутнього. Більш вірогідним здається другий варіант, адже корабель падає у чорну діру прямо, не обертаючись навколо своєї вісі («*the ship... is going down*»), і в нього є досить багато шансів пройти крізь кільце сингулярності, «не доторкнувшись» до неї.

Метафора «**БЕЗКІНЕЧНІСТЬ – ЦЕ СИНГУЛЯРНІСТЬ**» є центральною у розглядуваному текстовому просторі, але варто також відмітити, що не абияке місце у структурації художнього простору у розглядуваних творах посідає параметризація концепту «Безкінечність» через образи моря та неба (більш чітко виражена у новелі «*Descent into the Maelström*»): «*I looked*

dizzily, and beheld a wide expanse of ocean, whose waters wore...inky a hue». Пейзаж, за словами наратора, простирається «as far as the eye could reach». Під час шторму море та небо інколи практично зливаються: «a gigantic sea...rose...as if into the sky». Можна зробити спробу проведення спрощеної аналогії між просторовою моделлю новели «Descent into the Maelström» та моделлю простору-часу Мінковського. Простір новели умовно поділяється на горизонтальний (поверхня моря, небо, якщо розглядати його як паралельну морю площину) та вертикальний (безодня Мальстрему). Вектори простору, відповідно, розходяться горизонтально по поверхні моря та неба, вектор часу направлений вертикально з середини кільця сингулярності Мальстрему у космос. У новелі цей вектор метафоризується у вигляді променів Місяця: «the rays of the full moon, from that circular rift amid the clouds...streamed...far away down into the inmost recesses of the abyss...seemed to search the very bottom of the profound gulf».

Слід зазначити, що безкінечність у даних новелах концепту концептуалізується також через образи темряви, ночі: як у новелі «Descent into the Maelström», так і у «MS. Found in a Bottle» події відбуваються у практично повній темряві: «we were enshrouded in patchy darkness...Eternal night continued to envelop us». Нагадуючи про космос, Всесвіт, первісну безодню, навколишня темрява розширює межі художнього простору творів, а також створює доречний фон для зображуваних подій.

Концепт «Безкінечність» у даних новелах вербалізується за допомогою наступних мовних засобів: 1) лексичних (eternity, eternal, never, ever etc.) 2) синтаксичних (eternal night, grasp of the whirl) 3) текстових (опис Мальстрему). Структуру зазначеного концепту можна представити таким чином:

- денотативне ядро: ever, never, eternity, eternal etc.)
- образне ядро: whirl, abyss, chasm etc.
- денотативна периферія: darkness, thick gloom, abysmal distances etc.
- конотативна периферія: horrible, great, magnificent etc.
- образна периферія: howling Phlegeton, a wonderful manifest of God's power etc.

Концепт «Безкінечність» у даних творах має розвинуту конотативну периферію. До конотативних концептуальних ознак можна віднести наступне: 1) безкінечність небезпечна («...the next moment all this joy was turned into horror...») 2) безкінечність цікава («I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself...») 3) безкінечність велична («The ordinary accounts of this vortex...cannot impart... the magnificence...of the scene...»), «how magnificent...it was to die... in view of so wonderful a manifestation of God's power»).

Отже, в якості висновку варто зазначити, що лінгвокогнітивне конструювання художнього текстопростору новел Е.А. По на основі концепту «Безкінечність» можливо описати у термінах наукової картини світу, базуючись на даних сучасної фізики та астрономії. Можливе теоретичне значення дослідження полягає у визначенні специфіки концептуальної організації даного текстопростору та встановленні основних засобів вербалізації аналізованого концепту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вардзелашвили Ж.А. «Возможные миры» текстуального пространства /Ж. А. Вардзелашвили. – СПб. – Режим доступа: <http://vjanetta.narod.ru/tekst.html>.
2. Кауфман У. Космические рубежи теории относительности: Пер. с англ. Н.В. Мицкевича / Уильям Кауфман. – М.: Мир, 1981. – 352 с.
3. Левин А.Н. Удивительная история черных дыр / Алексей Николаевич Левин // Популярная механика. – 2005. – № 11. – С. 52-62.
4. Новиков И.Д. Физика черных дыр / Игорь Дмитриевич Новиков, Владимир Петрович Фролов. – М.: Наука, 1986. – 328 с.
5. Пенроуз Р. Структура пространства-времени: Пер. с англ. Л. П. Грищука и Н.В. Мицкевича / Роджер Пенроуз. – М.: Мир, 1972. -184 с.
6. Пенроуз, Р. Сингулярности и асимметрия во времени/ Роджер Пенроуз. – М.: Мир, 1983. - С. 233-234.
7. Федер Е. Фракталы: Пер. с англ. Ю. А. Данилова / Е. Федер. - М.: Мир, 1991. – 254 с.
8. Фролов В.П. Введение в физику черных дыр / Владимир Петрович Фролов. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
9. Хокинг С. Краткая история времени. От Большого взрыва до черных дыр: Пер. с англ. Н. Смородиной / Стивен Хокинг. – М.: Амфора, 1988. – 256 с.
10. Hawking S.W. Particle Creation by Black Holes / Communications in Mathematical Physics. – 1974. – No 43. – P. 199-220.
11. Kuther M. L. Astronomy: A Physical Perspective / Marc L. Kuther. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 576 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Разумович – студентка магістратури факультету іноземної філології Запорізького національного університету.
Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, літературознавство.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЧУЖОЇ МОВИ В АНГЛОМОВНІЙ НОВЕЛІ

Анна СУХОВА (Харків, Україна)

У статті розглядається прагматичний аспект вживання чужої мови у художньому тексті та робиться спроба виокремити певні функції чужої мови на матеріалі англomовної новели.

Ключові слова: художній текст, новела, авторська мова, чужа мова, пряма мова, непряма мова, невластне-пряма мова, функції, прагматика.

The article considers a pragmatic aspect of the reported speech usage in a fictional text and presents an attempt to single out certain functions of the reported speech on the basis of an Anglophone short story.

Key words: fictional text, short story, author's speech, reported speech, direct speech, indirect speech, free indirect speech, functions, pragmatics.

Об'єктом дослідження слугували англomовні новели 19-20 століття.

Предмет дослідження – функціонування чужої мови в англomовній новелі.

Мета – на матеріалі англomовних новел дослідити функціонування прямої мови, непрямої мови та невластне-прямої мови.

Актуальність обраної теми визначається необхідністю комплексного підходу до вивчення чужої мови, що включає не тільки лінгвостилістичний, але й прагматичний аспект.

Стилiстику тексту визначають як науку (наукову дисципліну), яка вивчає функціонування, стильову своєрідність типів та одиниць тексту. Стилiстичний підхід передбачає вивчення функціонування (способів використання) тексту та його одиниць – прозових строк, фрагментів, розділів, частин; стильової специфіки типів тексту (мовлення); умов та засобів виразності текстів. Якість тексту, його стилістична специфіка залежать від структури мовлення (мовлення від 1-ї, 2-ї або 3-ї особи), від участі в мовленні одного, двох або більше мовців (монолог, діалог, полілог), від приналежності мови (види чужої мови), від характеру зв'язку між самостійними реченнями (тексти з ланцюговими, паралельними, приєднувальними зв'язками), від конкретних функцій текстів (опис, оповідання, міркування та інші), від приналежності до того чи іншого функціонального стилю (функціонально-стильова типологія), від індивідуальної манери, абзацного членування та інших факторів [7: 1].

Текст здебільшого розглядають як результат процесу мовлення, який є завершеним, об'єктивованим у вигляді письмового документу, твір, який складається з назви (заголовка) і ряду окремих одиниць (надфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, стилістичного зв'язку, і який має певну цілеспрямованість та прагматичну настанову. Художній текст має тільки йому притаманну специфіку, а саме подвійну природу. З одного боку, це зафіксована (згідно з задумкою автора) у вигляді письмового повідомлення інформація, словесна структура. З іншого боку, це інформація, яка сприймається читачем і дещо відрізняється від тієї, яку запрограмував автор. Читач виявляє інформацію, яка міститься в самому тексті, приділяючи особливу увагу емоційно-експресивній та естетичній функції, яка нашаровується на предметний зміст. Один і той самий текст по-різному інтерпретується різними реципієнтами. Тлумачення тексту залежить від фактора адресата [4: 8].

Літературно-художній текст є вербальним повідомленням, яке передає через канал літератури предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну та оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине складне ціле. Основною характеристикою художнього тексту є комунікативно-функціональна: текст слугує для передачі та збереження інформації і впливу на особистість одержувача інформації [1: 32].

У художніх текстах, на відміну від нехудожніх, наявність авторської індивідуальності, образа автора є невід'ємною ознакою, у той час як для багатьох типів нехудожніх текстів характерним є його відсутність. Персональність художнього тексту, яка реалізується через вираженість авторського задуму, є обов'язковою, оскільки саме вона є тим фактором, який в першу чергу забезпечує єдність художнього тексту [5: 221].

У художньому тексті виокремлюють авторську мову і чужу мову. Авторською мовою називають частини літературного твору, в яких автор звертається до читача від себе, а не через персонажів. Мова автора протиставляється мові персонажів, функція якої багатогранна, оскільки вона дає не тільки рух оповіданню, але й характеристику як самого персонажа, так і тієї соціальної групи та епохи, до якої персонаж належить. Авторська мова дозволяє встановити точку зору автора на змальовуване, його бачення дійсності, його оцінку поставлених у творі проблем [1: 32].

Чужу мову прийнято визначати як включені до авторського викладу висловлення інших осіб або власні висловлювання оповідача, про які він згадує. Чужа мова надає авторській мові різні стилістичні відтінки, посилює емоційність та експресивність тексту. Головна роль належить авторській мові, яка складає основний корпус текстів і вирішує основні інформативні, комунікативні та естетичні завдання. Елементи чужої мови мають характер своєрідної інкрустації, яка урізноманітнює авторську мову, надає їй різних стилістичних відтінків [7: 46].

Серед способів передачі чужої мови розрізняють пряму мову, непряму мову та невластиву пряму мову. Всі ці види чужої мови виділяються на тлі авторської, в яку вони вплітаються різними способами, виконуючи різноманітні стилістичні функції. Пряма мова – один із способів передачі чужої мови, при якому мовець повністю зберігає її особливості, не пристосовуючи її до своєї мови. Пряма мова націлена не тільки на передачу змісту чужого висловлювання, але й на буквальне відтворення його форми зі всіма лексичними, синтаксичними, інтонаційними, стилістичними особливостями. Пряма мова різко виділяється на фоні нейтральної авторської, складаючи з нею стилістичний контраст або різноманітно та складно взаємодіючи з нею. Цей спосіб передачі чужої мови є важливим засобом створення характеру персонажа. Вводячи в словесну тканину прямі висловлювання персонажів, автор тим самим використовує їхні репліки, монологи, діалоги для мовленнєвої характеристики героїв, яка часто доповнюється, коментується зауваженнями в авторській мові [7: 47–48].

В дійсності пряма мова є цитатою і не вимагає перебудови висловлювання. Найпоширеніший прийом введення прямої мови – авторські слова, конструкція з дієсловом мовлення (*say, utter, declare, reply, cry, sigh, admit and others*). Дієслова мовлення допомагають визначити інтонацію, з якою було сказане висловлювання, проте усі тонкощі інтонації передати неможливо. Інтонація слів автора завжди розповідна, а інтонація прямої мови буває розповідною, питальною, спонукальною, окличною та неокличною. Пряма мова на письмі виділяється лапками [3]. Наприклад: *“It was a noble gesture”, he said at last, “I cannot execute this man. Take my car and drive him to the frontier. I honour you, Senor, as one brave man must honour another.”* (“The Man with the Scar” William Somerset Maugham).

Пряма мова розташовується по відношенню до авторської в препозиції, постпозиції або інтерпозиції, але завжди утворює самостійне речення. В наведеному прикладі перше речення складається з двох частин: слів чужої особи та слів автора, які супроводжують пряму мову. Ці частини зв’язуються безсполучниково, об’єднуються інтонацією та смислом. Пряма мова передують авторській мові та продовжується після неї, вводиться дієсловом *to say* у минулому часі та виділяється лапками. Слова автора вказують на те, кому належить пряма мова, яка ведеться від першої особи. Наступні два речення також є прикладом прямої мови, яка передана без узгодження особи і часу та інтонаційного підпорядкування мові розповідача.

Непряма мова – інший спосіб передачі чужої мови, до якого вдаються, головним чином, коли необхідно викласти загальний зміст, не зберігаючи форми висловлювання думки. Автор інтерпретує висловлювання у своїй власній манері, іноді змінюючи його емоційне забарвлення [2]. У стилістичному плані непряма мова відрізняється, як правило, нейтральним тоном, без особливого емоційного забарвлення та оцінок автора або персонажа. Слід зауважити, що за допомогою стилістичних прийомів автор може передавати настрої персонажа, виражаючи його такими словами, з такою послідовністю та переконливістю, які бувають непритаманні його персонажам. Письменник обирає форму висловлення думок персонажа, яка впливає на читача. У художньому тексті конструкції з прямою і непрямою мовою часто чергуються. Пряма мова яскраво показує форму висловлювання думки, а непряма передає її зміст, не відволікаючи увагу читача на конкретну форму її

висловлювання. Оскільки пряма мова наочніша, то автор вдається до неї, коли необхідно відтінити щось. Інтонація непрямой мови рівна і не виокремлюється серед інших частин тексту [7: 49–50].

У непрямій мові слова персонажа висловлюються автором і зазнають певних змін. Спостерігається перебудова граматично самостійних речень у залежні. Непряма мова оформлюється як підрядна частина при дієслові мовлення з головної частини складного речення. Відбувається зміна часів, всі займенники та форми дієслова надаються з точки зору мовця, а не того, кому належить висловлення. Наприклад: *“When he was fifteen he announced that he wanted to leave England and go to the Colonies.”* (“You Touched Me” David Herbert Lawrence).

Непряма мова виступає у вигляді підрядної частини складнопідрядного речення, в якому роль головного речення відіграють слова автора, а саме *“When he was fifteen he announced...”*. Вводиться сполучник *that*, який об’єднує дві частини складного речення. Дієслово *to announce*, яке передає слова мовця, стоїть в формі минулого часу, отже та частина речення, що містить слова мовця, також виражена в минулому часі. У підрядній частині відбувається зміна часів з Present Simple на Past Simple, що виражено дієсловом *to want* у другій формі, та зміна особового займенника з першої особи однини на третю особу однини (займенник *he*). Це речення характеризується об’єднанням плану персонажу з планом автора і усуненням граматичних ознак прямого висловлювання.

Оскільки зміна значення у непрямій мові є неминучою, в художніх текстах розповсюдженим є використання невластиве-прямої мови, а саме в новелі це є не надто поширеним явищем. Це така форма висловлювання, при якій слова мовця передаються через автора, але зберігаються всі особливості. Невластиве-пряма мова виникла і розвинулась в художній літературі та є її специфічним засобом. Специфіка невластиве-прямої мови полягає в особливій формі, способі передачі чужого висловлювання – в двуплановості. Формально вона будується від автора, але в ній чітко просліджується «голос» персонажа. Мова персонажа втілюється в авторську мову і відтворюється в формах останньої. Використовуючи невластиве-пряму мову, автор нібито перевтілюється в героя, в той самий час залишаючись в межах своєї авторської мови. Тому дуже часто невластиве-пряма мова природно і непомітно переходить у пряму мову персонажа. Цей спосіб передачі чужого висловлювання дозволяє тонко характеризувати героя, проникати в його внутрішній світ, побічно оцінювати його вчинки, поведінку, манеру мовлення і т.д. Отже це яскравий, емоційний та дійовий засіб характеристики персонажа, важливий інструмент авторської мови, спосіб глибокого розкриття психології героя. Невластиве-пряма мова урізноманітнює форми передачі чужої мови, відзначається динамізмом та емоційністю. Форми використання і функції невластиве-прямої мови в художній літературі складні та різноманітні [7: 51–52].

Невластиве-пряма мова займає проміжне положення між прямою та непрямую мовою. Оскільки невластиве-пряма мова належить автору, вона зазнає тих самих граматичних змін, що і пряма мова. Всі займенники і форми дієслова оформлюються з точки зору автора, змінюється час. Але в той же час невластиве-пряма мова має яскраві лексико-синтаксичні та стилістичні особливості прямої мови персонажа. На відміну від непрямой мови оформлюється не як підрядна частина складного речення при дієслові мовлення, а як самостійне речення. Наприклад: *“The coming of the white devils was a terror. Had they come to kill?”* (“Typhoon” Joseph Conrad).

Невластиве-пряма мова завжди знаходиться після авторської мови. Зміст авторської мови на межі з невластиве-прямою мовою представляє собою, як правило, опис дій, стану персонажа, який готує читача до сприйняття думок героя, які визначають його поведінку в певний момент. Саме таким реченням у прикладі є перше речення, яке виражає той жах, що охопив людей на борту судна, що потопає. У невластиве-прямої мові діють правила сполучення форм способів дії, замість першої та другої особи вживається третя та замість теперішнього часу – минулий, але синтаксична структура залишається незмінною.

Для невластиве-прямої мови характерне вживання повторів, незакінчених, окличних і питальних речень. У наведеному прикладі друге речення є невластиве-прямою мовою, яка виражена питальним реченням. Зв'язок між авторською мовою та чужою мовою

безсполучниковий, немає головного речення, якому б підпорядковувалася невласне-пряма мова як непряма мова, і немає дієслова, яке б вводило невласне-пряму мову. Речення невласне-прямої мови мають відносну ізольованість всередині контексту, тенденцію до внутрішніх самоцінностей, але тим не менш вони тісно співвіднесені з оточуючим їх контекстом.

За способом передачі чужої мови невласне-пряма мова розділяється на два типи: зовнішню та внутрішню. Зовнішня невласне-пряма мова включає в себе тематичне висловлювання, приховане висловлювання, цитатне висловлювання, висловлювання в висловлюванні, колективну невласне-пряму мову. Спільним для них є те, що вони співвідносяться з прямою мовою, тобто усним мовленням персонажа. Це обумовлює їхню стислість і появу в тексті відразу після прямої мови. Більшість випадків невласне-прямої мови в художньому тексті відносять до внутрішньої невласне-прямої мови. Вона об'єднує внутрішні рефлексії, внутрішній монолог і потік свідомості. На відміну від зовнішньої, в основі підвидів внутрішньої невласне-прямої мови лежить внутрішня мова. Внутрішня невласне-пряма мова – це внутрішня мова в межах авторського типу викладення, слідством чого є відсутність ввідних слів і зворотів і більша орієнтованість на об'єктивне, що виражається в здатності продовження сюжетної лінії, а не випадом із неї. Внутрішня невласне-пряма мова характеризується розгорнутістю своєї структури, а також здатністю реалізувати деякі прагматичні функції [6].

Наші спостереження за функціонуванням чужої мови в англійській новелі показали, що на тлі авторської мови вживаються всі види чужої мови, а саме пряма мова, непряма мова та невласне-пряма мова. Проаналізувавши 30 англійських новел, авторами яких є В.С. Моем, Ф.С. Фіцджеральд, Д.Г. Лоуренс та Дж. Конрад, ми дійшли висновку, що основний корпус творів складає авторська мова, яка відіграє велику роль у створенні художніх образів та розкритті ідейних поглядів автора. Найуживанішим видом чужої мови є пряма мова, яка точно відтворює чуже висловлювання та супроводжується словами автора. Авторська мова та пряма мова утворюють особливу синтаксичну конструкцію, що складається з самостійних частин, пов'язаних за змістом та інтонаційно. Аналіз вибірки новел показав, що менш поширеними видами чужої мови є непряма мова та невласне-пряма мова. Конструкції з прямою мовою та непрямою мовою часто чергуються. Пряма мова відтворює форму вираження думки, а непряма мова передає зміст. Невласне-пряма мова, як правило, знаходиться після авторської мови. І якщо в прямій та непрякій мові перехід від авторських до чужих слів чітко виражений, то в невласне-прякій мові цей перехід ледве помітний.

Слід зазначити, що всі ці три види чужої мови є не тільки засобом передачі предметного змісту, вони також виконують ряд інших функцій, а саме:

- 1) дає рух оповіданню;
- 2) урізноманітнює авторську мову, надає їй різні стилістичні відтінки;
- 3) посилює емоційність та експресивність тексту і вплив на читача;
- 4) виражає відношення автора до персонажів;
- 5) є важливим засобом створення персонажів, дає додаткову характеристику образів;
- 6) дає характеристику як самих персонажів, так і тієї епохи та соціальної групи, до якої вони належать;
- 7) надає можливість побічно оцінювати поведінку та манеру мовлення персонажів;
- 8) впливає на адресата, розширює його інформативність, змінює емоційний стан та погляди, здійснює естетичний ефект.

Таким чином, чужа мова сприяє реалізації оцінно-характерологічної, експресивно-емоційної, естетичної та комунікативно-інформаційної функцій.

До перспектив подальших студій відноситься більш детальне дослідження функціонування невласне-прямої мови, а також вивчення більш конкретного наповнювання авторського та чужого мовлення, зокрема композиційно-мовленнєвих форм в англійській новелі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 384 с.

2. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
3. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1981. – 319 с.
4. Головкина С.Х., Смольников С.Н. Лингвистический анализ текста / С.Х. Головкина, С.Н. Смольников. – Вологда: Издательский центр ВИРО, 2006. – 124 с.
5. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский. – М.: Высшая школа, 1984. – 241 с.
6. Омелькина О.В. Несобственно-прямая речь как лингвопрагматическая категория: на материале немецкоязычной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Электронный ресурс] / Омелькина Оксана Владиславовна; Самарский гос. педагогический ун-т. – Самара, 2007. – 150 с. – Режим доступа: <http://www.disscat.com>
7. Солганик Г.Я. Стилистика текста: [учеб. пособие] / Г.Я. Солганик. – М.: Флинта, Наука, 1997. – 256 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анна Сухова – викладач кафедри ділової іноземної мови та перекладу Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут».

Наукові інтереси: прагмалінгвістика, прагматистика, художній дискурс.

АНТИУТОПИЯ КАК ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ

Арина ХОРОЗ (Севастополь, Украина)

У статті розглядаються проблеми літературного жанру антиутопії в лінгвокогнітивному аспекті. Зроблено аналіз універсальних концептів «простір» (острів) і «час» (ахронія), які виступають основними хронотопами роману-антиутопії, визначаючи його жанрову специфіку.

Ключові слова: антиутопія, утопія, жанр, постмодернізм, універсальний концепт, простір, час.

The article views the problems of the literary genre of anti utopia in linguo-cognitive aspect. The universal concepts of "space" (the island) and "time" (achrony), which are the basic chronotopes of anti utopian novel defining its genre specificity, are analyzed.

Keywords: anti utopia, utopia, genre, postmodernism, a universal concept, space, time.

XX век – период бурных социально-политических и культурных событий: двух мировых войн и революций, интенсивного развития науки и техники, создания тоталитарных режимов, в которых человека пытались превратить в контролируемый «винтик» государственной машины. Эпоха «усталой» культуры, философии отчаяния и пессимизма во многих отношениях способствовала зарождению и развитию антиутопического мировоззрения и его воплощения в художественной литературе. Антиутопия оформляется как жанровая форма литературы и приобретает свои специфические характеристики в XX столетии в контексте двух художественно-эстетических систем – модернизма и постмодернизма. Активный процесс накопления мировоззренческих антиутопических позиций характерен уже для конца XIX века. «Близоруко было бы не видеть, – писал Н. Бердяев, – что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия» [2: 12].

Актуальность данной работы обусловлена устойчивым интересом исследований в области когнитивной лингвистики и текстологии к проблеме глубинных смыслов художественного текста-антиутопии. Цель нашей работы обозначить отличительные жанровые признаки данной эпохи, которые нашли продуктивное отражение в моделировании текстового мира антиутопии. Избранная для исследования проблема до сих пор не получала достаточного освещения в отечественном и зарубежном литературоведении, в то время как интерес к новым возможностям художественного текста в наше время чрезвычайно велик.

Сложившейся точкой зрения на мотив образования жанра антиутопии как такового, является его корреляция с утопией. Антиутопию как жанр определяет спор с утопией. В утопиях рисуется, как правило, прекрасный изолированный от других мир, предстающий перед восхищённым взором стороннего наблюдателя и подробно разьясняемый пришельцу местным «инструктором» – вожатым. В антиутопиях основанный на тех же предпосылках мир дан глазами его обитателя, рядового гражданина, дабы проследить и показать чувства человека, претерпевающего на себе законы «идеального» государства.

В современной литературе и по сей день, антиутопия считается «зазеркалем утопии» [20: 320], «перевернутой утопией» [18: 5], «чёрной утопией» («black utopias») [21: 102]. Таким образом, несмотря на накопленный массив образцов жанра антиутопии, проблема жанровой дефиниции остаётся открытой.

Впервые термин «антиутопия» в значении литературного жанра появился в 1952 г. в составленной Г. Негли и М. Патриком антологии «В поисках утопии». Термин «антиутопия» использовался «как общий термин, который включает в себя и то, что иногда называют «дистопией» или «какотопией», – отмечает Р. Кумар [21: 447], один из авторитетных теоретиков литературы. Такое употребление наименования уже как бы помещает в другую систему координат все типологические признаки и сюжетные повороты, константные для утопии, формируя, таким образом, характеристику нового, но становящегося всё более самостоятельным жанра. Приведём примеры определения двух терминов, характерных для жанра антиутопии: дистопия – опровержение утопических мечтаний, которым противопоставляется реальность, непослушная грезам, и какотопия – «дурное, плохое место», перевод греческого корня этого слова уже подсказывает функциональные возможности его употребления.

М. Золотоносов отмечает, что не случайно при употреблении этого понятия возникают аналогии и ассоциации с «какафонией». По его мнению, торопливая манера письма, характерная для какотопии, отличается обилием «чужого», вставного текста, насыщенного разговорными и идеологическими штампами, что напоминает реляции с места событий [5: 192-193]. Заметим, что «какос» по-гречески еще и «мёртвый», т. е. термин «какотопия», как нам представляется, может употребляться в значении «мёртвое место», «место, где жизнь невозможна», или «место, где нет жизни», что, по-нашему мнению, проводит чёткую грань между утопией и антиутопией.

В научной литературе представлено множество определений антиутопии с характерными для этого жанра признаками. Дефиниции антиутопии дифференцированы сквозь призму утопии, созданы методом от противного. Рассмотрим определение антиутопии, взятое из Новейшего философского словаря (1998): «Антиутопия – самоосознающее течение в литературе, представляющее собой критическое описание общества утопического типа. Антиутопия выделяет наиболее опасные, с точки зрения авторов, общественные тенденции. Антиутопию можно представить в качестве своеобразной саморефлексии жанра социальной утопии. Антиутопия существенно меняет ракурс рассмотрения идеального социума: подвергается сомнению сама возможность позитивного воплощения какого бы то ни было преобразовательного интеллектуального проекта. При этом, если в жанре традиционной утопии происходит воображаемое обращение авторов в прошлое и настоящее, то в стилистике антиутопии доминирует обращенность в будущее. Конституирование антиутопии как особого интеллектуального жанра совпало по времени (20 в.) с установлением достаточно жестких общепринятых дисциплинарных границ в сфере гуманитарного знания, поэтому антиутопия почти всецело представляет собой литературное явление» [4: ЭР].

Заметим, что приведённая характеристика более взвешенно по форме и концентрированно логично по сути проясняет специфику жанра, признавая за ним право считаться самостоятельным и самодостаточным явлением в литературе. Безусловно, «антиутопия состоит с утопией в отношениях диалога» [14: 185] и является, бесспорно, справедливым и плодотворным утверждением для определения специфики жанра. Этот мотив широко используется в немногочисленных, но весьма образных и ёмких попытках вычленения признаков и категорий антиутопии. Но существуют и парадоксальные отличия, характерные для собственно эпохи постмодернизма, как выражение духа времени современности во всех сферах человеческой деятельности.

Постмодернизму свойственно видение мира как хаоса, в котором превалируют псевдоценности, артефакты массовой культуры, отражающие неуверенность, растерянность человека перед разорванностью, хаотичностью, невозможностью гармонизации окружающего мира [15: 258–271]. Физическое существование личности и её психоэмоциональное состояние разъединяются и вне всякой последовательности высвечиваются автором в формально соположенных, но содержательно изолированных друг от друга отрезках текста. Литературе постмодернизма характерно специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и целостных ориентиров, «мира децентрированного», предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных

фрагментов» [7: 205]. Жизнь стерильна, личность подвергнута опустошению, действительность алогична, двойственна, поэтому её освоение требует новых средств и форм выражения, иной поэтики. В этих условиях приобретает популярность новая концепция художественного текста: он становится «безграничным» и представляет собой абсолютную тотальность, в которой нет ничего вне текста.

Графика и архитектоника книги, её «пространственно-временной ансамбль, имеющие свои особые законы и особый художественный строй» [9: 156], рассогласовываются с её содержательной структурой, создают «прерывистость речевого произведения» [3: 73].

В постмодернизме весь текст – это «раскавыченная цитата», как неоднократно утверждал Р. Барт [1: 23]. Осознанная цитатность художественных произведений помогает нам пролить дополнительный свет на одно из важнейших явлений постмодернизма – интертекстуальность, термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой. Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором всё когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определённых элементов даёт новые комбинации. Цитатность как метод базируется на главном принципе постмодернистской эстетики – переосмыслении. Постмодернисты пытаются переосмыслить старые догматы, наполнить старые непререкаемые истины новым содержанием, более соответствующим современной жизни.

С помощью интертекстуальности создаётся новая реальность и принципиально новый, «другой», язык культуры. Художественный текст становится качественно иным. Перед нами уже не произведение как нечто законченное, обладающее смысловым единством, целостное, принадлежащее определённому автору, а именно текст как динамичный процесс порождения смыслов, многолинейный и принципиально «вторичный», не имеющий автора в привычном для нас представлении.

Стремясь преодолеть стереотипность читательского восприятия, современный автор «расширяет» сферу читательской деятельности, вовлекает читателя в диалог, вызывает на спор, провоцирует «неожиданные» реакции. Читатель втянут в процесс игры: он догадывается, домысливает, находит второй и третий смысл. Постмодернистская мысль пришла к заключению, что всё, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает читатель. Преодоление «личностного» компонента при анализе художественного произведения, как и укоренение мнения, что только критик имеет «право на истину», обладает подлинным знанием, приводят к вытеснению «фигуры автора» на второй план.

Итак, признавая антиутопию как самостоятельный литературный жанр, убеждаясь в неординарных принципах композиции художественного текста, характерных для эпохи постмодерна, остается вычленив основные жанровые признаки романа-антиутопии. В нашей статье мы остановимся более подробно на классификации предложенной Л. М. Юрьевой, которая, на наш взгляд, является наиболее полной. Не цитируя её дословно, назовем вычлененные этим автором специфические мотивы антиутопии: пространство антиутопии – государство с тоталитарной системой управления; территория нового государства отгорожена огромной стеной от всего окружающего мира; порабощение человека подчёркивает абсурд ситуации; прошлое в антиутопиях отвергается; герой произведения – бунтарь-одиночка или коллектив единомышленников, состоящий в оппозиции к существующему строю; тоталитаризму противостоит любовь; описание природы своей красочностью подчёркивает обречённость происходящего; мир не статичен, он конструируется, он только возможен; повествование часто строится в форме дневника; в литературном произведении антиутопического жанра ослабевает преемственность между прошлым, настоящим и будущим.

В целом соглашаясь с этими характеристиками, добавим, что антиутопия – интернациональный жанр, поэтому выводы, сделанные Л. М. Юрьевой применительно к русской литературе, во многом справедливы и для иноязычных художественных произведений. Думается, однако, что и эта классификация не является исчерпывающей и может быть дополнена, а также несколько изменена с учётом специфики и наполнения

рассматриваемых нами иноязычных образцов означенного литературного явления с позиции когнитивной лингвистики.

Для начала выделим основные концепты художественного текста эпохи постмодернизма, т. к. именно эти фундаментальные категории «есть система координат, при помощи которых люди, принадлежащие к той или иной культуре, воспринимают мир и создают его» [12: 71]. Наиболее актуальными для постмодернизма становятся два универсальных концепта: «пространство» (остров) и «время» (ахрония). Место обитания героев романа-антиутопии замкнуто географически. Это пространство, живущее по своим законам, отделяет и разделяет реальный и искусственный миры – это и земляная стена (Е. Замятин), и огромная ограда с пропущенным через неё током (О. Хаксли), и больница для умалишенных (К. Кизи), и подземная пещера, созданная в границах бывшего Лондона (П. Акройд), и сверхдержава Океания (Дж. Оруэлл). Заметим, что сюжетобразующий элемент острова присутствует в мировой литературе со времен античности, однако, «остров» антиутопии уже не символизирует идеалистическую и утопическую проекцию вариантов познания и цивилизации, человека и социума. Здесь имеет место экспериментальная лаборатория по проверке действенности антитезы «человек-цивилизация». Замкнутость пространства, его небольшие размеры и отсюда «просматриваемость» и «лимитированность» каждого движения лишают героя возможности что-то изменить в системе. Оно – пространство – отталкивает личность, деперсонифицирует её, выхолащивая всё человеческое, пробуждая звериные инстинкты послушания, подчинения, ибо только это ведёт к физическому самосохранению. Не менее важным жанрообразующим признаком является ландшафт. Здесь нет лирического повествования, щебетания птиц, буйных красок и ярких эпитетов, часто атмосфера пропитана ощущением страха, который лишь нагнетается сухим констатирующим изображением пейзажей. Отсутствие тёплого, ласкающего Солнца, естественной смены времён года, замена динамики естественного природного развития статичностью изображения – ещё больше подчёркивает безысходность и ущербность бытия. В результате она – природа – становится не союзником, а противником человека, наполняя ещё больше его существование мотивами обречённости.

Следующим, немаловажным концептом мира антиутопии, является время (ахрония). Оно – время – живёт по своим собственным законам. Временные координаты искорёжены, генетическая и историческая память смоделированы по законам условного социума, созданного в антиутопии. Как утверждает А. Любимова: «В антиутопии человек находится в мире нарушенных временных и пространственных координат: настоящее обладает абсолютной самоценностью, оно не движется, прошлое – изменчиво, так как оно приспособляется к событиям настоящего» [11: 35]. Добавим, что хронотоп утопии открыт будущему, тогда как хронотоп антиутопии оказывается в тупиковой ситуации и совершает эволюцию вспять. Антиутопия исследует не мир в истории, а остановившуюся историю как художественный образ мира, созданный в результате не реального, но вероятного развития цивилизационного процесса. Замкнутость хронотопа антиутопии ведёт к возникновению определённых ассоциаций у читателя. Б. Успенский указывает на то, что «Пространство художественного текста ... – это результат взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, получателя» [16: 11–14]. Читатель сам связывает реальное и условное настоящее, ищет объяснение происходящего в возможном будущем, смоделированном автором в прошлом, изучает возможное прошлое в «остановленном» процессе развития истории, объясняет происходящее, соглашаясь с гипотезами писателя или отвергая их. Возникает особая жанровая разновидность антиутопии – ахрония, т. е. «отсутствие времени» или ухрония (юхрония, юкроника) – антиутопия с определённым неисторическим временем, извлечённым из диахронического процесса и остановленным для стереоскопического рассмотрения смоделированной автором псевдореальности. Два интересных феномена «остров» и «ахрония» существенно повлияли и на структуру художественного текста антиутопии. В стилистике антиутопии доминирует обращённость в будущее: «Автор создаёт пространство текста – континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие» [10: 258].

Сюжет разворачивается чаще всего с помощью дневника бунтаря-одиночки. Зачастую дневник – это автобиографические заметки реальных лиц, попытка разобраться в самом себе, т. е. мемуарный самоотчёт, принадлежащий скорее к документалистике и специально предназначенный для опубликования. Повествование здесь ведётся от первого лица, четко фиксируется время записи, как правило, синхронное по отношению к фиксируемому, обозначается место действия.

В романах-антиутопиях отсутствуют описания внешности персонажей, говорящие об их личностных характеристиках. Такая тенденция воплощается в приёме «деперсонификации» личности, к которому часто прибегают создатели антиутопического романа. Упоминаются лишь детали униформы, отличающие, в силу необходимости, одного члена «идеального» общества от другого. Чаще всего имена заменены номерами. Индивидуум становится частью массы, появляется новая форма общественного сознания, когда один думает как все, а все – как один. Общность сознания – ещё один показатель деперсонификации. Мотив безличности бездумной, но послушной массы становится более значимым благодаря и отсутствию качественных характеристик труда, которым заняты герои антиутопии. Их деятельность оценивается лишь количественными показателями. Штапованность, заданность мышления, превращает человека в некое безличное существо, которое довольствуется только своими природными инстинктами. Понятие исторической и коллективной, диахронической памяти изъято из топоса антиутопии. Человек, зачастую ещё до рождения, лишается права на индивидуальную память. У него нет отца и матери – проводников между настоящим, прошлым и будущим. Материализованные памятники культуры: книги, предметы быта – изъяты из обращения или скрыты в спецместах (Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», Т. Толстая «Кысь», О. Хаксли «Обезьяна и сущность», П. Акرويد «Бумаги Платона»). Встреча с памятью и, рождённый в результате ассоциативный образ мышления, лежат в основе антигосударственных настроений (Е. Замятин «Мы»), преступления в виде бунта чувств (Дж. Оруэлл «1984»), переоценки системы ценностей (О. Хаксли «О дивный новый мир», П. Акرويد «Бумаги Платона»). Образ потерянной и обретаемой памяти, своеобразная художественная амнезия, в антиутопии меняет наполнение хронотопа – время как бы застывает на нуле или опускается вниз по минусовой отметке.

Любопытно, что в произведениях антиутопии детально, скрупулезно-образно описан бытовой материальный мир, особым образом связывающий взбунтовавшихся и ныне мыслящих героев с прошлым: мебель, фотографии, коллекции старых вещей. А также повседневные действия, позволяющие чувствовать себя человеком: приготовление чая, разжигание печи и т. д. Всё это, думается, подчёркивает условность, возможность конструирования антиутопического пространства на любом витке развития социума. Для антиутопии, как утверждает Т. Новикова, характерна «инверсия утопической тематики» [14: 101].

Декларативность стиля, присущая утопии, заменяется в антиутопиях другой модальностью, «условной». Это уже не пророчество идеальной жизни, это игра воображения прогностического, предостерегающего характера. Прогноз будущего усиливают и образы-функции – Благодетель, Старший Брат, Первый, Главноуправитель, Мустафа Монд, меняющие друг друга в шутовском хороводе. Антиутопия оперирует в своей художественной практике рядом приёмов, характерных для литературы постмодернизма: намеренная затрудненность повествовательной манеры, фрагментарность, пародийность, использование автором определённой маски, интертекстуальность, аллюзийность, присутствие игрового момента.

Таким образом, проанализировав специфику жанра романа-антиутопии с позиции когнитивной лингвистики, мы можем утверждать, что в структуре текста этих литературно-художественных произведений основополагающими в отношении жанрообразования являются универсальные концепты «пространство» (остров) и «время» (ахрония), именно они в плане формы и содержания создают характерный для антиутопии хронотоп замкнутого времени и пространства – отстранённости, изолированности «дивного нового мира» в географическом и культурном континууме.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Николай Александрович Бердяев // Н.А.Бердяев Кризис искусства [Репринтное издание]. – М.: СП Интерпринт, 1990. – С. 3-28.
3. Гаузенблас К. О характеристике и классификации речевых произведений / О. К. Гаузенблас // НЗЛ. – Вып. VIII. – М.: Прогресс, 1978. – С. 57-79.
4. Грицанов А. А. Антиутопия / А. А. Грицанов // Новейший философский словарь [Электронный ресурс] / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Минск: Книжный дом, 2003. – 1280 с.– rar – RAR архив, размер исходных файлов 4 724 989 байт. – Библиотека «Моя планета» my_planet@bk.ru.
5. Золотоносов М. Какотопия / М. Золотоносов // Октябрь. – 1990. – № 7. – С. 192-193.
6. Ильин И. П. Между структурой и читателем: Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы / И. П. Ильин // Теории, школы, концепции. – М., 1989. – С. 134-218.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм | Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
8. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур / Илья Петрович Ильин. – М.: МГУ, 1989. – 60 с.
9. Книговедение. Энциклопедический словарь / гл. ред. Н. М. Сикорский – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 664 с.
10. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292.
11. Любимова А. Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты: учебное пособие по спецкурсу. – Пермь, 2001. – С. 35.
12. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие / Валентина Авраамовна Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
13. Новикова Е. Г. Особенности речевого жанра дневника / Е. Г. Новикова // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах. – Вып. 3. – Ставрополь: Изд-во ПГЛУ, 2005. – С. 80-89.
14. Новикова Т. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) / Т. Новикова // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 179-203.
15. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с.
16. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Андреевич Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
17. Чаликова В. А. Утопия и свобода / Виктория Чаликова. – М.: Весть-ВИМО, 1994. – 184 с.
18. Шестаков В. Эволюция русской литературной утопии / В. Шестаков // Вечер в 2217. Русская литературная утопия. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-21. – (Утопия и антиутопия XX века).
19. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Лидия Михайловна Юрьева. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 317 с.
20. Янг М. Возвышение меритократии / М. Янг // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – С. 317-346.
21. Kumar K. Utopia and Anti-utopia in Modern Times. Oxford; New York: Blackwell, 1987. – P. 447.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Арина Хороз – аспірант кафедри романо-германських мов Херсонського Державного Університету
Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, текстологія, стилістика.

ПОЛІКРИТИКА ТЕКСТІВ НЕХУДОЖНІХ СТИЛІВ

FUNKTIONALSTIL DER WISSENSCHAFT: LINGUISTISCHE, EXTRALINGUISTISCHE UND SOZIO-LINGUISTISCHE ZÜGE

Nina ISTSCHENKO (Kyjiw, Ukraine)

У статті розглянуто функціональний стиль науки: сукупність його мовних, позамовних і соціолінгвальних рис, форми його прояву і форми його реалізації, які об'єктивно відрізняють цей стиль від інших у системі функціональних стилів у сучасній німецькій мові.

Ключові слова: функціональний стиль, мовна, позамовна та соціолінгвальна риса, форма прояву та форма реалізації стилю науки.

The article deals with the scientific functional style describing its linguistic, extralinguistic, sociolinguistic features as well as forms of its manifestation and realization, which distinguish this style from other functional styles.

Key words: functional style, linguistic, extralinguistic, sociolinguistic features, realization form, manifestation form.

Stilistik ist eine linguistische Wissenschaft von den Redausdrucksformen und Gesetzmäßigkeiten der Funktionierung der Sprache in verschiedenen Sphären der Verwendung, von den Besonderheiten der Nutzung der Sprachmittel abhängig von Sachverhalt und Zielen der Äußerung, Situation und Kommunikationssphäre.

Stil ist eine Abart der Sprache, die durch Redebestimmung bedingt ist und den Zielen der Kommunikation der Menschen in jenem oder anderem Bereich ihrer Tätigkeit dient. Der Unterschied der Stile trägt einen funktionalen Charakter.

Die Sprache als eine soziale Erscheinung erfüllt verschiedene Funktionen, die mit unterschiedlichen Sphären der menschlichen Tätigkeit verbunden sind. Zu den wichtigsten gesellschaftlichen Funktionen der Sprache gehören: 1) Kommunikation, 2) Mitteilung, 3) Einwirkung. Für die Realisierung dieser Funktionen wurden herausgebildet und gestaltet einzelne Abarten der Sprache, die durch das Vorhandensein in jeder von ihnen besondere lexikalisch-phraseologische und syntaktische Mittel charakterisiert und vorwiegend in dieser Abart der Sprache benutzt werden. Diese Abarten heißen funktionale Stile.

Der funktionale Stil ist eine historisch herausgebildete Abart der Sprache, die sich durch eine spezifische Sammlung der sprachlichen Züge auszeichnet wird, die letzte wird durch die Spezifik des Verkehrs in verschiedenen Bereichen der menschlichen Tätigkeit und durch eine Funktion der Sprache in diesem Kommunikationsbereich bedingt wird.

Das Vorhandensein der Funktionalstile ist verbunden mit dem Unterschied der durch die Sprache erfüllten Funktionen, die zur Einteilung der Funktionalstile: Stil von Wissenschaft, Presse und Publizistik, Amtsverkehr, Alltagsverkehr, Stil der schönen Literatur beitragen, Unterstile und Gattungen bestimmen.

Stile und Unterstile sind keine geschlossenen Systeme, sie lassen Durchdringung der stilbildenden Elemente zu, aber jeder Stil hat seine Besonderheiten in Lexik und Syntax, drückt sich in Redetypen und Redearten aus.

Der Gegenstand dieses Artikels stellt Besonderheiten des Funktionalstiles der Wissenschaft dar.

Der Stil der Wissenschaft zeigt sich in folgenden Realisierungsformen, die zusammen mit den Erscheinungsformen betrachtet werden:

-schriftlich-monologisch (in Monographien, Zeitschriftenaufsätzen, Kurzberichten, Übersichten, wissenschaftlich-geschichtlichen Aufsätzen, Annotationen, Referaten, Resümee, Nachschlagewerken, Lexikon, Lehrbüchern, Lehrhilfen);

-mündlich-monologisch (in wissenschaftlichen Vorlesungen, Diskussionsbeiträgen und Referaten);

-mündlich-dialogisch (in wissenschaftlichen Debatten, Diskussionen).

Alle Realisierungsformen des wissenschaftlichen Stils sind literarisch genormt.

Gewiss unterscheiden sich die einzelnen Zweige der Wissenschaft durch manche Verschiedenheit in den stilistischen Zügen ihrer Sprachgestaltung. Doch die wesentlichen Stilzüge sind die gleichen.

Da Wissenschaft und Technik dazu berufen sind mit Hilfe sachlichsystematischer Beweisführung die Erkenntnis der Wirklichkeit und ihrer Gesetze zu vermitteln, muss die gesamte Ausdrucksgestaltung auf diesem Gebiet gesellschaftlicher Tätigkeit unter dem Zeichen der **Sachlichkeit** und **Logik**, der **Klarheit** und **Fassbarkeit** stehen. Die genannten **extralinguistischen** Stilzüge des wissenschaftlichen Stils treten sowohl in seinen schriftlichen als auch in seinen mündlichen Erscheinungsformen zutage, sowohl in akademischen als auch in populärwissenschaftlichen Schriften. Wie bei Alltagssprache, Literatur- oder Standardsprache stehen Wissenschafts- und Fachsprachen wiederum als Oberbegriffe für eine Reihe von Varietäten. Ihre Vorkommensbereiche sind die Wissenschaften und beruflichen Sparten, die durch einen Forschungs- oder Bearbeitungsgegenstand, durch eine spezielle Methode und ein spezielles Instrumentarium gekennzeichnet sind. Diese äußeren Merkmale machen eine funktional angepasste Sprache nötig.

Die Wissenschaftssprache wird manchmal auch zu den Fachsprachen gerechnet. Von anderen wird ihr ein eigener Status zugeschrieben, da sie im Gegensatz zu den gewöhnlichen Fachsprachen ein festes terminologisches System hat, das sich aus dem Wissenschaftsbegriff und der Methodenlehre ableiten lässt.

Nach der pragmatischen Grundkonstellation unterscheiden sich Wissenschafts- und Fachsprachen jedoch nicht. Der fünffachen Aufteilung der Vorkommensbereiche sollte im Idealfall je eine Subvariante der Fach- oder Wissenschaftssprache entsprechen [1: 15–17]:

- die eigentliche Fachsprache im schriftlichen Austausch (eine Theoriesprache);
- der mündliche Instituts-, Labor- oder Werkstattjargon, der auch auf Tagungen und Kongressen verwendet wird (fachliche Umgangssprache);
- die Darstellungs- und Erklärungssprache im fachlichen oder wissenschaftlichen Lehrbuch (Lehrbuchsprache);
- die mündliche Darstellungs- und Erklärungssprache im fachlichen Unterricht (Unterrichtssprache);
- die populäre Erklärungssprache im allgemeinen Schulunterricht und in den Medien (Außensprache' oder Verteilersprache').

Die erste und die zweite Gruppen dienen der Kommunikation unter Fachleuten. Die Wörter sind als Termini wohl definiert, so dass man sie als Chiffren für Definitionen und weitere Zusammenhänge ökonomisch verwenden kann. Fachbegriffe gelten unter Fachleuten als bekannt und brauchen nicht jedes Mal von neuem eingeführt zu werden. Die unterstellte Kenntnis der gebräuchlichen Termini, ihrer Definitionen und Verwendungsweisen setzt ein längeres Studium voraus. Ein Fachstudium könnte so als Erlernen einer (wissenschaftlichen) Fachterminologie angesehen werden. Diese Art Wissenschaftssprache ist für Außenstehende weitgehend unverständlich, sie strebt auch keine Allgemeinverständlichkeit an.

Die Lehrbuchsprache (die dritte Gruppe) und die wissenschaftliche Unterrichtssprache (die vierte Gruppe) an Universitäten und (Fach-)Hochschulen verwenden zwar auch die exakte Wissenschaftssprache mit der wohl definierten Terminologie. Die Kenntnis der Definitionen wird jedoch nicht wie bei (1.) und (2.) vorausgesetzt, sondern schrittweise mit Hilfe umgangssprachlicher Paraphrasen eingeführt. Lehrbuchsprache und Unterrichtssprache führen von der Umgangs- und Literatursprache hin zur Fachsprache. Die Außen- oder Verkaufssprache (die fünfte Gruppe) dient der populären Umsetzung. Sie soll nicht in die Fachsprache einführen, sondern Methoden und Ergebnisse sollen in die Gemeinsprache umgesetzt werden. Statt unterstellter Vorkenntnis wird Unkenntnis oder lediglich Interesse vorausgesetzt. Generalisierungen werden an Einzelbeispielen erläutert, überhaupt wird das Allgemeine am Besonderen dargestellt. Die Prozedur, die näheren Umstände auch personeller Art, stehen vor der reinen Ergebnisvermittlung. Fachsprachen entstehen immer aufs Neue und ihrer Popularisierung ist ebenfalls ein ständiger Prozess.

Was die **linguistischen Züge** angeht, so bildet in allen genannten Sprachgruppen die lexikalische Grundlage die neutrale literarische Lexik ohne expressive Färbung in Verbindung mit

funktional-stilistischer Terminologie, d.h. mit deutscher oder fremdsprachiger Terminologie. Termini helfen, den Sachverhalt eindeutig und sprachökonomisch auszudrücken: *die Frequenz, die Lösung, PS (Pferdestärke), Singular, 4,5 kg, Internet, N (Newton), m (Meter)*. Einen wichtigen Bestandteil der deutschen wissenschaftlichen Lexik bilden terminologische Neologismen: *Breitwandfilm, DIN - Deutsche Industrienorm, H-Bombe – Wasserbombe, glaskeramische Stoffe, hochbelastbare Geräte*.

Dialektismen, Argotismen, Vulgarismen widersprechen den Normen des wissenschaftlichen Stils. Die architektonische Funktion zieht spezielle "Gliederungswörter" nach sich: *erstens, zweitens, einmal, zum anderen, einerseits, andererseits* u. ä. Charakteristisch für den Stil der Wissenschaft ist der Einschluss von Belegstellen aus anderen Werken. Hier handelt es sich um wichtiges Beweismaterial, das die Ansichten des Schreibenden bekräftigt.

In der wissenschaftlichen Prosa sind Parallelismus und Antithese, Aufzählung und Wiederholung als stilistische Figuren sehr gebräuchlich [4: 34–36]:

*Ein α -Strahl erzeugt 10 000 bis 30 000 Paar Ionen je cm,
Ein β -Strahl ungefähr 100, ein γ -Strahl dagegen nur eines.*

Im lexikalischen Bestand wird beobachtet: hoher Anteil an Nomina und nominalen Ausdrücken; Vereindeutigung (Monosemierung) von Homonymen: *„Kante im Diagramm ist eine zwei Punkte verbindende Linie“*; Univerbierung: *elektronische Datenverarbeitungsmaschine' wird zu Rechner'*. Hierher gehört die Verkürzung durch Addition der Anfangsbuchstaben eines komplexen Ausdrucks: *DIN* (= Deutsche Industrie-Norm); Wortneubildungen: *Quasar, Turbo-Lader*; Verzicht auf autosemantische Vollverben zugunsten von Präpositionalgefügen: *kommt zur Durchführung; gerät ins Blickfeld*; Bevorzugung der Ist-Verben: *ist, verhält sich, scheint, zeigt sich, besteht aus, beträgt*; keine Personalsubjekte: *Man, das Institut, der Sachverhalt erscheint dem Betrachter...*

Im wissenschaftlichen Stil hat sich die Tradition herausgebildet, zur Wahrung der Objektivität und der Bescheidenheit die ich-Form zu meiden: *der Verfasser dieses Artikels ist der Meinung..., wie dem Verfasser scheint, wie es scheint*.

Auch **der grammatische Bau** des wissenschaftlichen Stils muss der Forderung nach Logik, Klarheit und leichter Fassbarkeit nachkommen.

-Passivkonstruktionen gehören zu den unentbehrlichen Mitteln der objektiven, logischen und unpersönlichen Darstellung.

-Die unvollständige Rahmenkonstruktion dient zur Hervorhebung des inhaltlich Wichtigen.

-Zu den syntaktischen Merkmalen dieses Stils gehört eine sparsame Verwendung von Ausrufesätzen.

-Fragesätze sind ein charakteristisches Merkmal der Syntax im wissenschaftlichen Stil: *Und woher kommt das plötzliche, neuartige Verstandenwerden?*

Es wird angesehen die Tendenz zur:

- Passivierung: *wird angesehen als, lässt sich zeigen, sagen, deuten; ist zu erkennen;*

-Parallelität des Satzbaus und inneren Gliederung, die charakteristische Merkmale der Sätze darstellen (einerseits – andererseits). Die meisten Sätze sind einfach, seltener gebraucht man Satzgefüge mit vielen Wiederholungen. Die nachstehenden Texte zeigen ihre Struktur aus Sicht der Syntax:

- aus dem linguistischen Fachjargon (der siebziger Jahre): *„Die ursprünglich für bestimmte Operationen im Abstraktionsprozess und bei der Begriffsbildung eingeführten Termini ‚Verdichtung‘ und Auflösung (eigentlich ‚Auflösbarkeit‘) von Entscheidungsregeln zur Auswahl relevanter Merkmale wird gelegentlich auch zur Erklärung und Bezeichnung der Paraphraserelation und anderer semischer Beziehungen verwendet“* [3: 105];

-aus der physikalischen Fach-(Lehrbuch)sprache:

„Unter der Arbeit A der konstanten Kraft K längs des Weges s verstehen wir das skalare Produkt aus Kraft und Weg. $A = (K, s) = K s \cos$ ist der Winkel zwischen Kraft- und Wegrichtung. Da $K \cos$ die Kraftkomponente K , der Kraft in Richtung des Weges bedeutet, können wir die Arbeit auch so definieren: Arbeit = Kraftkomponente in Richtung des Weges mal Weg = K_s, s (nicht Kraft mal Weg). Die Arbeit erscheint nach dieser Definition als skalare Größe. Arbeiten addieren sich algebraisch“ [3: 107];

-aus der Wissenschaftssprache der Medizin:

„Kälteagglutine sind menschliche Antikörper, die mit Erythrozyten-Auto-antigenen reagieren. Kälteagglutine, die bei Patienten mit chronischer lymphozytärer Proliferation (zum Beispiel bei chronischer lymphatischer Leukämie, bei Immunozytom) auftreten, sind ausnahmslos monoklonale Antikörper“ [3: 106];

-aus der Techniksprache der Kraftfahrzeugtechnik:

„Zum Starten des Motors keine Starthilfesprays verwenden. Bei entladener Batterie kann der Motor mit der Batterie eines anderen Fahrzeugs über 2 Starthilfekabel angelassen werden« [3: 106].

Verschiedene Texte aus den Kommunikationsbereichen und Kommunikationssituationen analysierend, ist merkbar die Widerspiegelung in diesen Texten fast aller Bereiche der menschlichen Tätigkeit, aller sozialen Gruppen der Gesellschaft. Wenn die Soziolinguistik das Wechselverhältnis zwischen Gesellschaft und Sprache untersucht, so deckt die Stilistik die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Stil auf. Die Aufgabe der soziolinguistisch eingestellten Stilistik ist sowohl die Gesetzmäßigkeiten im Sprachgebrauch ganzer gesellschaftlicher Gruppen (Soziolekte) als auch ihrer einzelnen Teilhaber (Idiolekte) zu ergründen. Die stilkundliche Forschung dehnt sich auf alle Gebiete der Sprache aus und untersucht, inwieweit außerlinguistische Faktoren (Kommunikationsbereich der Aussage, Mitteilungsfunktion; soziale, berufliche, nationale und territoriale Zugehörigkeit der Kommunikationspartner, ihr Bildungsgrad, ihr Alter, ihr Leben in der Stadt oder Land u.a.m.) die Redeweise beeinflussen.

Wissenschafts- und Fachsprachen sind auf die jeweiligen Gruppen beschränkt, die sich die fachlichen und terminologischen Kenntnisse durch eine längere Ausbildung angeeignet haben. Die Notwendigkeit einer eigenen „Sprache“ ist sachlich bedingt und aus den fünf Vorkommensbereichen heraus zu erklären. Fach- und Wissenschaftssprachen sind elitär und betreffen immer nur bestimmte Gruppen. Der Fachjargon kann über den Erkenntniseffekt und die Kommunikationsökonomie hinaus gruppenstabilisierend wirken und zur beruflichen Identifikation beitragen. Fasst man Fachsprache weit genug, so gibt es fast niemand, der nicht an irgendeiner Fachsprache teilhat. Entsprechend dem sozialen Ansehen der Disziplinen besteht unter den Fachsprachen ein Prestige-Gefälle. Während in den Naturwissenschaften, den technischen Fächern und Berufen eine terminologische Unverständlichkeit autoritätssteigernd sein kann, ist diese Wirkung bei geisteswissenschaftlichen Fachsprachen oder politologisch-soziologischer „Fachsimelei“ oft gegenteiliger Art. Von den geisteswissenschaftlich-humanistischen, d.h., kulturwissenschaftlichen Fächern wird in viel höherem Maße eine verständliche Sprache erwartet als von den naturwissenschaftlich-medizinischen Disziplinen. Dabei wird übersehen, dass auch gemeinsprachliche Wörter wie *Sicht, Aspekt, Erzählweise, Ausdruck, Gefühl, Phantasie, Rolle, Verständnis* oftmals terminologisiert, d. h. wohl definiert und eindeutig in ein Begriffssystem eingebettet sind. Dies trifft insbesondere auch für die Fachsprache des Wetterberichts zu, die für die Medien von wohlmeinenden Stilisten in nicht wettertaugliche Umgangssprache übersetzt wird. Die vermeintliche Verständlichkeit vermittelt den falschen Eindruck, als gehöre jedermann zur literarischen, pädagogischen, theologischen oder meteorologischen Wissenschafts-Gemeinde.

Nach einem generellen Gesetz nimmt die Gemeinsprache (Alltagssprache) dauernd Wörter und Wendungen aus den Fachsprachen auf, weil entweder Fachwissen popularisiert und zum Allgemeinwissen wurde, z.B. im Bereich des Autofahrens oder der Populärpsychologie, oder weil ein Fachbereich und die dazugehörige Berufsgruppe, z.B. die Medizin, in einem sehr hohen sozialen Ansehen stehen, so dass Fachwörter (*Stress, Infarkt, Therapie, Kollaps, Diagnose*) dank ihres „Mehrwertes“ in die Alltagssprache übernommen werden.

Durch die zunehmende Differenzierung des Fachjargons gerade in den führenden Grundlagenwissenschaften (Informatik, Computerwesen, Medizin, Elektronik etc.) vergrößert sich der Abstand der Fachsprachen zur Normalsprache. Auch die Berufsgruppen isolieren sich kommunikativ mehr und mehr. Je nach gesellschaftlichem Stellenwert der Branche wird die Fachgruppe zu einer neuen

Art mit entsprechender Macht im öffentlichen und privaten Bereich. Zwischen der Wissenschaftsmenschengruppe und dem gewöhnlichen Volk entsteht eine Kommunikationskluft, indem aus unverständlichen Ergebnissen und Fakten ohne Möglichkeit der Nachprüfung Handlungsanweisungen übernommen werden müssen. Vermittlerberufe wie ‚Medienprofessoren‘

und Wissenschaftsjournalisten versuchen die Kluft zu überbrücken. Insbesondere die Neuen Medien mit ihren vielfältigen Möglichkeiten und großen Verbreitung sind auf eine Popularisierung der Fachsprache gerade zu angewiesen [3: 105–107].

Die Spezialisierung macht es weiterhin erforderlich, dass auch zwischen einzelnen Fächern bereits übersetzt und gedolmetscht werden muss. Missverständnisse sind zwischen den Fachleuten selbst mindestens so häufig wie zwischen Fachleuten und Laien.

Die deutsche Sprache wurde fachsprachlich ausgebildet gegen Ende des 19. Jahrhunderts erst mit dem Aufkommen der modernen Naturwissenschaften. Grundlage zur Terminologisierung waren aber immer noch die lateinische und die griechische Sprache. Seit der Mitte dieses Jahrhunderts hat die englische Sprache einen großen Teil dieser fachsprachlichen und terminologisierenden Funktion übernommen, die das Latein seit dem Mittelalter innehatte. Das Übergewicht des Englischen hängt, einerseits mit der politischen Bedeutung des englischen «Empire», andererseits, mit dem technologischen und wirtschaftlichen Übergewicht der USA zusammen. Es eröffnet im westlichen Bereich den größten Absatzmarkt für Waren und Geräte. Die Ablösung des Lateins als Bildungssprache und als Wortlieferant für wissenschaftliche Fachsprachen wird von vielen bedauert. Die Verteidigung des Lateins als Bildungssprache muss jedoch mit anderen Argumenten als denen des leichteren Verständnisses der Fachsprachen geführt werden. Früher war es gerade das Latein als Bildungs- und wissenschaftliche Verkehrssprache, welches die möglichen soziolektalen Unterschiede zwischen Sprechern unterschiedlicher Herkunft ausgleichen konnte. Latein war für alle in gleicher Weise neu und elaboriert und garantierte zumindest auf dem Bildungs- und Wissenschaftssektor eine sprachliche Chancengleichheit, die eine lebende Fremdsprache nicht in gleichem Maße bieten kann [3:108]

LITERATURVERZEICHNIS

1. T-S-Glutschak. Funktionalstilistik des Deutschen/ Tamara Stepanowna Glutschak. –Minsk: Verlag «Hochschule» 1981.–S. 14-20.
2. М.Н.Кожина. Стилистика русского языка / Маргарита Николаевна Кожина. – М.: Просвещение, 1977. – С.43-49.
3. Н-Лöffner. Germanistische Soziolinguistik/ Heinrich Löffner. – Berlin:Erich Schmidt Verlag, 2005. – S.104-108.
4. N.Istchenko. Lehrmaterialien zur Stilistik der deutschen Sprache „Stilmittel, Stilfiguren und ihre Funktionen“/ Nina Grigorjewna Istchenko. – Kyjiw: KNLU, 2002. – S.28-36.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ніна Іщенко – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії, практики та перекладу англійської мови факультету лінгвістики Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут».

Наукові інтереси: функціональна стилістика, текстологія, прагматика (прагматика мови і прагматика тексту), дискурсологія, семантика слова і семантика тексту.

ЗЛИДНІ І РОЗКОШІ НАУКОВОГО МОВЛЕННЯ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІВ

Анатолій НАУМЕНКО (Миколаїв, Україна)

Стаття висвітлює проблему «псевдонаукового стилю» в сучасній філології. Автор виокремлює тенденцію останнього півстоліття – інфляцію слова, обґрунтовує її прикладами, визначаючи основною причиною цього явища – формалізацію методів сучасних філологічних досліджень.

Ключові слова: псевдонауковий стиль, інфляція слова, сучасна філологія, формалізація методів сучасних філологічних досліджень.

The paper highlights the problem of pseudo-scholarly style in contemporary philology. The author singles out a salient tendency of the last half a century – the inflation of the word, defining and exemplifying a major reason for this phenomenon – the formalization of research methods applied in recent philological works.

Key words: pseudo-scholarly style, the inflation of the word, contemporary philology, the formalization of research methods.

Пару років тому на одній із всеукраїнських конференцій я вже виступив з доповіддю на цю тему. На жаль, та тенденція в сучасній філології (тобто в таких науках про текст, як лінгвістика, літературознавство, перекладознавство тощо), яку я висвітлював у тодішній доповіді і яку я назвав «псевдонауковим стилем», сьогодні не тільки не змінилася на краще, а ще більше посилилась і свідчить про магістральну закономірність останнього півстоліття – інфляцію слова, тобто втрату ним речового, предметного, реального, денотативного, важливого, вагомого, об'єктивного значення.

Зрозуміло, за минулий час я вніс доповнення та зміни до змісту й структури мого тодішнього повідомлення, але залишив недоторканою його концепцію.

Стосовно інфляції слова: якщо взяти, наприклад, 10 заповідей біблійного Мойсея, які створені ще у середині другого тисячоріччя до нашої ери, і розглянути їх не як святе письмо іудеїв, а як народну творчість щодо програми колективного й щасливого життя людства, то не можна не побачити, що вони нараховують близько 30 слів. Не можна не задуматись над цією вражаючою розум статистикою: геніальну програму соціального буття укладено всього лише у 30 слів! Другою за ціннісною класифікацією талановитою програмою людського, образно мовити, *гурто*[м]-житку вчені вважають американський білл про права людини, створений наприкінці ХУІІІ ст.; він нараховує вже близько 3 000 слів. І останньою, третьою за суспільною значущістю програмою щасливого життя називається з повним правом програма КПРС 1960-х років про побудову комуністичного майбуття, яку її автори змогли вкласти тільки у 300 000 слів.

Отже виходить, що за три з половиною тисяч років слово девальвувалось у 10 000 разів, тобто у середньому в три рази щорічно, причому у період від Мойсея до Американської конституції воно псувалося кожний рік лише на 4%, а за останні два сторіччя між США та СРСР девальвація була у 12 разів більшою!

Сьогодні невідомо, хто саме відкрив та активізував цей процес інфляції слова (філологи чи представники інших сфер духовно-практичної діяльності людства), але немає ніякого сумніву, що за лавиноподібну і соціально руйнуючу девальвацію слова в останні 2-3 десятиріччя до суду епохи повинні бути притягнутими у першу чергу філологи як головні охоронці слова і як його професійні шліфувальники.

Зрозуміло, що тут я у понятті «слово» бачу не окрему лексему, о головну одиницю тексту, тобто мовлення, тобто думки, ту саме одиницю, про яку відомий російський поет, перекладач, прозаїк, лауреат Нобелівської премії з літератури Борис Пастернак мудро сказав: «*И образ мира, в слове явленный*». Отже філологія є текстознавством, або ж, що є абсолютно синонімічним, світознавством, світомоделюванням. З цього приводу треба загадати, що текстознавство розпочалося ще майже 3 000 тисячі років тому назад з аналізу слова у тексті: і стародавньогрецьке (на початку першого тисячоріччя до нашої ери) змістовне й формальне упорядкування гомерівських поем, і стародавньоіндійська (у У ст. до народження Христа) глибока пошана Паніні до тексту як до матриці божого одкровення, і порівняльне мовознавство арабського халіфата (зокрема Махмуда Кажгарського наприкінці ІХ ст. вже нашої доби), не кажучи вже про філологічні розвідки останніх двох-трьох сторіч, були перш за все аналізом слова у тексті, хоча, на превеликий жаль, свідчили і про те, що протягом свого трьохтисячолітнього існування філологія все активніше забувала про свій найсуттєвіший філософський постулат: текст є тканиною, павутинням не слів, а ідей, які народжуються через сукупність «*вагітних*» на соціальний зміст слів.

У цьому зв'язку не можна не згадати про, безсумнівно, широко звісну зовнішню лінгвістичну, а за суттю глибоко суспільну трагедію, пов'язану зі словом «*філологія*», яке складається з двох грецьких коренів, друге з котрих означало у стародавню античну добу все розумне у ситі, тобто світовий розум. Саме у такому сенсі використав лексему «*логос*» Іоанн у своєму давньогрецькому євангелії (1 ст. н. е.), розпочавши його реченням «*En arche en ho logos*». Та й через три сторіччя римлянин Ієронім Софронік, перекладаючи іоаннівське речення латинською мовою, запозичив цю лексему („*In initia erat logos*“), хоча міг би використати латинську лексему „*verbum*“, яка означала поняття «слово». Це вже у ХУІ ст. з легкої руки німецького перекладача Біблії М. Лютера лексема «*логос*» була замінена на лексему «слово», і під філологією почали помилково розуміти тільки мовознавство, а не текстознавство, хоча ще у третьому сторіччі до народження Христа у стародавній Греції існувала декілька століть могутня александрійська філологія як синтез всіх наук, котрі займалися текстом.

Через те, що назва цієї статті є трохи зміненою цитатою із всесвітньо відомого роману О. де Бальзака і, отже, може натякати на поетичне, а не наукове висвітлення теми, треба одразу акцентувати об'єктивність теоретичної бази цього повідомлення і його практичного матеріалу. Звичайно, викладання цієї теми не може не бути трохи запалено художньо-

публіцистичним пафосом, але такі вже доля й сенс кожного справжнього наукового виступу, коли йдеться про мовлення, та ще й у особливих фахівців слова – філологів.

Але відділити в цій розвідці об'єктивний зміст від суб'єктивного запалу треба з самого початку, щоб читачі потім не змішували їх і не сприймали другорядне за головне (тобто пафос за сенс). Її автор як суб'єкт статті войовничо відноситься до чужоземного забруднення української мови і через це, як і будь-який інший пурист, трохи перегинає палицю, пропонуючи стовідсоткове використання рідномовних лексем. Але це не повинно затьмарювати об'єкта дослідження – забруднений до нестями науковий стиль великої частки сучасних філологів, котрих для стислості й виразності можна й треба характеризувати рівновеликими синонімами: новітніми філологами, постструктуралістськими, псевдонауковими, буцімто філологами тощо.

При цьому треба відрізнити забрудненість кількістю запозичених термінів, хоч така забрудненість є малим злом, і забрудненість якісну, зло велике, тобто використання пустопорожніх чужоземних (та й не тільки іншомовних!) термінів з однією лише ціллю – приховати за ними власне наукове безглуздя.

Складність та непрозорість об'єкта дослідження (науковий стиль), ще більша ускладненість та непрозорість тих чинників, що зумовлюють й обмежують предмет вивчення (макаронічний стиль постструктуралістів для предмета та шляхи поповнення філологічної терміносистеми для чинників) спонукають застосувати не більш зрозумілий й більш традиційний для наукових публікацій дедуктивний метод узагальнення, а більш наочний метод такої індукції, коли окремих приклад розглядається як репрезентативний символ, як конче потрібне справжній науці теоретичне узагальнення.

Ще в середині 1990-х років я, вже тоді войовничо налаштований на бійку з буцімто науковим втіленням філологічного мовлення, але ще не накопичивши таких, як казали німці три сторіччя тому про пустопорожню графоманську писанину, гелертерських, тобто буцімто наукових понять, наштовхнувся на зарозуміло оформлену думку української філологині, надруковану відомим київським двомовним науковим журналом **“Філософська і соціологічна думка”**. Не треба називати прізвищ через те, що для важливим тут є саме явище, а не його творці, бо псевдонауковцями повністю або частково виступаємо іноді всі ми, не виключаючи з цього драматичного і неминучого процесу навіть читачів-однодумців цієї статті, також і самого її автора.

Отже, я прочитав: *“Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту.”* Легко мені бути сьогодні відвертим, а тоді я злякався і, як андерсенівські дорослі герої із казки **“Нове вбрання короля”** майже не закричав: *“Віват філологине! Як прекрасно зроблено!”* Майже не закричав через те, що я, тоді вже доктор філологічних наук, за підручниками якого навчалися студенти й аспіранти України та колишнього Радянського Союзу, а за науковими філологічними працями якого розв'язувалися дискусії навіть на міжнародному рівні і який сам читав лекції студентам, аспірантам і викладачам з теоретичних засад філології, не зрозумів у цьому висловлюванні жодного терміна, хоча всі лексеми були мені знайомі та за своїм словниковим змістом прозорі. Звичайно, задум авторки я сприйняв одразу, бо тут помилитися було важко: вона намагалася використати якомога більше не взагалі сучасних, а насамперед модних термінів – *“кортеж”*, *“комунікатор”*, *“фрейм”*, *“мовний акт”*.

Цілком природно, що одразу після наштовху я засів спочатку за філологічні довідники, словники, енциклопедії, врешті-решт за підручники й посібники, щоб отямитися та переконатися, що я точно розумію названі лексеми, а через це і втілюючи їх терміни. Про те, що я там зустрів звісне мені й мною очікуване полемічне розмаїття думок, я скажу далі, але в цілому нічого нового до власного розуміння вказаних слів я там не знайшов. Отже, я не міг не дійти висновку, що, об'єктивно розуміючи кожен лексему із процитованого висловлювання, я все ж його загальний зміст охопити не міг. Головне, як не важко здогадатися, полягало не в тому, що я, як у казці Андерсена, відносив себе до дурнів-дорослих, а в тому, що мені тоді ще бракувало наївної сміливості дитини з тієї ж казки і прокричати: *“Так філологиня ж гола!”*

Отже, наукового змісту у процитованому реченні не було. Але навіть типологічна попередниця такої синтаксичної форми, всевітньо відома конструкція Л.В.Щерби про глоку куздру, все ж таки мала свій власний **науковий** сенс, хоч і була за семантикою теж беззмістовною, але морфолого-синтаксичними відношеннями між своїми членами кричала про незалежність граматичного значення від лексичної семантики. Який же сенс могла мати буцімто наукова наведена мною (як модно сьогодні номінуються опуси мистецтва) інсталяція? Відповідь принесли мені словники іноземних слів. Вони підтвердили мої давнішні знання, що італо-французьке слово “*кортеж*” – це святковий весільний поїзд, тобто черга засобів для швидкого й святкового пересування; що новоявлений «*комунікатор*» від латинського “*комунікант*” – це співрозмовник; що англійське “*фрейм*” спочатку означало межі, а згодом, уже в науці про штучний інтелект та у батька цього терміна Мінського, – суму структурних одиниць типової ситуації.

Отже, у перекладі з мови, хворої на комплекс власної філологічної неповноцінності, на мову здорову наведена конструкція могла значати: “*Група співрозмовників – це група співрозмовників*”, або “*Ті, хто веде бесіду, є групою співрозмовників*”, або “*Форма висловлювання – це наслідок чинників, які породжують висловлювання*”, або ще що-небудь, але обов’язково з нульовою, себто пустопорожньою науковою інформацією. Але **так** сказати означало б для авторки виставити себе псевдовченою безособистістю; через це вона вдягає пустопорожній зміст у нове вбрання короля, тобто у псевдотерміни, які просто повинні бути запозиченими, але використаними як багатозначні лексеми, зміст котрих ніколи ніким дешифрованим бути не може.

Таке катастрофічне становище і зветься сьогодні новітніми вченими **сучасною** філологією. Я особисто знаю декількох колег, які наукову працю без її насиченості і навіть перенасиченості модними лексемами “*фрейм*”, “*дискурс*”, “*когнітивність*” тощо, які вони вважають істинно науковими, взагалі сприймають як ненаукову або як створену в душі дососюрівської, тобто, з їх погляду, занадто застарілої, лінгвістики. При цьому забувається широковідомий теоретичний факт, що лексема, незалежно від того, як вона використана (як однозначний термін чи як багатозначне слово), може мати чотири рівні семантики: загальну денотативну, загальну конотативну (тобто обидві словникові, всім зрозумілі), контекстуальну (тобто текстову, зрозумілу для освіченого читача), авторську (тобто випадкову, асоціативну, яку ніколи ніхто, навіть сам автор, роз’яснити не зможе).

Наука традиційно використовувала й використовує перший шар семантики, поезія класична – другий та третій, поезія постмодерністська і сучасна псевдофілологія – лише четвертий, щоб зруйнувати соціально й психологічно важливе для людини спілкування і замінити його віртуальним самокопанням.

Про теоретичні засади такої хвороби сучасної філології сказано буде трохи далі, а зараз – ще декілька прикладів буцімто наукового стилю, але вже без детального коментарю, а лише з оцінними висновками. Але спочатку декілька цитат із творів інших вчених щодо інфляції слова у сучасній філології. Так, Ф.Дебус (Німеччина, 2001): «*До гарного німецького мовленнєвого стилю належить, безумовно, бажання уникати зайвих англіцизмів, які перешкоджають розуміти зміст. Часто-густо використання подібних слів пов’язано з пустим марнолюбством, хибною нормою, помилковою новизною, недостатньою самосвідомістю або навіть взагалі з відсутністю думки*». Так, А.Д.Швейцер (Росія, 1973): «*За останні роки у теорії перекладу виникло багато напрямків. При цьому іноді йдеться насправді лише про спроби сформулювати вже відомі положення у нових термінах*». Так, К.Р.Бауш (Німеччина, 1971): “*Лінгвістика наших днів свідомо чи підсвідомо прагне побудувати нову термінологічну Вавилонську вежу. (...) Сьогодні занадто легко, спираючись на праці з цієї галузі, показати все розмаїття, точніше, плутанину, яка там панує як у відношенні до використаної термінології, так і у відношенні методів й понять, що застосовуються у цій галузі знань.*”

На жаль, ніщо не змінилося на краще і через три десятиріччя:

- Київ, докторська дисертація з германських мов: “*На основі сіткової організації мозку сформулювати голістичну концепцію значення з інтегративним врахуванням епідигматичних, синтагматичних та парадигматичних зв’язків у часових аспектах*

синхронії, діахронії та панхронії” (а не простіше і справді науково було б сказати: “З урахуванням досягнень нейрофізіології сформулювати еволюційну модель значення”?!);

- Чернівці, літературознавча монографія про вічні теми та образи: “В настоящей монографии предпринята попытка обозначить и исследовать наиболее важные аспекты функционирования общеизвестных структур в духовном сознании современной эпохи, которые отражают доминантные тенденции в обращении мировой культуры к личности Иисуса Христа. Поэтому данную работу можно считать своеобразным «введением» в изучение проблемы, которая концентрирует в себе наиболее значимые для человечества онтологические аспекты индивидуального и коллективного бытия в его экзистенциальных состояниях и проявлениях” (не краще було б: “В книге говорится об образе Христа в мировой литературе”?!);

- Англія, стаття антрополінгвістичного характеру: “При вивченні мовленнєвих актів, імплікатур, і пресупозицій лінгвістика в галузі свого дослідження перетинається з психологією, філософією, соціологією і антропологією. Я думаю, що якраз у цій галузі може бути досягнутий найбільший прогрес у становленні лінгвістики не як вивчення дистрибуції лінгвістичних елементів, а як вивчення людини засобом мови” (не точніше було б: “Вивчення мовлення, його прихованих лінгвопсихологічних чинників треба використовувати не стільки для висвітлення власно мовних явищ, скільки для дослідження мовця”?!);

- Росія, літературознавча монографія про постмодернізм: “Любое явление неизбежно сопровождается длинным шлейфом интерпретаций и опутано туманной аурой исторического коллективного бессознательного, ускоренного в символично-мифологизирующей природе человеческого сознания” (якщо згадати, що “колективне підсвідоме” є теж структурною часткою людської психології, то виходить, що цю зарозумілу фразу можна, за її загально людським змістом, перекласти так: “Свідомість, прискорена несвідомістю, супроводжує кожне явище.” Яка вже тут науковість!);

- Росія, стаття про сучасний синтаксис: “Информатив – это особый речевой акт, акт информирования участников общения. (Чім термін “інформатив” краще традиційного “речення”?) Иллокутивный акт – это производство конкретного предложения в определенных условиях, минимальная единица языкового общения. (А чім “ілокутивний акт” відрізняється від “інформатива”? І взагалі “одиноцею спілкування” у лінгвістиці завжди вважалось висловлювання, а не речення!) Иллокутивно независимый речевой акт – это речевой акт, иллокутивное назначение которого на данном этапе определяется исключительно интенциями говорящего. (А хіба є мовлення без наміру, або як, автор модно висловлюється, “інтенції”?) Осуществление перлокутивного акта – это оказание определенного последующего воздействия на чувства, мысли или действия аудитории (А хіба буває бесіда без впливу?)”;

- Полтава, стаття про конкретну поезію: “Вірш демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка коріниться у персональному досвіді автора” (щоб стала зрозумілою - точніше: зовсім незрозумілою - процитована щойно безглузда думка, треба сказати, що вона стосується опусу, в якому літера “e” розташована у квадраті 625 разів. І більше нічого!);

- Київ, кандидатська дисертація з української мови: “У дисертації поняттям “лінгвокультурема” об’єднуються мовні одиниці з українським національно-культурним компонентом семантики” (ну і що дає новий незграбний термін “лінгвокультурема” у порівнянні зі старими “реалія”, “безеквівалентна лексика” тощо?! Не треба ж забувати, що національно забарвленою в кожній мові виступає не лише лексика, а й морфологія, синтаксис, фонетика, стилістика. Отже, якщо вже бути логічним, треба вводити нові, ще більш незграбні, але цілком споріднені терміни-монстри: “фонокультурема”, “лексокультурема”, “семокультурема”, “морфокультурема” тощо);

- Київ, кандидатська дисертація з перекладу: “Названі інтенції у рекламному дискурсі реалізуються завдяки логічній та емоційній аргументації, яка утворює його прагматичний компонент” (а як ще, крім логічної та емоційної аргументації, можна реалізувати намір творця рекламного тексту?! І який ще, крім прагматичного, може бути компонент у рекламі,

модно і помилково названій автором цитати “дискурсом”?! Зрозуміло, що кандидатка у блискучий постструктуралістський крам мала сказати “**Задум автора рекламного тексту реалізують лексеми зі словниковим та текстовим значенням**”. Але сказати так означало б нульову наукову інформацію і разом з тим втрату перепустки до новітньої філології. Отже, треба було активно використовувати гелертерську термінологію як нове вбрання короля);

- Росія, стаття із загального мовознавства: “*Под носителем предикативного признака в семантическом аспекте имеется в виду (...) соответствующий данному структурному компоненту семантический предикандум*” (у перекладі нормальною мовою це зарозуміле речення одного з провідних (!) філологів означає: “**Під носієм дії ми розуміємо того, хто її творить**”);

- Запоріжжя, монографія з мовознавства: “*Ми розрізняємо експресивність інгерентну та адгерентну*” (справжньою українською мовою це речення повинно було б лунати так: “**Є експресивність абсолютна і випадкова**”).

А тепер приклади тільки назв філологічних праць, вихоплених навмання з наукових збірок міжнародних конференцій:

- Харків: “*Імплікації в дискурсі* (читай: “**Немовна інформація у мовному тексті**”);

- Донецьк: “*Структурно-семантична та фонеморфологічна характеристика комбінаторних утворень зі значенням пацієнту в середньовісній німецькій мові*” (зрозумілою мовою буде: “**Іменникові похідні зі значенням доповнення**”); “*Формирование конгенеративной поэтики компаративов с поэтонимами в творительном сравнения-отождествления*” (дійсно науково було б: “**Стилістика поетического сравнения в творительном падеже**»);

- Суми: “*Особенности реализации адресантно-адресатных отношений в текстах-анонсах*” (мається на увазі: “**Мовне втілення в об’яві поведінки читача**”);

- Херсон: “*Власна назва в ракурсі когнітивної парадигми*” (тобто “**Внутрішня форма власної назви**”); “*Ономастологические аспекты изучения номинаций локативных артефактов*” (науково це означає: “**Предметная направленность слов со значением места**”); “*Теоретичний дискурс поняття “концепт”*” (читай: “**Теорія мовної моделі світу**”);

- Запоріжжя: “*Функціональні переосмислення значення деяких текстових конекторів*” (треба б було: “**Текстотвірна багатозначність початкових одиниць**”).

А ось приклади на надмірно модне слівце “дискурс”, котре як термін повинно означати “діалог” (тобто синтез того, що висловлюється мовцем, з тим, що сприймається слухачем), але котре, на жаль, **так** майже ніколи не використовується, а замінює усталені терміни “текст”, “мовлення”, “функціональний стиль” тощо:

- Київ, літературознавча стаття про “Фауста” Гете – “*Термін “утопія” запровадив у літературний дискурс Томас Мор*” (зрозуміло, що автор мав на увазі “обіг”);

- Німеччина, лінгвістична стаття про запозичення – “*Завжди можна знайти мовні теми, котрі відіграють вагому, якщо навіть не головну роль для зацікавленої публіки та наукового дискурсу*” (читай: «**наукового функціонального стилю**»);

- Київ, кандидатська дисертація з української мови – “*Зробимо аналіз явища, втіленого в конкретних текстах (тобто у поетичному дискурсі)*” (коментар зайвий).

А тепер справді наукове застосування терміну “дискурс”: міждисциплінарна монографія Аніти Драйшер, Німеччина, 2001 рік, під назвою “**Не треба мене постійно голубити**” з підзаголовком “**Аналіз функцій тілесних дотиків у теледебатах як дискурсу**”. Тут дискурс дійсно означає особливу форму вербально-невербального діалогу.

Ось приклад на не менш модну лексему “поле”: Київ, філологічна стаття під назвою “**Вибудова історичного поля в романі С.Ружді “Діти півночі”**”. Зміст статті вказує на те, що її автор мав на увазі не лінгвістичний термін “поле”, запроваджений представниками психологічної школи у лінгвістиці першої третини ХХ ст., зокрема Карлом Бюлером, а традиційне словосполучення “**бачення історії**”, або не менш усталене запозичення “**концепція історії**”.

Останній приклад на ще одне модне слівце “фрейм” – Росія, лінгвістична стаття про фразеологію: “*Итак, оперируя фреймами, сценариями и их слотами и подслотами, перейдем*

к інтерпретації концептуальних преобразований, имеющих место при создании фразеологических единиц библейского происхождения”. Насправді ж у статті йдеться лише про словникову та текстову семантику фразеологізмів.

Щоб процитовані приклади злиднів сучасного філологічного буцімто наукового мовлення не затьмарили чистого неба над невеликою часткою справжніх науковців, наведу приклади розкошів сучасного філологічного мовлення, тобто тих праць, стиль котрих прозорий, логічний, доказовий, сучасний і разом з тим вічний, тобто дійсно науковий:

-Затонський Дмитро Володимирович, Київ, монографія “Модернизм и постмодернизм”;

-Федоров Володимир Вікторович, Донецьк, збірка “Статьи разных лет”;

-Зеленько Анатолій Степанович, Луганськ, монографія “Проблеми семасіології”;

-Помірко Роман Семенович, Львів, “Грамматична система і типологія мовних змін”;

-Чабаненко Віктор Антонович, Запоріжжя, монографія “Стилістика експресивних засобів української мови”;

-Росія: Будагов Рубен Олександрович, монографія “Писатели о языке и язык писателей”;

-Німеччина, Георг Міхель, посмертна монографія “Стилистичний аналіз тексту”;

-Італія, Умберто Еко, монографія “Тлумачення і понадтлумачення”;

-Америка, Роман Якобсон, праці 1980-90-х років.

Ось тепер можна перейти і до дедуктивних висновків-узагальнень.

Немає сумніву, що описане у цій статті явище є найкращим наслідком об'єктивної і навіть магістральної тенденції у постсюрівському і головним чином посткомп'ютерному мовознавстві – наслідком формалізації методів лінгвістичних досліджень. У добу короткочасної і мінливої ейфорії 1950-х років щодо можливості створення штучного інтелекту знову пробудилася войовнича і чомусь відтепер постійна думка, що оновлене структуралістами мовознавство втратило за необхідністю свої традиційні зв'язки не тільки з іншими філологічними гілками, а і з усією духовною спадщиною минулого. Новітнім лінгвістам здавалося, що тільки вони створюють чисто технічну, тобто об'єктивну, науку, котру, як і математику, можна формалізувати через види, класи та типи, а всі останні філологічні галузі залишаються у царині (точніше, на погляд новітніх науковців, у болоті) традиційних, неточних, гуманітарних і, отже, необ'єктивних, наук.

При цьому, як це не парадоксально лунає, вони шукали прокламовану точність (на відміну від своїх попередників з 18-го сторіччя) лише у термінах, а не у самому об'єкті вивчення, тобто не в мові, хоча вони так і до сьогодні не зрозуміли, що та є об'єктом цілісним і ніякою точною наукою проаналізована бути не може, а може бути лише змодельована таким суб'єктивним, але цілісним важелем пізнання, як філологія, через це значно об'єктивнішим за будь-яку іншу науку. Та й у термінах точність новітніх лінгвістів була занадто суб'єктивною, бо кожний з них намагався створити власну терміносистему за принципом, так би мовити, мініточності, тобто у межах лише своїх розумінь; до розумінь іншого автора ця терміносистема не бажала мати ніякого змістовного відношення, навіть якщо застосовувалась ким-небудь у тій же самій вербальній формі; не бажала, та й не могла мати, бо втілювала кожного разу у нового споживача вже зовсім неочікуваний задум.

Зовсім не випадково на зміну термінознавчій школі Д.С.Лотте (термін як однозначне, точне, стисле, системне, особливе слово, що протистоїть за своєю семантичною і граматичною структурою загальноживаному слову) приходять нова теорія терміну (В.А.Гак, Б.М.Головін, Т.Р.Кияк та інші), прихильники якої вбачають у терміні не семантику, а функцію, тобто тип вживання лексичної одиниці. Відтепер (і це посідає головне місце у новітніх філологів) будь-яке слово може набути термінологічного статусу, але лише у межах конкретного тексту, перетворюючись, якщо використовувати справжню наукову точність, з терміна на поетизм. У наведених вище прикладах можна було бачити: скільки авторів, стільки і тлумачень лексем “дискурс”, “поле”, “фрейм” тощо.

Формалізація як наслідок й сутність точних наук, до котрих, як і взагалі до науки, філологію майже ніколи ніхто не відносив, розпочалася й без успіху завершилась значно раніше постсюрівської лінгвістики. Зараз детальніше про це. Віра у силу науки запанувала вже у 18-ому ст. – у добу всеохоплюючих раціоналізму, редукаціонізму та детермінізму, коли

німецький математик Карл Фрідріх Гаус запроклямував афоризм, помилково названий на довгі сторіччя сенсом наукового життя європейської цивілізації: “*Математика – це королева наук.*” Невипадково ж через два сторіччя, вже у 1997 році, росіянка О.Селіверстова писала, що лише точні науки допоможуть філологам вирішити всі їх складні питання, пов’язані з такими неточними явищами, як семантика тощо.

При цьому якось забувалося, що сама королева наук часто-густо пасувала перед проблемами, які вимагали не систематичного аналізу, а інтуїції, і що, наприклад, Альберт Ейнштейн, батько теорії відносності, однієї з самих точних наук, любив казати, що з того часу, як за теорію відносності взялися математики, він вже і сам нічого в ній не розуміє. Але тоді, у 18-ому ст., як і у наступні доби, саме віра у всесилля точних наук призвела до того, що філологія як універсальна поезія античності перетворилася через схоластику Середньовіччя на вузько термінологічну дисципліну Просвітительства. Найнаочніше про це свідчить історія однієї з філологічних гілок – філософії, котра у вченні Гегеля знайшла свій вінець досягнень, бо стала використовувати слово як однозначний термін.

Але вже філософи-романтики Фіхте, Шеллінг, Фейєрбах зневірилися у точності терміна і застосували новий його структурний компонент – багатозначність, яка відбрунькувала образність і, переродивши термін на поетизм, знову перетворила філософію на універсальну поезію. Так, наприклад, любов у Фейєрбаха є невизначеною, безмежною, універсальною категорією, хоча й головною в його філософському кредо. Наступні уми, яких ми за звичаєм продовжуємо називати філософами, такими насправді ніколи не були: Шопенгауер, Кьєркегор, Ніцше та ін. – це вже поети-мислителі навіть за формою своїх думок, а не традиційні філософи-вчені. А останні перейшли до нефілологічної науки – соціології: Прудон, Фур’є, Маркс, Плеханов, Ленін, Адорно, Маркузе, Сартр та ін. Сьогодні немає справжніх філософів, для котрих підвалини буття мають чітко розмежовані назви; сьогодні людство має або бездоказових поетів-мислителів, які впливають на наші уявлення силою слова, або окремих прагматиків – соціологів, футурологів, етнографів тощо, котрі беруть нас у полон часткою наочних фактів, які видаються за глобальну систему.

Аналогічною є і ситуація у мовознавстві: ми маємо тут або класичних, традиційних, універсальних філологів, або вузько прагматичних новітніх дескриптивістів у точному смислі цього слова – описувачів конкретного мовного факту: наприклад, функцій окремого відмінку (або ще гірше: великого фахівця з малої кількості всіх підфункцій однієї функції одного відмінку), або, наприклад, дослідника всіх мовних втілень носія дії та сприймаючого її (агенса, пацієнса, бенефіціанта тощо).

Інерція наукового пошуку у сфері формалізації постійно призводить до того, що відкриваються (хоч і рідко, а частіше просто детальніше описуються) нові нюанси старих законів; при цьому нюанси отримують нові терміни, які вже не вказують на свою спорідненість з назвою головного закону. Так виникають сумарні, а не синтетичні терміносистеми, котрим бракує реальної, дійсної, бази: наприклад, у датчанина Л.Єльмслєва (з його майже релігійною і тому ненауковою вірою, що мова – це будь-який знак від звуку людського голосу до звуку настінного годинника), у американця Н.Хомського (з його пошуками не глибинної семантики, тобто, як казав поет, “*образ мира, в слове явленный*”, а глибинної синтаксичної структури, яка є вторинною після семантичної), у француза А. Мартіне (з його занадто красивою, щоб бути хоча б частково справедливою теорією дискретності мови), у англійця Дж.Федора (з його безмежно дискусійними психолінгвістичними заявами про наявність у мозку природжених центрів граматики), у американця М.Мінського (засновника фреймової лінгвістики, котрий помилково, як і редукаціоністи 18-ого ст., вважає, що немає цілісності мови, а є лише сума ситуативних структурних одиниць), у американця З.С.Херріса (батька дискурсивної лінгвістики, який запропонував ще у 1952-ому році розмежовувати висловлювання окремі та між собою зв’язані, тобто дискурс; ця ідея була підхоплена ван Дейком, Брауном, Шпербером, Карауловим та ін. разом з головною помилкою “*батька*” – приписати автору тексту наміри сприймаючого), у англійців Остіна та Сёрля (творців теорії мовних актів з тією ж помилкою, що і у прихильників дискурсивної лінгвістики, тільки більш зашореної буцімто науковою термінологією).

Головний недолік усіх постструктуралістських філологів полягає в їх методології: прокламуючи мовлення об'єктом свого вивчення, вони насправді досліджують лише мову, через що наділяють лінгвістичні одиниці (фонема, лексеми, морфеми, синтагми) непритаманними їм особливостями – неіснуючими в мовленні семами, функціями, значеннями, структурами тощо і – навпаки – не фіксують ті особливості, котрі для цих одиниць мовленнєво суттєві. Як наслідок – терміни й терміносистеми накопичуються, а наукового сенсу не додається, навіть зменшується.

Наприклад, традиційна граматики знала три типи мовленнєвого зв'язку між словами: *узгодження, керування, прилягання*. Новітні лінгвісти побачили, що у кожному з цих зв'язків чисто теоретично (тобто у мові, а не мовленнєвому потоці) можна виділити два структурних компоненти – лексичний та граматичний. Відкинувши три традиційних терміни, вони ввели два нових: *колокацію* для лексичних відношень та *колігацію* для граматичних. І хоча в латині, звідки взяті ці терміни, вони значать теж саме, що й традиційні поняття, постструктуралістські лінгвісти наполягають на використанні саме нових і непрозорих для розуміння лексем замість яскравих й зрозумілих традиційних термінів. Та хіба ж тільки наполягають?! Кожен з них обов'язково потребує застосовувати саме його неологізм, а не тільки що народжену, на жаль, не ним *колокацію* та *колігацію*. Так, для заміни першої лексеми вже напридумано: *дистрибуція, компатібілітація, конкомітанція, коокуренція, селекція* і ще цілий легіон!

Ну і що дійсно наукового принесла ця буцімто наукова заміна? Хіба *узгодження* не є семантичним зв'язком, тобто новоспеченою *колокацією*, а *керування* не є хіба граматичним зв'язком, себто *колігацією*?!
Так навіщо було замінювати?

Відповідь зрозуміла: заради інерції формалізування. А про те, що породжується нова терміносистема і вже не мікро-, а скоріш макро-, тобто метамова без усякого наукового змісту, ніхто не дбає. Навіть не здогадується подумати. І як логічний висновок і наслідок – поява на Заході в останнє десятиріччя нової філологічної науки, назву якої важко перекласти українською мовою: якщо йти модним шляхом запозичень, то це буде "*трансфернетика*", або "*трансферознавство*", коли ж пристосувати традиційний термін, то це має бути "*наука про прагматичний переклад*", якщо ж використати змістовний підхід, то цю найновітнішу гілку філологічного дерева треба назвати "*змістознавством*", тобто наукою про тлумачення будь-якого висловлювання для його легшого сприйняття неосвіченим адресатом.

Виходить, справа зі спілкуванням у європейській цивілізації зайшла зараз у такі гушавини безглуздя, що вже між співрозмовниками повинен знаходитися товмач, як колись вішун-жрець між богами та людством. Я можу послатися на збірку наукових праць, яка вийшла у Німеччині у 2001-ому році під занадто значущою назвою "**Передача змісту від знавців до профанів**" і у якій йдеться про те, як європейські лінгвісти започатковують науку "*змістознавство*", щоб за її допомогою будь-яке вузько наукове знання зробити якомога швидше й легше знанням загально колективним.

Завершити своє повідомлення я дозволю собі, зрозуміло, власними висновками, але втіленими у речення, які були сказані *до* мене і *не* мною. Тим самим я хочу показати, що підняв у статті не другорядну і тимчасову проблему, а магістральну і, на щастя, вічну; на щастя – бо її вічність означає, що перемогти цій катастрофічній тенденції ніколи дано не буде. Почну з хронологічно (у моїй черзі) самої ранньої думки геніального Гете, яку він уклав у уста не менш талановитого на афористичні істини Мефістофеля: "*Там, де поняття бракує, у вічі стрибають слова*";

-А.С.Грибоедов: "*Коли ж позбавимось ми чужоземних мод, Щоб добрий та розумний наш народ Хоч би за мовою нас не сприймав за німців?!*" (щоправда, сьогодні треба вже казати не "*німців*", а "*американських зятів та невісток*") ;

-А.С.Пушкін (запозичивши цю думку у Р.Декарта): "*Обмежуйте значення слів і ви позбавите світ від половини його помилок*";

-Т.Шевченко: "*І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь. Бо хто матір забуває, Того Бог карає*";

-Н.В.Гоголь: "*філологічні розвідки потребують надзвичайної прозорості стилю*";

-Л.Н.Толстой: “Якби я був царем, то я б видав закон, що письменник, котрий використав слово, значення якого він не може роз’яснити, позбавляється права писати і одержує 100 ударів ложиною”;

-Хосе Ортега-і-Гассет (іспанський філософ і філолог першої третини ХХ ст.): “Термінологія є зрозумілою лише тоді, коли той, хто пише або говорить, і той, хто читає та слухає, особисто домовились щодо значення знаків. Якщо цього немає, то таку термінологію я називаю псевдомовою. Вона є волапюком, есперанто. Саме через це наукові книжки в усіх країнах майже цілком написані однією і тією ж псевдомовою, через що людям, які говорять справжньою мовою, ці книжки, котрі здаються на перший погляд написаними тією ж, справжньою, мовою, залишаються непрозорими, незрозумілими або у крайньому випадку занадто складними для сприйняття”;

-О.М.Рудяков (Сімферополь, автор докторської дисертації про функціональну лінгвістику, на мій погляд, самої значущої лінгвістичної праці у світі за останні чверть сторіччя): “З нашої точки зору, сучасна лінгвістика перевантажена пустопорожніми термінами, евристично даремними, але вони створюють ілюзію того, що їх автор вже спроможний вирішити всі фундаментальні питання”;

-В.Д.Радчук (провідний перекладознавець та войовничий пурист української мови): “Зазвичай парканами зауму прикривають кваліть інтелекту, коли немає чого сказати людям пуннього”. До речі, це саме він, В.Д.Радчук, у лютому 2002-ого року у відкритому листі до головного редактора київського журналу “Політика”, звинувачуючи вітчизняні засоби масової інформації у забрудненні рідної мови незрозумілими і зайвими запозиченнями, звернувся до громадськості з комічним за формою, але з трагічним за змістом закликом, яким я і хочу завершити статтю: “Чи не тайм вже нам стопнути руйнування фолькових рутенських соулів харитативними атракціями та іншим форіновим екзистенційним нонсенсом?!”

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анатолій Науменко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу і німецької філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Наукові інтереси: історія й теорія літератури, національна специфіка літератури, літературна компаративістика; філологічний аналіз тексту, ідіолект письменника; концептуальний переклад; лінгвопоетична методологія й методика створення підручників з німецької мови для студентів-філологів.

СПЕЦИФІКА ВАРІАТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ ТЕКСТІВ САЙТІВ НОВИН

Наталія АКІМОВА (Кіровоград, Україна)

У статті розглядаються психолінгвістичні механізми, що зумовлюють варіативність розуміння текстів сайтів новин. Стверджується, що ці механізми є загальними для російської, української та білоруської мов. Позиція автора аргументується прикладами.

Ключові слова: варіативність, розуміння, сприйняття, девіантні мовленєві одиниці, сайти новин, мова інтернету, психолінгвістика

Psycholinguistic mechanisms which predetermine the variability of understanding of news sites texts are examined in the article. These mechanisms are affirmed to be basic for the Russian, Ukrainian and Byelorussian languages. The author's judgement is supported with examples.

Keywords: variability, understanding, perception, deviation speech units, news sites, language of the Internet, psycholinguistics.

Зростання популярності інтернету привертає до цього сьогодні вже не суто технічного, а соціального явища увагу дослідників з різних галузей знань. Відомо, що у США особливості сприйняття інформації в Інтернеті вивчаються з 1994 р., цей напрям називається «юзабіліті (Usability) і займається аналізом психології користувачів з метою оптимізації змісту і форми текстів, призначених для розміщення в Інтернеті. Одним із засновників даного напрямку є Дж. Нільсен, автор дев'яти книг з питань інтерфейсів, веб-сервер-дизайну, структури сайтів та інших аспектів web-usability» [14: 354]. Психолінгвістичні дослідження російськомовного

інтернету майже відсутні [7], а в білоруській та українській лінгвістиці аналогічних робіт ще менше.

Однією з особливих форм існування мови Мережі є тексти сайтів новин. Це один з найбільш популярних типів інформаційних інтернет-ресурсів. Вони мають низку переваг порівняно з друкованими ЗМІ: відсутність цензури, гіпертекстовість, інтерактивність, можливість архівування, електронного пошуку, постійного доступу з будь-якої точки світу, мультимедійність, необмежений тираж, низька собівартість, оперативність та персоналізація. Однак сайти новин мають і недоліки, серед яких частіше називають нехтування мовними нормами, уривчастість, широке використання жаргону, інвективів, термінів тощо. Деякі з зазначених рис сприяють виникненню варіативності розуміння.

– Відсутність цензури веде до зниження вимог не лише щодо змісту новинного повідомлення, а й до форми тексту (нехтування мовними нормами), завдяки чому у мовлення публічного видання проникають численні помилки різних типів, вузькообмежена нелітературна лексика тощо. Іноді автори новинних текстів навмисно порушують існуючі правила. Наприклад: укр. «Лагерфельд назвав президента Франції *імбецилом*» [12 від 21.10.2012]; білорус. «Яўсеєў-міліцыянт – гэта *клад жыцця*» [15 від 21.10.2012]; рос. «Жена китайского политика приговорена к казни *с отсрочкой за убийство*» [6 від 20.08.2012];

– Гіпертекстовість – значна частина новинних анонсів розрахована на те, що читач скористається посиланням. Проте, за свідченням С.Г.Батманова, така поведінка є нетиповою для користувачів мережі [3: 12]. Відповідно отримана у форматі анонсу інформація є недостатньою для коректної інтерпретації. Наприклад: укр. «Екс-прем'єр Канади: Для України ЗВТ з ЄС краще, ніж *Митний союз*» [12 від 21.10.2012]; білорус. «*Расейскі алігарх* падарыў беларускаму дыктатару *«Майбах»*» [15 від 21.10.2012]; рос. «Инвестиции: *иностраницы* захватили потребительский рынок России» [13 від 20.08.2012]

– Інтерактивність реалізується завдяки використанню таких інтертекстем, як прямі цитати, «обірвані» цитати («обрив» фрази, її нібито смислова незавершеність, що створює інтригу для адресата, примушуючи думати, що важливе ще залишилося недомовленим), «анонімні» цитати та алюзії [9: 19-20]. Подані поза контекстом інтертекстеми часто незрозумілі або багатозначні. Наприклад: укр. «Корреспондент: *Вихід з міні*. Дмитро Фірташ» [12 від 21.10.2012]; білорус. «*Цырк за дротам*»: Ва ўсім вінаватая чупакабра» [15 від 21.10.2012]; рос. «*Вы еще не родили? Тогда расскажите об этом на Facebook!*» [6 від 20.08.2012];

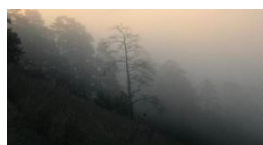
– Мультимедійність – доповнення тексту за рахунок малюнку. Поєднання ілюстрації з вербальним текстом змінює сприйняття його змісту (між об'єктами, що знаходяться в одному кадрі, встановлюється смисловий зв'язок), відповідно до закону кадру, відкритого в першій половині ХХ століття С. Ейзенштейном [4: 3]. За І.В.Вашуніною, «ілюстрація вербального тексту може розглядатися як спроба відновлення компонентів образу ситуації, що піддався неминучій редукції в процесі вербалізації, і видалення з цього образу змісту, привнесеного при вживанні мовленнєвих одиниць. Ілюстрація також служить уніфікації образів, що виникають у свідомості реципієнтів при прочитанні вербального тексту» [4: 32]. Проте на сайтах новин картинки часто використовуються з протилежною метою, створюючи смислову багатозначність. Наприклад:

укр. «Чи *уши торчат* за *взрывами* в *Днепропетровске?*»
сенсационное разоблачение [11 від 21.10.2012] або



«Президент привітав колегу із 60-річчям» [11 від 7.10.2012];

білорус. «Беларусь ждет *туманное*



завтра» [1 від 21.10.2012];

рос. «Бутан. От грибов до



Будды; [5 від 20.08.2012]

– Оперативність – прагнення якнайшвидше повідомити новину. Умови дефіциту часу часто призводять до численних помилок, приклади яких було наведено вище.

– Персоналізація – створення образу читача, на якого розраховані новини – реалізується у дотриманні певної ідеології сайту (новинні сайти досить легко поділити на провладні та опозиційні, порівнюючи специфіку передачі певної новини або зіставляючи кількість інформації про владу та опозицію). Наприклад: на українському сайті «Останні новини України та світу. Корреспондент.net – свіжі новини дня» від 21.10.2012 представлено 86 новинних анонсів, з них 17 – негативно оцінюють дії влади, 5 – нейтрально чи позитивно. На білоруському сайті «Харты'97 – Навіны з Беларусі – Беларускія навіны – Рэспубліка Беларусь – Мінск» від 18.10.2012 з 44 анонсів діюча влада критикується у 25, а оцінюється нейтрально чи позитивно – у 3. На найбільш відвідуваному російському сайті «РосБизнесКонсалтинг – новости, акции, курсы валют, погода, доллар, евро» за 30.07.2012 дії влади оцінюються негативно у 4 анонсах, а позитивно чи нейтрально – у 21 анонсі.

– Уривчастість, на думку Н.Г.Асмус, ускладнює жорстку фіксованість тексту, що, у свою чергу, робить неможливою будь-яку однозначну інтерпретацію, прогнозування можливих рецептивних версій тексту [2: 219]. Дотримуючись менш радикальної позиції, вважаємо, що фрагментарність збільшує кількість потенційних варіантів тлумачення, проте коректність інтерпретації визначається вмінням реципієнта задіяти адекватні рецептивні механізми. Однак не будемо заперечувати, що уривчастість – типове явище для східнослов'янських сайтів новин. Наприклад: укр. «У понеділок, 22 жовтня, о 10:00 члени Ради Об'єднаної опозиції Батьківщина на ...» [12 від 21.10.2012]; білорус. «Белорус получил 100 тысяч долларов, "Лексус" и пох ...» [1 від 21.10.2012]; рос. «Грибы с глазами, Есенин и собака Павлова: едем в Рязань» [5 від 20.08.2012]

Найпоширеніші стратегії прочитання новин у Мережі також не сприяють однозначності розуміння.

Принцип гіпертекстового ланцюжка (посилання в ідеалі повинно містити від 8 до 14 слів) часто провокує появу недостатніх девіантних мовленнєвих конструкцій або мовленнєвих одиниць з порушенням сполучуваності. Наприклад: укр. «У Львові іноземець, якого відрахували з медичного факультету, вбив відомого лікаря» [12 від 21.10.2012]; білорус. «Ермакова признала, что переговоры о кредитах с АКФ ЕврАзЭс и МВФ идут сложно» [1 від 18.10.2012]; рос. «Обзор 5-ядерного планшета Acer Iconia Tab A701: почти Retina» [13 від 20.08.2012].

Принцип «перевернутої піраміди» (основна інформація, яка повідомляється на початку, відірвана від подальшого тексту) часто веде до порушення сполучуваності. Декілька прикладів з українського сайту: «НГ: Києву запропонували тест на демократичність» [12 від 21.10.2012]; білоруського сайту: «Безумное чаепитие»: о патриотизме в бане» [1 від 18.10.2012]; російського сайту: «Утечки данных: можно ли доверять госучреждениям?» [13 від 20.08.2012].

Побіжне ознайомлення з текстом породжує численні помилки трактування девіантних мовленнєвих одиниць. Такі помилки пояснюються слабкою опорою читача на контекст. Дослідження кінця 90-х років ХХ ст. довели, що текстова інформація привертає уваги більше, ніж графічна (22% користувачів спочатку звертають увагу на графіку, і 78% - на текст) [9]. Увагу привертають заголовки, підзаголовки і анотації (резюме), які зазвичай несуть основне смислове навантаження, і від них залежить, чи буде відвідувач знайомитися з текстом далі, або «піде» з сайту» [7]. В умовах дефіциту часу, без чіткого розуміння ситуації деякі мовленнєві одиниці неможливо інтерпретувати однозначно. Наприклад: укр. «Корреспондент: Розум, честь і гроші» [12 від 21.10.2012]; білорус. «Калі «чорны» рыэлтар – дзяржава» [1 від 18.10.2012]; рос. «Товары: Золото может начать разбег в сентябре» [13 від 20.08.2012].

Процес розуміння ускладнюється ще більше, якщо читач не володіє стратегією й тактикою гіпертекстових переходів, не знайомий із семантикою іконічних знаків інтерфейсу браузера [8]. Маніпулятивні наміри авторів новинних сайтів також значно ускладнюють розуміння мови інтернет-новин. Згідно з розрахунками М.О.Ковальчукової, «основними графічними засобами мовленнєвого впливу в новинному анонсі є аббревіатури, цифрові позначення й іншомовні фрагменти. Аббревіатури використовуються більш ніж в 30% новинних анонсів... Значно рідше в новинному анонсі використовуються інші графічні засоби впливу: лапки, які роблять анонс помітнішим в загальному потоці і одночасно сигналізують про деяку дистанційованість від нього адресанта; порушення орфографічних норм, яке, з одного боку, служать показником некомпетентності інформантства, з іншої – є ефективним засобом привернення уваги. У ході кількісного аналізу було виявлено наступне співвідношення новинних анонсів з графічними засобами впливу: 63% – анонси з цифровими позначеннями, 30% – анонси з аббревіатурами, 5% – анонси з іншомовними фрагментами, 2% – анонси з іншими графічними засобами впливу [9: 12-14].

Отже, до особливостей текстів сайтів новин, що ускладнюють розуміння, зумовлюють варіативність інтерпретації можна віднести гіпертекстовість, інтерактивність, мультимедійність, непослідовність цензури, оперативність, персоналізацію, уривчастість. Звичайні способи поведінки користувачів сайтів також сприяють неоднозначному трактуванню новин. Крім того, варіативність тлумачення текстів новинних анонсів багато в чому зумовлюється авторськими інтенціями.

Загалом, високий рівень конкуренції серед новинних сайтів змушує їх авторів постійно шукати способи залучення читачів, насичувати тексти яскравими та неординарними мовленнєвими одиницями, що здебільшого і зумовлюють варіативність розуміння. Мовленнєвими механізмами виникнення варіативності інтерпретації є надлишок інформації в тексті, недостатність інформації або порушення норм сполучуваності. В цілому, варіативність тлумачення є нормальним і навіть типовим явищем для сайтів новин, аналізований феномен багато в чому базується на специфіці мови інтернету та, зокрема, сайтів новин.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. [UDF.BY](http://udf.by/) – Новости Беларуси [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://udf.by/>
 2. Асмус Н.Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства : дис. на соискание уч. степени кандидата филологических наук: спец. 10. 02. 19 – «Теория языка» / Н.Г. Асмус – Челябинск, 2005 – 265 с.
 3. Батманова С.Г. Сетевые СМИ: факторы эффективности : автореф. на соискание уч. степени кандидата филологических наук: спец. 10. 01. 10 – «Журналистика» / С.Г. Батманова. – Воронеж, 2004. – 14 с.
 4. Вашунина И. В. Взаимовлияние вербальных и невербальных (иконических) составляющих при восприятии креолизованного текста : автореф. на соискание уч. степени доктора филологических наук: спец. 10. 02. 19 – «Теория языка» / И.В. Вашунина. – Москва, 2009. – 42 с.
 5. Вести.Ру: новости, видео и фото дня [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.vesti.ru/>
 6. Главные новости часа. Лента новостей «РИА Новости» [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ria.ru/>
 7. Горошко Е. И. Текст эпохи веб 2.0: психолингвистический анализ [Электронный ресурс] / Е. И. Горошко. – Режим доступа: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=207>
- Дедова О. В. Лингвосомиотический анализ электронного гипертекста : (на материале русскоязычного Интернета) : дисс. на соискание уч. степени доктора филологических наук : спец.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Акімова Наталія – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри педагогіки та психології ПВНЗ «Соціально-педагогічний інститут Педагогічна академія».

Наукові інтереси: проблеми розуміння тексту, механізми виникнення варіативності, девіантні, дефектні та аномальні мовленнєві одиниці, мова інтернету та сайтів новин.

КОЛО ПРОБЛЕМНИХ ПИТАНЬ ЛІНГВІСТИКИ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАКОНОДАВСТВА

ОЛЬГА БІЛОУСОВА (Дніпропетровськ, Україна)

У статті проаналізовано рівень вивчення мови українського законодавства, здійснено огляд праць, що охоплюють коло проблемних питань лінгвістики текстів українського законодавства; простежено процес становлення та розвитку юридичної лінгвістики як науки, що виникла на стику правознавства та мовознавства.

Ключові слова: юридична лінгвістика, правознавство, юридична термінологія, законодавство, законодавча система.

The level of the Ukrainian legislative language was investigated in this article. The review of works which include the problematic questions of the Ukrainian legislative texts was made. The process of the juridical linguistics development as the science which appeared at the boarder of jurisprudence and linguistics was also investigated.

Key words: the juridical linguistics, the jurisprudence, the juridical terminology, the legislation, legislative system.

У сучасних умовах розвитку України зміни в галузі суспільного, політичного й економічного устрою безпосередньо базуються на національно-правових засадах, тому природним є процес перегляду та становлення законодавчої бази України, прийняття нових документів, що регламентують відповідні сфери діяльності, утверджують норми поведінки членів суспільства й забезпечують виконання громадянами державних правових норм та приписів.

Підкреслимо, що право може впливати на волю та свідомість людей лише за допомогою мови, що є засобом передачі змісту правових норм. За допомогою мови думка законодавця знаходить зовнішнє вираження, оформлюється, стає придатною для використання, доступною для конкретних адресатів.

Безумовно, сучасний період розвитку українського національного законодавства зумовлює поглиблений науковий інтерес до мови права як особливого, специфічного явища в структурі сучасної української літературної мови.

На думку А.С. Токарської, «на даному етапі юридична база правових документів перебуває під пильною увагою представників законодавчих державних структур, причетних до укладання законів та правових актів, їх затвердження та прийняття, але при цьому мовна експертиза суттєво відстає від законодавчої. А це, у свою чергу, позначається не лише на рівні культури, а передовсім – на якості, досконалості законодавчої бази» [8: 4].

Вивчення мови законодавчих документів, безперечно, потребує комплексного підходу, тому зрозуміло, що останнім часом мова законодавчої бази нашої держави все частіше стає об'єктом наукових інтересів як учених-юристів, так і вчених-мовознавців. Така міждисциплінарна природа об'єкта дослідження зумовила беззаперечну значущість проведеного опису особливостей мови українського законодавства.

Не випадково в сучасній мовознавчій науці на стику правознавства та лінгвістики з'явився новий напрям – юридична лінгвістика. Цей термін введено в науковий обіг нещодавно відомим лінгвістом Ю.Ф. Прадідом [6: 14]. Як відомо, будь-який науковий напрям з'являється тоді, коли накопичується достатня кількість спеціальних наукових праць з певної проблематики. Результати проведеного аналізу засвідчили, що у вітчизняній і зарубіжній науці чимало зроблено для вирішення теоретичних і практичних проблем, що перебувають на стику правознавчої та лінгвістичної наук, пов'язаних з удосконаленням правотворчого процесу та мовного його оформлення, свідченням чого є численні праці, опубліковані як в Україні, так і за її межами. Тож як окрема міжгалузева наука юридична лінгвістика виникла в нашій країні в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., коли на сторінках авторитетних юридичних видань почали регулярно друкуватися наукові праці під рубриками «Право про мову» і «Мова про право».

Помітну роль у становленні вітчизняної юридичної лінгвісти відіграли праці таких учених-лінгвістів, як Ю.Ф. Прадід, Н.В. Артикуца, М.Я. Брицин, В.Г. Рогожа, В.С. Венедиктов, С.П. Кравченко, З.А. Тростюк, В.Я. Радецька, Л.І. Чулдіна, А.С. Токарська, М.І. Мельник, та ін.

Ю.Ф. Прадід справедливо зауважив, що в радянські часи дослідженням проблем юридичної лінгвістики не приділялося достатньої уваги, особливо з боку вчених-юристів. Однак звертається увага на те, що «саме в цей час юридична лінгвістика почала формуватися як самостійний напрям наукових досліджень завдяки працям таких відомих радянських учених-правознавців, як А.С. Піголкін, Є.І. Подголін, В.М. Савицький, А.А. Ушаков та ін.» [6: 22].

Потрібно сказати, що в радянській і пострадянській науковій традиції ця проблема розглядалася й продовжує розглядатися переважно в плані взаємодії мовознавства та правознавства. А.С. Піголкін правомірно звертає увагу на те, що одна із причин

недостатнього рівня вивчення мови законодавства полягає в тому, що під час аналізу юристи неповною мірою послуговувалися даними лінгвістики, і тому в результаті їх роздуми про мову права зводилися переважно до висновку, що «закони слід писати чітко, коротко і зрозуміло» [10: 7]. На думку дослідника, проблему мови законодавства може вивчати й учений-юрист і вчений-мовознавець, але при цьому аспекти дослідження будуть різними, тому що «юрист дасть правовий аналіз законодавства, використовуючи елементарні лінгвістичні поняття, а лінгвіст основну увагу зверне на спеціальні питання мовознавства, використовуючи для цього законодавство як ілюстративний матеріал» [10: 4].

За словами Ю.Ф. Прадіда, «сьогодні доводиться констатувати, що відсутність у вітчизняному правознавстві монографічних праць з теоретичних проблем юридичної лінгвістики стала істотною перешкодою на шляху активізації прикладних досліджень, пов'язаних з удосконаленням лінгвістичного забезпечення правотворчого процесу, правотлумачної та правозастосовної практики в Україні» [5: 254]. Не менш актуальними проблемами юридичної лінгвістики є теоретичні питання мовного забезпечення процесу правового регулювання, мовного тлумачення норм права, які дотепер не отримали належного висвітлення в науці.

Слід відзначити, що останніми роками приділяється чимало уваги дослідженню лексичного складу мови сучасного українського законодавства, особливостям функціонування юридичної термінології. Насамперед слід назвати праці дослідників Н.С. Барабашевої, Н.М. Івакіної, О.О. Ходаковської, О.Р. Чмир, Н.В. Артикуци, А.С. Токарської, С.П. Кравченка, В.Я. Радецької, З.А. Тростюк, Г.А. Сергєєвої, Г.С. Онуфрієнко, В.М. Савицького та ін.

Виняткову цінність у даному контексті становить дослідження з юридичної лінгвістики З.А. Тростюк «Понятійний апарат Особливої частини Кримінального кодексу України», що можна вважати однією з перших праць, написаних на стику юриспруденції й лінгвістики, а точніше з юридичної лінгвістики. Безумовно, процес державотворення в Україні вимагає вдосконалення мовного забезпечення законодавчих процесів, бо якість закону великою мірою залежить від його мовної довершеності. Тому не випадково предметом дослідження в дисертаційній роботі З.А. Тростюк є поняттєво-термінологічний апарат Особливої частини Кримінального кодексу України, до якої юристи звертаються в першу чергу, кваліфікуючи злочини. «Недоліки понятійного апарату Особливої частини Кримінального кодексу України, – зауважує З.А. Тростюк, – істотно утруднюють роботу слідчих, прокурорів, суддів, є джерелом помилок у кваліфікації, безпосередньо відображаються на долях людей, щодо яких застосовується закон...» [9: 7]. Предметом особливої уваги є аналіз мовних фактів, які негативно впливають на точність, зрозумілість, стислість поняттєво-термінологічного апарату Особливої частини Кримінального кодексу України, як, власне, і кодексу загалом.

Інтерес являє собою також дисертаційна робота «Мова як фактор правоутворення та законотворення», підготовлена С.П. Кравченком. Обґрунтовуючи актуальність дисертації, автор стверджує, «що необхідність поліпшення якості законів підвищує вимоги до правничої техніки створення нормативно-правових актів, зокрема їх мовного оформлення. Саме втілення ідеї в мовну форму є вихідним пунктом матеріалізації закону й основою набрання законом чинності» [2: 1]. Актуальність і новизна дослідження С.П. Кравченка очевидна, бо у вітчизняній правознавчій науці дотепер не одержали належного висвітлення проблеми права, законодавчої техніки на національній мовній основі. Автор дисертації досліджує мову як першооснову формування національної правничої системи з такими її елементами, як законодавство, судова практика, правнича ідеологія та ін., розкриває вплив мовного фактора на процеси законотворення. «Право не може регулювати будь-які суспільні відносини чи поведінку людей, – робить висновок С.П. Кравченко, – не отримавши формалізованого, саме мовного вираження» [2: 7].

Предметом уваги в дисертації В.Я. Радецької «Мова науки криміналістики» [7] є структура термінологічної системи криміналістики, її функціональні особливості. Чимало уваги приділяється проблемам підвищення мовної культури оформлення процесуальних документів. Дослідниця робить акцент на специфіці мовного оформлення постанов про призначення експертизи, використовуючи результати опитування експертів. Особливу

цінність становлять рекомендації щодо принципів моделювання нових термінів у галузі криміналістики, унормування її термінологічного апарату, що є невід'ємною частиною законодавства як складного системного утворення.

Об'єктом безпосереднього аналізу обрано тексти сучасного українського законодавства. Незважаючи на те, що поняття **законодавство** характеризується традиційністю та усталеністю його використання, однозначного тлумачення цього терміна на семантичному й загальнотеоретичному рівні в науці дотепер не існує. Тож з'ясуємо, що дослідники включають у це поняття. Звернемо увагу на те, що в тексті Конституції України використовується термін «законодавство», але не подається його чіткого визначення. У юриспруденції, правозастосовній діяльності законодавство розуміється у вузькому й широкому трактуванні. У вузькому значенні «законодавство» охоплює тільки закони. Але, враховуючи положення ст. 9 Конституції України, можемо зробити висновок, що закони й міжнародні договори України, ратифіковані Верховною Радою України, є складовою частиною національного законодавства України. У широкому значенні «законодавство» – це система всіх діючих нормативно-правових актів [4].

Отже, у широкому значенні **законодавство** – це весь комплекс нормативно-правових актів держави, прийнятих у межах повноважень її правотворчих органів, найважливішим з яких є закон. У такому розумінні законодавство являє собою єдину ієрархічну систему правових актів різної юридичної сили. В іншому значенні під законодавством розуміється вся система нормативно-правових актів, що приймаються вищими, центральними та місцевими (регіональними) органами державної виконавчої влади та управління. Прихильники такої концепції законодавства вважають, що це поняття охоплює міжвідомчі, відомчі й локальні акти міністерств, державних комітетів та інших центральних і місцевих органів виконавчої влади. Зазначимо, що сучасне законодавство України як складний соціально-правовий феномен є об'єктом дослідження й у дисертації «Проблеми колізій у законодавстві України (теорія і практика)» Д.Д. Лилак [3]. На думку автора дисертації, законодавство України повинно базуватися на нормативно-правових актах, які мають універсальний характер, та прийнятих у межах своїх повноважень Верховною Радою України і всеукраїнським референдумом, Президентом України, Кабінетом Міністрів України, Національним банком України, центральними та місцевими органами державної виконавчої влади, органами місцевого самоврядування, а також чинних міжнародних договорах. Тож, як бачимо, таке трактування поняття «законодавство» найбільш широке.

Фахівець у галузі правознавства Д.А. Керімов переконаний, що «законодавство – це загальна державна воля народу, зафіксована в системі загальнообов'язкових правових принципів та норм, що регулюють відповідні суспільні відносини, маючи на меті підтримання правопорядку в суспільстві» [8: 15]. Дослідник вважає, що в створенні таких принципів та норм полягає завдання законотворчості, рівень, успіх та спрямованість, якого залежить від рівня підготовки законодавця.

Творення закону передбачає дотримання правил граматики. Надзвичайно важливо також логічно послідовно викладати в законі правовий матеріал. Статті та її пункти, глави та розділи повинні впливати одне з одного, кожне положення закону повинно бути органічно пов'язане з іншими, і, зрозуміло, інформація не повинна повторюватися. Іншими словами, закон повинен являти собою цілісну систему, кожен елемент якої доповнює, конкретизує чи розвиває попередній і одночасно служить основою для наступних елементів.

Необхідність дослідження сучасних текстів законодавства безпосередньо пов'язана із процесом удосконалення, підвищення рівня культури мови національного законодавства, адже точність і ясність юридичних формулювань, їхнє адекватне мовне втілення, правильне вживання правової термінології багато в чому визначають ефективність законодавства, сприяючи повноцінному захисту прав окремих громадян, юридичних осіб, суспільства й держави.

Досвід вітчизняної законодавчої техніки, а також законодавчої техніки сучасних держав дозволяє виділити систему вимог і прийомів законодавчої техніки, що в процесі використання підтвердили свою цінність. Необхідно домагатися, щоб закони були точними й дохідливими, щоб мова закону була єднанням законодавчої волі та думки, щоб у законі були

виражені особливості української законодавчої стилістики, не тільки за змістом, але й за формою.

Отже, проаналізувавши наукові праці, робимо висновок, що лише лексичний шар законодавчої мови, тобто термінологічна база законів, зокрема Кримінального кодексу України, є більш вивченим в науковій літературі з даної проблематики. Інші аспекти дослідження текстового масиву мови законодавства, зокрема їх морфологічної та синтаксичної специфіки, залишаються недостатньо висвітленими в лінгвістичній науці. Актуальність та необхідність здійснення досліджень такого характеру полягає в тому, що дотримання законів граматики забезпечить високу якість мови сучасних законодавчих актів, дозволить удосконалювати національну законодавчу систему нашої держави в майбутньому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Керимов Д.А. Культура и техника законотворчества / Д.А. Керимов. – М.: Юридическая литература. – 1991. – 159 с.
2. Кравченко С.П. Мова як фактор правоутворення та законотворення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук: спец. 12.00.01. «Теорія та історія держави і права; історія політичних і правових учень» / С.П. Кравченко. – Одеса, 2000. – 20 с.
3. Лилак Д.Д. Проблеми колізій у законодавстві України (теорія і практика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук: спец. 12.00.01. «Теорія та історія держави і права; історія політичних і правових учень» / Д.Д. Лилак. – К., – 2004. – 20 с.
4. Поняття законодавства [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: URL: <http://jurist-online.com/ukr/uslugi/yuristam/literatura/stati/tgp/110.php>. – Загол. з екрана.
5. Прадід Ю.Ф. У царині лінгвістики і права / Ю.Ф. Прадід. – Сімферополь: Елїно, 2006. – 256 с.
6. Прадід Ю.Ф. Юридична лінгвістика (проблематика дослідження) / Ю.Ф. Прадід // Мовознавство. – 2002. – № 4 – 5. – С. 21 – 25.
7. Радецька В.Я. Мова науки криміналістики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук: спец. 12.00.09 «Кримінальний процес та криміналістика; судова експертиза» / В.Я. Радецька. – К., 2002. – 18 с.
8. Токарська А.С. Культура фахового мовлення праника: [навч. посібник] / А.С.Токарська, І.М. Кочан. – Львів: Світ, 2003. – 312 с.
9. Тростюк З.А. Понятійний апарат Особливої частини Кримінального кодексу України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук: спец. 12.00.08 «Кримінальне право та кримінологія; кримінально-виконавче право» / З.А. Тростюк. – К., 2000. – 16 с.
10. Язык закона / [С.А. Боголюбов, И.Ф. Казьмин, М.Д. Локшина и др.]; / под ред. А.С. Пиголкина. – М.: Юрид. лит., 1990. – 189 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Білоусова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Наукові інтереси: граматична система української мови.

ВІДОКРЕМЛЕНІ СТРУКТУРИ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ ДУМКИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ГОРСТА КРЮГЕРА

Тетяна БУЙНИЦЬКА (Львів, Україна)

Стаття розглядає особливості оповідної структури подорожньої публіцистики Горста Крюгера, присвяченої Америці. Проаналізовано функціонування відокремлених структур, винесених за предикативну рамку речення, а також відокремлення без перестановки, які є засобом актуалізації тексту.

Ключові слова: відокремлення, вихід за рамку, жанр «подорож», стилістична функція.

The article researches the peculiarities of the narrative structure of Horst Krüger's itinerary prose dedicated to America. The peculiarities of functioning of detachments of the sentence members which are taken out of the predicative frame as well as detachments without structure transposition which serve as means of the text actualization have been analyzed in the article.

Key words: detachment, frame analysis, travelogue, stylistic function.

Публіцистика Горста Крюгера належить до кращих зразків жанру “подорож”. Його репортажі з різних куточків світу завжди приваблювали німецького читача не лише своєю тематикою, вмінням наголосити на важливому та найбільш цікавому з побаченого, але й точною та яскравою мовою. Його оповідь, емоційна та невимушена, виявляє однак найважливіше, суть явища. Недарма відомий німецький критик М. Райх-Раніцкый писав про нього: “Завдяки цій абсолютній невимушеності Крюгеру завжди вдається пізнати та показати в загальному типове, у звичайному симптоматичне і в банальному вірцеве” [2: 18].

Мова його публіцистики то ділова та трохи суха, то яскрава та іронічна завжди вміло розрахована на легке сприйняття читачем тих вражень та думок, які автор хоче йому подати.

Серед різноманітних мовностилістичних засобів, які вживає Г. Крюгер у своїх творах, займають чи не найважливіше місце різні синтаксичні структури, які актуалізують думку та зосереджують на ній увагу читача.

Коли знайомишся з оповіддю творів письменника, впадають у вічі чисельні відокремлення, позарамкові винесення членів речення, які нерідко відокремлені комою від базового речення. Такий прийом змушує читача зупинитися у плавному читанні і звернути увагу на виокремлене слово чи слова, які наче стали на його гладкій дорозі.

Представлена невелика розвідка присвячена аналізу саме таких відокремлених позарамкових структур та відокремлень без перестановки членів речення в мові публіцистики Г. Крюгера, яка розповідає про враження автора від подорожі по Америці. Є. Шендельс відносить такі відокремлення до факультативних, що є варіантами стилістичного вираження: у випадку, коли автор хоче надати певній частині речення більшої експресивності та зображальної сили, він відокремлює ці структури. Таке відокремлення може супроводжуватись або перестановкою членів речення, або ж лише паузою, що стає сигналом їхньої відносної самостійності [5: 334].

Відокремлення з перестановкою і паузою спостерігаємо в більшості прикладів з тексту публіцистики Г. Крюгера, які є виходом за вербальну або номінальну рамку. Якщо проаналізувати стилістичні функції таких структур у тексті подорожніх репортажів, то слід відзначити, що, в першу чергу, вони виражають оцінку автора, яка базується на його різних почуттях: захопленні, здивуванні, обуренні, схваленні чи негативному ставленні. Тому речення з такими відокремленнями стають короткими резюме, які підсумовують певні повідомлення або описи автора. Найчастіше ця оцінка виражена одним словом, звичайно емоційним прикметником або прислівником:

„Hier unten ist US-Entwicklungsland: Ein gewaltiger Ausbruch findet statt. Neben der Landwirtschaft mit ihren riesigen Baumwollfeldern und den Rinder-Ranchen läuft ein Industrialisierungsprozeß, phantastisch [3: 22]

„Wir sind jetzt eine Woche in den Staaten, und was ist? Alles wie gehabt. Das große Staunen geht wieder um, schrecklich [3: 19]

Однослівні відокремлення можуть виражати логічну оцінку певних явищ американського життя, які уважно спостерігав автор протягом своєї подорожі по країні. Вони стають центром, навколо якого розгортається ціла картина фактів, роз'яснень та думок автора, оскільки лапідарність оцінки, вираженої відокремленням, цього вимагає:

„Das ist Hochkapitalismus, klassisch: Big business hat alles in der Hand. Der Staat ist eine Maus, die Wirtschaft ein Elefant“ [3: 17].

В окремих випадках відокремлені однослівні або двослівні структури вжиті атором для уточнення або підтвердження висловленої думки, вказівки на час, місце дії. Вони не несуть особливої експресії, а лише звертають увагу читача на певні особливості американського життя:

„Machen Sie keine zu großen Strecken. Es ist überall schön, und überall finden Sie Motels und Restaurants, massenhaft“ [3: 26];

„Die Stadt ist wie ein Urwald mit Dschungelgesetzen, und doch: Wie lebendig, wie vibrierend, berstend vor Kraft und Intelligenz ist sie, gerade jetzt“ [4: 243].

„[...] das ist das Problem von Los Angeles – zu sehen gibt es da wenig. Die Stadt ist zu groß, zu auseinandergerissen, zu planlos. Man kann ja auch nichts mehr zu Fuß machen. Es gibt kaum Fußgängerwege, mit Recht. Die Stadt war von Anfang an nur für Autos gedacht und gebaut“ [4: 255].

Звичайно, подорожні твори містять багато картин природи, пейзажів, описів місцевості і, зображаючи їх зовсім об'єктивно, щоб читач міг собі уявити все це, автор висловлює однак своє власне бачення та враження, тому відокремлені короткі структури – найкращий спосіб сказати небагато, але звернути на ці слова увагу читача:

„Die Stadt strahlte, sie leuchtete, sie war weiß, sie war wunderschön. Sie war an diesem Septembertag von einem hellen flirrenden Licht umflossen, das an Venedig erinnerte: silbrig und blau“ [4: 236]

„Jetzt kommt Wasser, pechschwarz. Ich sehe die Küste, das Meer, eine Strandpromenade mit Farbspielen, phantastisch. [4: 250].

У цих наведених прикладах вжиті означення, які найчастіше, порівняно з іншими членами речення, відокремлюються як в публіцистичному, так і в художньому тексті, причому можуть стояти як в кінці, так і в середині речення, до того ж, не виходячи за предикативну рамку. В аналізованих репортажах Крюгера означення знаходяться, звичайно, в кінці речення, в середині речення він їх не відокремлює. Характерним для його стилю є вживання ряду означень, які створюють ланцюжки:

„Es war einfach alles falsch an ihr. Sie trug eine hellblonde Perücke, und das ganze Gesicht war eine milchweiße Maske mit zarten Chemie-Rötungen dazwischen. Falsches Geschmeide klirrte dabei von Armbändern, massenhaft, schleppernd“ [3: 33]

„Ein junges Paar kommt jetzt, ein Neger mit seinem Mädchen. Vor dem Hintergrund dieses Hauses sehen sie wie das Leben aus: kraftvoll, federnd, stolz“ [4: 244]

Цікавий приклад активізації думки шляхом відокремлення з використанням структури перерахування являє собою наступний уривок тексту:

„Ein Wochenende in Flagstaff. Ich blieb dann drei Tage. Ich kam zur Besinnung, zur Ruhe, zum erstenmal“ [4: 227].

У цьому ланцюжку останній член фактично до нього не належить: це відокремлена структура, яка нормативно повинна стояти після дієслова, але, завдяки ефекту „нездійсненого сподівання“, вона особливо акцентована, та й пауза перед нею повинна бути особливо довгою. Такий прийом допомагає автору наголосити на тому, що його поїздка по Америці була надто тривалою та виснажливою і він вперше зміг прийти до тями й відпочити.

Особливою функцією відокремлених структур є створення невимушеного тону розмовної мови, який ще Гейне запровадив у своїй публіцистиці, так званий „Plauderton“, що дозволяв йому в легковажному тоні висловлювати іронічні та критичні думки.

Г. Крюгер також вдається до розмовної невимушеної мови, де нерідко вживає відокремлені структури:

„Ich hatte das gar nicht erwartet in Amerika: Badekultur. Das ist eine Oase, wirklich. Hier bleiben wir – ja?“ [4: 262].

„Weil sie mit Schlips und Kragen, mit Parker und Jeans so rumrennen wie wir, weil sie auch noch ein Englisch sprechen, das man halbwegs versteht, meinen wir immer: Die Amerikaner? Ach, die sind doch wie wir, nur ein bißchen anders, natürlich“ [3: 38].

Завершуючи короткий аналіз функціонування відокремлених структур в тексті публіцистики Горста Крюгера, яка віддзеркалює його враження від подорожі по Америці, слід відзначити, що переважно це однослівні вирази або короткі словосполучення, вжиті автором для актуалізації думки. Як відзначає І. Арнольд, засоби актуалізації формально організують текст та фокусують увагу читача на певних елементах повідомлення. Забезпечуючи зв'язність тексту та його цілісність, вони в той самий час сегментують його, так що він легше сприймається читачем [1: 63]. Для публіцистичного тексту з його посиленням впливом на читача це особливо важливо.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арнольд И. В. Стилистика английского языка / И. В. Арнольд. – М.: «Просвещение», 1990. – 300 с.
2. Horst Krüger – ein Schriftsteller auf Reisen. Materialien und Selbstzeugnisse // Hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Hamburg: Hoffman und Campe, 1989. – 289 S.
3. Krüger H. Kennst du das Land. Reiseerzählungen / Horst Krüger. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987. – 274 S.
4. Krüger H. Ostwest-Passagen. Reisebilder aus zwei Welten / Horst Krüger. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975. – 304 S.
5. Schendels E. Deutsche Grammatik / E. Schendels. – М.: Высшая школа, 1982. – 400 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Буйницька – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: лінгвопоетика художнього тексту.

ВИЯВИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ЗАГОЛОВКАХ СУЧАСНОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПРЕСИ

Тетяна КІБАЛЬНИКОВА (Кіровоград, Україна)

У статті розглянуто проблему інтертекстуальності як ключовий принцип породження тексту. Зроблено спробу довести, що заголовки газетних статей марковані певним ступенем прецедентності.

Ключові слова: інтертекстуальність, заголовок, прецедентність, алюзія, цитата, ремінісценція.

The article considers the problem of intertextuality as a key principle of text composition. There has been attempted to prove that newspaper headlines are marked by a certain degree of precedence.

Key words: intertextuality, newspaper headline, precedence, allusion, quotation, reminiscence.

У другій половині ХХ століття особливого значення в науці набуває теорія інтертекстуальності, яка розвинулася з ідей М.М. Бахтіна про діалогічний характер тексту. Термін «інтертекстуальність», запропонований Ю.Крістєвою на позначення «текстової інтеракції у межах самого тексту» [6: 45], стає ключовим принципом породження тексту, перш за все художнього. Доказом цього є численні праці таких науковців, як І.В. Арнольд [2], Ю.М. Лотман [8], Н.В. Петрова [10] та інших, де інтертекстуальність тлумачиться як універсальний механізм текстотворення. Наразі цей термін набув ширшого значення і сягнув далеко за межі художнього тексту. Ідея М.М. Бахтіна про обов'язковий діалогізм або діалогічність кожного висловлення стосовно інших висловлювань [3] стає постулатом під час дослідження всіх словесних жанрів. Цілком виправданими є спроби вивчення інтертекстуальних зв'язків і в медіа текстах (див. наукові праці А.О. Негришева [9], Е.М. Анікіної [1] та ін.). При всій різноманітності питань, які досліджуються на матеріалі газетних статей, проблема інтертекстуальності вивчена недостатньо. До того ж, друковані ЗМІ невпинно поповнюють сферу перспективного матеріалу дослідження, що й обумовлює **актуальність** цієї наукової розвідки. Найбільш вагомим у руслі цього дослідження стає заголовок газетного тексту, оскільки він несе в собі особливе когнітивне й прагматичне навантаження.

Мета цієї статті полягає у з'ясуванні найбільш частотних виявів інтертекстуальності в заголовках сучасних американських статей, що зумовлює вирішення таких **завдань**: 1) виявити значущість інтертекстуальності для сучасної медіа культури; 2) проаналізувати особливості основних виявів інтертекстуальності в заголовках сучасної американської преси.

Об'єктом дослідження є вияви інтертекстуальних зв'язків у заголовках сучасної американської преси. **Предметом** – їх структурно-семантичні особливості.

Інтертекстуальні посилання в газетному тексті покликані для того, щоб актуалізувати глибинний смисл газетного повідомлення, апелювати до культурної пам'яті певної лінгвокультурної спільноти. Пошук інтертекстуальних компонентів є одним із шляхів самовираження адресата, способом висловлення своєї оцінки зображуваних подій. Розглядаючи прагматичний аспект інтертекстуальності на матеріалі сучасної американської преси, нас цікавлять не тільки шляхи виявлення інтертекстуальних зв'язків, але і їх сфери-джерела, і структурно-семантичні особливості інтертекстуальних компонентів.

У руслі нашого дослідження доцільним є визначення «ключових одиниць інтертекстуальності» [9], або її «прийомів», «ознак», «виявів» [7]. У цій науковій розвідці, услід за Д.Ф. Кузьменком, послуговуємося терміном «вияв інтертекстуальності», оскільки саме цей термін імплікує, що введення «чужого слова» у «своє» може бути не тільки свідомим, як це передбачає будь-який прийом, як, наприклад, алюзія, але й несвідомим.

А.Є. Супрун називає всі інтертекстуальні вияви текстовими ремінісценціями [12], а М.В. Сабліна – цитатами в широкому розумінні цього поняття (уніцитатами) [11: 95], які охоплюють власне цитати (артоцитати), ремінісценції, та літературні алюзії. У нашому дослідженні вважаємо цитату, ремінісценцію, алюзію окремими, самостійними виявами інтертекстуальних зв'язків.

Феномен інтертекстуальності неподільно пов'язаний з теорією прецедентності, введений у лінгвістичну науку Ю.М. Карауловим. Під прецедентними текстами науковець розуміє тексти, «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому

окруженню данної личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [5]. Одиниці теорії прецедентності (прецедентні феномени) розглядаються як матеріалізовані знаки інтертекстуальності [4] та слугують «інструментарієм» під час дослідження інтертекстуальних зв'язків [1].

Найбільший прагматичний ефект інтертекстуальних виявів у пресі досягається в сильній позиції, особливо в заголовку. Заголовок газетної статті є її інтродуктивним блоком, першим знаком, який, з одного боку, виступає конденсатом змісту цілого тексту, виразником основної ідеї, з іншого – має сугестивні можливості. Як зазначає І.П. Зирянова, заголовок у пресі маркований «презумпцією прецедентності» [4].

Аналіз заголовків статей сучасної американської преси засвідчує, що найбільш продуктивним виявом інтертекстуальності є **алюзія** (натяк на певний твір, предмет чи образ, який має бути відомим адресатові). Алюзії в заголовку газетного тексту апелюють до фонових знань реципієнта, проте не для того, щоб відновити згаданий образ чи ситуацію, а для того, щоб створити другий план змісту шляхом співставлення асоціацій.

Аналіз фактичного матеріалу дослідження дозволив виокремити основні **сфери-джерела** алюзій, які трапилися в заголовках сучасної американської преси. Це – «Кінематограф»: *'Django Unchained' action figures discontinued* (1) (тут і далі в круглих дужках зазначено джерела ілюстративного матеріалу, підкреслення в прикладах наші. – Т.К.), *"Batman, Your Car Is for Sale"* (7), *"'Mama' Beats 'Zero Dark Thirty' at box office"* (11); *"Russia, in Three Cities and '7 Rooms' "* (8); «Література»: *"Daniel Radcliffe shedding Harry Potter Image"* (6); «Техніка»: *"Obama, Version 2.0"* (4); «Історія»: *"Open the gulag doors"* (5).

Певним ступенем універсальної прецедентності марковані заголовки, які містять алюзії на міфологічні персонажі, події, сюжети: *"Should Therapists play Cupid?"* (8). Біблійні та міфологічні алюзії легко розпізнати, адже Біблію та міфологію можна вважати постійним джерелом для інтертекстуальних зв'язків, або ж, як висловився Ж. Дерріда стосовно Біблії, – «універсумом текстів».

За семантичним принципом було виявлено алюзивні антропоніми, алюзії на події, алюзивні топоніми. Розглянемо кожну групу детальніше.

З-поміж **алюзивних антропонімів** провідне місце посідають імена реальних особистостей, проте не представників сучасності: *"An Inaugural Oath Mash-Up: Eisenhower to Obama"* (10), *"The Martin Luther King dreams that Obama forgot"* (11), *"Inauguration will cement ties between Obama, Martin Luther King Jr."* (11); *"The long road from King to Obama"* (3). Популярність таких заголовків свідчить про глибоку обізнаність американської нації в області історії, культури своєї країни. До того ж зазначимо, що, виходячи з наведених прикладів, особливе місце в свідомості американського народу посідає постать Мартіна Лютера Кінга – найвідомішого афроамериканського лідера Руху за громадянські права чорношкірих у США. Прагматичний потенціал цього алюзивного антропоніму з високим ступенем прецедентності, який уже давно став символом демократії, реалізується шляхом асоціативного співставлення двох особистостей – Мартіна Лютера Кінга й Барака Обами, які, попри великий хронологічний проміжок, мають багато спільного – від кольору шкіри до ідеологічних переконань. В одному із заголовків статті з газети "the Washington Times" автор вдається до гри слів, в основу якої покладено прізвища вище згаданих особистостей з метою надання характеристики особі: *"Texas lawmaker: Arrest officials who enforce 'King Obama' gun laws"*.

Серед **алюзій на події** у загальній вибірці заголовків трапились такі: *"How Obama Can Learn From Failure"* (7), *"The Dance That Time Never Forgot"* (7), *"Top senator scolds Holder over Reddit founder's suicide"* (12), *"Texas lawmaker: Arrest officials who enforce 'King Obama' gun laws"* (12). Причому трапляються заголовки з недостатнім ступенем прецедентності, котрі вимагають допоміжного історичного контексту, пояснення, і заголовки, прецедентність яких не викликає сумнівів.

Розглянемо механізм актуалізації прецедентності на прикладі. У заголовку *"How Obama Can Learn From Failure"* відчувається недостатній ступінь прецедентності. Проте в тексті статті автор детально окреслює ситуацію, точніше, низку подій з історії країни, до яких він

апельс, а саме – ті помилки колишніх президентів США (Д. Монро, Г. Клівленда, К. Куліджа та ін.), які звели всю їхню успішну кар’єру нанівець. Деяким з них, як і Б. Обамі, американський народ довірив посаду президента країни двічі, проте наприкінці другого терміну обіймання посади їхня популярність слабшала, люди розчарувались в обраних лідерах. Автор статті хоче застерегти дійсного президента Б. Обаму від таких помилок, про що імпліцитно вказується в заголовку за допомогою лексеми *failure*. Отже, прагматична функція алюзії реалізується лише з опорою на контекст.

Прикладами **алюзивних топонімів**, які містяться в заголовках сучасної американської преси є: “*Maryland and the Death Penalty*” (7), “*How Vietnam Will Shape Obama’s second Term*” (11). Прецедентність алюзивного топоніму в останньому прикладі актуалізується через звернення до референтної ситуації, яка згадується вже у першому реченні статті: “*STANFORD, California – The men who fought in Vietnam, a war that symbolizes America’s overreach and failures abroad, haven’t ascended to the presidency in the way that the World War II generation did. But now, under President Barack Obama, Vietnam veterans Chuck Hagel and John Kerry could get a chance to pull America back from its foreign entanglements*”. Для американського народу війна у В’єтнамі маркована високим ступенем прецедентності.

Досить продуктивними в заголовках сучасної американської преси є **цитати** – дослівно відтворені уривки з прецедентних текстів. Основним, проте не обов’язковим графічним засобом виділення цитати в заголовку можуть бути лапки, тире, курсив, тощо. Аналіз фактичного матеріалу дослідження засвідчує, що цитати в заголовках зазвичай представлені як у своїй канонічній формі: “*Africa Must Take Lead in Mali, France Says*” (8), “*Neuharth: Inauguration’s new day beats the old*” (10); “*Algeria Says at least 37 Foreigners Dead in Siege*” (9) так і в трансформованому вигляді.

Під час аналізу видів структурних трансформацій цитат у заголовках американської преси, виявлено, що найчастіше трапляється скорочення їх компонентного складу: “*Sen. Ted Cruz: Gun show loophole ‘doesn’t exist’*” (11), “*Algeria launches ‘final assault’ to end bloody hostage situation, at least 23 hostages, 32 Islamic militants dead*” (2); “*Russia pushes ban on ‘homosexual propaganda,’ including public kissing by same-sex couples*” (2); “*American who survived Algerian hostage crisis ‘made it to hell and back,’ wife says*” (3). Такі цитати доцільно називати фрагментарними.

У загальній вибірці заголовків трапились такі, котрі містять **ремінісценцію** – включення в текст фрагментів з іншого тексту, іноді трохи видозмінених, без згадки про назву та автора [11: 95]: “*Listening to “I Have a Dream”*” (13) (ремінісценція однойменної промови Мартіна Лютера Кінга), “*Dear Washington, thanks for my new tax increase*” (10).

Заголовок статті “*Dear Washington, thanks for my new tax increase*” (10) є трансформованою ремінісценцією промови-подяки, яка виголошується акторами на отриманні Оскара. Уже в заголовку відчувається іронія, яка підтримується в контексті всієї статті: “*And just like all those glamorous stars that will be thanking their minions during those awards shows that air this time of year, I’ve got a list of people I’m grateful to for making it possible for my family to live on less at the same time they’re asking us to pay for their \$16.4 trillion (and climbing) in debt*”. Видозмінені ремінісценції націлені на самовираження автора, нестандартне висловлення оцінки описуваних подій.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що газетний заголовок покликаний не тільки виразити основну думку статті, але й створити другий план змісту завдяки своїй національно-культурній специфіці, яка актуалізується через прецедентність. Дана наукова розвідка є лише однією зі спроб довести інтертекстуальну природу заголовків преси. **Подальшими перспективами дослідження** цієї проблеми може бути проведення порівняльного аналізу заголовків американської та британської преси, що дозволить виявити їх національно-культурні відмінності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аникина Э.М. Лингвокультурная специфика реализации интертекстуальности в дискурсе СМИ: На материале англо-американской прессы: дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / Элина Михайловна Аникина. – Уфа, 2004. – 243 с.
2. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Ирина Владимировна Арнольд. – СПб.: Изд-во С-Петербур. у-та, 1999. – 444 с.

3. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 5 т. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Наука, 1996. – Т. 5.: Речевые жанры. – 510 с.
4. Зырянова И.П. Прецедентные феномены в заголовках российской и британской прессы: дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Ирина Петровна Зырянова. – Екатеринбург, 2010. – 239 с.
5. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. – М., 1987. – 263 с.
6. Кристева Ю. Текст романа. Избранные труды / Юлия Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 410 с.
7. Кузьменко Д.Ф. Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальності» // Літературознавчі студії. – Вип. 21, ч.1. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – С. 347 – 351.
8. Лотман Ю.М. Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета» / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – С. 543-545.
9. Негрышев А.А. Аспекты речевого воздействия в новостях СМИ: Учеб. пособие / Андрей Александрович Негрышев – Владимир: ВГГУ, 2009. – 144 с.
10. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования: На материале англо-американских коротких рассказов дис. на соиск. учен. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка» / Наталья Васильевна Петрова. – Иркутск, 2004. – 243 с.
11. Саблина. М.В. Интертекстуальность заголовков современной российской прессы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/1570/1/10_sablina.pdf.
12. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / Адам Евгеньевич Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17-29.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Azcentral.com. 18/01/2013/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.azcentral.com/thingstodo/movies/articles/20130118djangounchained-action-figures-discontinued-toys.html?nclck_check=1
2. Daily news 20/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nydailynews.com/news/world/algeria-launches-final-assault-hostage-situation-article-1.1243120>
3. Daily news 22/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nydailynews.com/news/world/algeria-launches-final-assault-hostage-situation-article-1.1243120#ixzz2IYWBSBlu>
4. Los Angeles Times 19/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.latimes.com/news/opinion/commentary/la-oe-mcmanus-column-obama-term-two-20130120.0.4901182.column>
5. The New York Daily News 21/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nydailynews.com/news>
6. The New York Post 23/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nypost.com/p/pagesix/wild_about_harry_30QCmGcBQ8roelFfR8xXXXP
7. The New York Times. 18/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/2013/01/20/automobiles/batman-your-car-is-for-sale.html?hp>
8. The New York Times. 20/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nytimes.com/2013/01/20/opinion/sunday/should-therapists-play-cupid.html?_r=0
9. The New York Times. 21/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.post-gazette.com/stories/news/world/algeria-says-at-least-37-foreigners-dead-in-siege-671379/>
10. USA Today. 19/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theworldpress.com/press/worldpress/usapress/usatoday.htm>
11. The Washington Post 20/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.washingtonpost.com/>
12. The Washington Times 15/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theworldpress.com/press/worldpress/usapress/wtimes.htm>
13. The New Yorker 21/01/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2013/01/listening-to-i-have-a-dream.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Кібальнікова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвістика тексту, стилістика, семіотика.

БАЗОВЫЕ И ПРОИЗВОДНЫЕ ФОРМУЛЫ ЗАВЕРШЕНИЯ РУССКОГО ПИСЬМА

Елена КУВАРОВА (Днепропетровск, Украина)

У статті проаналізовано прагматичне призначення та лінгвістичну сутність заключних етикетних формул, які є одним з основних засобів завершення епістолярного тексту. Заключні етикетні формули поділяються на базові та похідні. Схарактеризовано головні способи утворення похідних етикетних висловлювань: розширення (стандартне і спонтанне), комбінування, модифікація, редукція. Показано, що звертання до адресата і різні форми непрямой адресації є одним з регулярних способів стандартного розширення заключних етикетних формул листа.

Ключові слова: лист, епістолярний текст, листування, заключна етикетна формула, формула прощання, вокатив, звертання, адресат.

The given article dwells upon a thorough analysis of pragmatic purpose and linguistic essence of completion formulae due to etiquette, which is one of the major means of epistolary text accomplishment. Etiquette completion formulae are subdivided into basic and derived ones. Principal ways of formation of derived etiquette utterances are being characterized. These are: expansion (which may be either standard or

spontaneous), combination, modification, reduction. Accosting an addressee and various patterns of indirect addressing are shown to be one of regular ways of standard expansion of etiquette completion formulae.

Key words: letter, epistolary text, correspondence, etiquette completion formula, farewell formula, vocative, address, addressee.

Письмо, рассматриваемое в системе коммуникативной деятельности человека, имеет двойственную природу: с одной стороны, оно представляет собой некий текст со своей тематикой, композицией, формальными показателями начала и конца, с другой стороны, письмо, как правило, является ответом на другое письмо и/или предполагает ответную реакцию, часто также в эпистолярной форме, и таким образом оказывается включённым в диалогический по своей сути дискурс. К числу специфических признаков письма исследователи относят, в частности, особые средства завершения эпистолярного текста, такие, например, как этикетные формулы прощания, данные об адресанте, приписки, постскриптумы [6: 14]. Все названные элементы так или иначе маркируют конец текста, хотя и различаются по своим функциям и по степени факультативности. Приписки и постскриптумы обычно продолжают содержательную часть письма и выполняют только информативную функцию, при этом они совершенно не обязательны и во многих письмах отсутствуют; подпись же в той или иной форме, как правило, присутствует, и довольно часто она предваряется клишированными этикетными выражениями типа *С уважением, Преданный Вам, До свидания, Целую* и т.п., которые и будут предметом нашего исследования.

Формула вежливости, обычно завершающая текст письма, вместе в самообозначением адресанта реализует фатическую функцию языка в таком её аспекте, как размыкание речевого контакта, и относится к метакоммуникативному плану текста, который характеризуется Г. Г. Почепцовым как план регулирования речевого общения [8: 59]. В формальном плане подпись и заключительная формула вежливости маркируют конец текста и соответственно окончание данного акта общения, а прагматически они направлены на обеспечение продолжения коммуникации. Соответствующая интенция адресанта может быть выражена эксплицитно формулами *Жду ответа; Пиши* и другими, требующими вербальной реакции, или высказываниями типа *Увидимся завтра, До встречи*, переводящими коммуникацию в другую её ипостась и отмечающими переход от эпистолярного к непосредственному общению, но может и подразумеваться в любых ритуальных проявлениях вежливости, которые предполагают соблюдение этикета также и адресатом, коммуникативная компетенция которого включает знание о том, что на письма принято отвечать.

Устойчивые формулы общения являются знаками речевого этикета и неоднородны по своей лингвистической природе. В. А. Сметанин, например, выделял три разновидности эпистолярных формул: 1) клише; 2) фразеограмма со стержневым словом; 3) тождественные по смыслу, но различные по форме словосочетания [9: 9]. Шире охватывает единицы, принадлежащие к разным уровням языка, Словарь русского речевого этикета, составленный А. Г. Балакаем и представляющий собой наиболее полное на сегодняшний день описание этикетных вербальных знаков. Он включает слова (*извините, простите, благодарю, здравствуйте* и др.), фразеологические единицы (*Милостивый Государь, Спокойной ночи, Будьте здоровы, Доброе утро* и т.п.), фразеосхемы, или идиоматичные синтаксические модели, например *С (СО) + сущ. тв. пад. со знач. события (+ Вас / тебя) (С новосельем! С законным браком! С днём рождения! С приездом!* и т.п.), вводные слова и выражения, являющиеся показателями языкового, нравственного, религиозного самосознания говорящего (*Извините за выражение. Не к ночи будь помянут*), пословицы, поговорки, прибаутки, обычно употребляемые в обиходно-бытовом общении в этикетных ситуациях (*С кем не бывает! Грех да беда на кого не живёт!* и др.) [2: 6–21].

В качестве одного из существенных признаков устойчивых этикетных знаков, как и знаков вообще, обычно называют воспроизводимость, обусловленную стереотипным характером самих этикетных ситуаций, повторяющихся с разной периодичностью в жизни человека, однако говорить о воспроизводимости мы можем лишь в отношении достаточно ограниченного круга базовых единиц речевого этикета. На их основе создаются многочисленные и весьма разнообразные, как полагает Н. И. Формановская, речевые

образования с добавочными приращениями, изменением порядка слов, усложнением структуры, совмещением нескольких формул в одной речевой единице [11: 30]. Исследователь относит устойчивые в синтаксической форме и постоянные в лексической представленности единицы языка к особому классу фразеологизированных предложений. Таких производных единиц речевого этикета особенно много в эпистолярных текстах, что связано с самим характером письменной речи, дающей время на обдумывание и выбор оптимального в данной ситуации способа выражения мысли. Указанный выше Словарь русского речевого этикета фиксирует немногочисленные эпистолярные формулы прощания со словом *обнимаю*: *Обнимаю (тебя, Вас)*; *Обнимаю и целую* [2: 341]. Иллюстративный же материал к соответствующей словарной статье содержит множество самых разнообразных высказываний с этими формулами, подобные которым и мы зафиксировали во многих письмах: *Обнимаю тебя и Колю с невыразимой нежностью* [12: 266]; *Обнимаю тебя любовно и жалобно. Очень твой человек* [1: 284]; *Обнимаю тебя, беленькая* [1: 289], *Затем обнимаю Вас как «старая старуха» и любящая Вас очень* [7: 57], *Крепко жму руку и обнимаю тебя* [10: 321]; *Сердечно тебя обнимаю* [10: 394], *Впрочем, обнимаю Вас, Василий Васильевич, до свидания* [5: 122] и т.п.

На основе анализа заключительных высказываний этикетного характера, завершающих письма, принадлежащие разным адресантам, мы считаем возможным выделить следующие способы образования производных этикетных формул, которые регулярно используются в частной переписке.

Расширение базовой этикетной формулы, то есть включение в неё компонентов, связанных со стержневым словом синтаксическими отношениями того или иного типа. Расширение может быть **стандартным**, если производная этикетная формула образуется по продуктивной структурной модели, а зависимые компоненты принадлежат к определённым лексико-семантическим классам. Например, целый ряд таких моделей образован на основе базовой формулы *Целую*, которая во многих письмах употребляется и в своём основном варианте [3: 26, 44, 52, 55, 57; 4: 183, 189; 12: 31, 91, 96 и др.]. О стандартном расширении можно говорить при включении в данную формулу 1) обозначения адресата винительным падежом имени, местоимения *Вас / тебя*, *всех* или сочетания имени и местоимения: *Целую тебя* [3: 21], *Целую всех, Михаил* [3: 48], *Спешу. Целую тебя и Андрея. Твой Михаил* [3: 46], *Целую Вас* [4: 198]; 2) слов-интенсификаторов *горячо*, *крепко*, *нежно*, *сердечно*, *с нежностью*, *от всего сердца*, *сто (тысячу) раз*, *бессчётно* и под: *Целую крепко* [3: 11], *Целую кратко* [4: 183], *Целую горячо-горячо* [4: 188], *Целую нежно и крепко* [4: 193], *Целую нежно* [4: 199], *Целую ещё раз или больше* [4: 205], *Целую тебя множество раз* [12: 28], *Целую тебя миллионы раз* [12: 164], *Целую тебя до удушья* [12: 58], *Крепко целую Вас* [5: 112], *Целую Вас нежно* [4: 210]; 3) обращения к адресату письма: *Целую Вас, миленькая, крепко* [4: 196], *Целую Вас, дорогая мама, крепко* [3: 40], *Крепко целую Вас, дорогой мой* [5: 34]; 4) названия адресанта: *Я и Тася тебя целуем крепко* [3: 36]; 5) слов-распространителей (*Вашу*) *руку / руки / ручку / ручки*: *Целую горячо Вашу ручку, голубушка моя* [5: 191]; 6) редупликации: *Целую, целую. В четверг утром – воочью* [4: 209]. Естественно, характер и границы лексического варьирования при стандартном расширении будут различаться для разных этикетных формул и в каждом случае должны определяться с учётом регулярности повторения, наличия словарной фиксации, стабильности и предсказуемости семантических связей.

Отметим, что наиболее типичным способом расширения заключительной этикетной формулы в русском письме является включение в её состав эпистолярного вокатива, т. е. именованного адресата в форме прямого обращения либо косвенной адресации, а также указание на адресата посредством местоимений второго лица *Вы / ты*, *Ваш / твой*, выполняющих, как и вокатив, фатическую функцию.

Значительно более многообразны в структурном и лексическом отношении заключительные эпистолярные формулы, образованные на основе базового клише путём **спонтанного расширения**, при котором языковое клише продолжается свободным высказыванием практически неограниченного содержания, например: *Целую Вас, Милый, от души, я ожил, кажется, от тяжёлого сна* [5: 26], *Крепко целую Вас, дорогой, и прощу не*

вменять в обвинение мне моего отказа [5: 98], *Целую Вас крепко, не разлюбите меня!* [12: 21], *Целую Вас нежно, дорогая моя, и прошу не сердиться на меня за московские «фокусы»* [4: 215], *Целую крепко, крепко и мечтаю о встрече* [4: 218]. Такие производные этикетные высказывания объединяют несколько предикатов, связанных отношениями однородности или образующих сложное предложение с сочинительной, подчинительной или бессоюзной связью, а иногда и более сложную конструкцию, например: *Обнимаю Вас и понимаю, что Вы меня благословляете, – дайте же Ваше благословение!* [5: 185]. Спонтанное расширение осуществляется также добавлением зависимых компонентов с разной степенью распространённости: *Ваш накрепко Мусорянин* [5: 144], *А впрочем, крепко жму трепещущую от гнева руку Донны Анна-Лауры и неподвижно простёртую в lunga pausa руку милого Оркестра* [5: 107], *Целую тебя в глаза, нос, рот и бородавку на ухе* [12: 189]. Иногда спонтанное расширение представляет собой вставку, поясняющую или уточняющую отдельные компоненты этикетной формулы: *Целую (я и Люба) тебя, Андрея и семейство* [3: 207], *Трижды целую вас, как и всегда* [5: 39], *Твой, всегда, без сомнения, твой Модест* [5: 220]. Заключительные эпистолярные формулы со спонтанным расширением включают этикетный компонент в содержательный план письма, стирая границу между коммуникативным и метакоммуникативным компонентами текста.

Комбинирование этикетных формул, их объединение в составе предложения или последовательное употребление в составе концовки письма: *До свидания, будьте здоровы. Ваш Модест* [5: 19], *Целую, до свиданья* [12: 325], *Целую Вас и обнимаю* [12: 10], *Крепко обнимаю тебя. Твой Модест Мусоргский* [5: 257], *Целую. Твой Михаил* [3: 55]. Комбинирование, как правило, сочетается с расширением: *До свидания, дорогой Милый, крепко целую Вас* [5: 28], *Прощай, Модя, до скорого свиданья* [12: 89], *А впрочем, крепко целую Вас, до свидания и поймите, что я хотел сказать в этом письме и чего не сказал, ибо много говорить пришлось бы* [5: 82].

Модификация формул, замена одного из компонентов. Модификация может представлять собой замену стержневого компонента синонимом, например вместо узуального *Целую: Лобызаю* [12: 75], *Папашу и всех лобызаю* [12: 35]; перифрастическую замену: *Посылаю тебе тысячу нежных лобзаний* [12: 225], *Удушаю в своих объятиях детей* [12: 190], *А целовать можно, и учиняю* [5: 122]; замену зависимого компонента: *Целую твои коленки* [1: 286], *Целую твои науки очень крепко* (П. И. Чайковский называл пауками руки своей двоюродной сестры А. П. Мерклинг в письмах к ней [13: 224]). Трансформация синтаксической связи в этикетной формуле *Готовый к услугам* превращает её в одном из писем А. П. Чехова в элемент подписи *Готовая услуга А. Чехов* [14: 44] и становится средством языковой игры.

Редукция этикетной формулы, например: *До! généralissime. Ваш Мусорянин* [5: 177] – от фразеосхемы «ДО + существительное в род. падеже со значением времени, события» здесь оставлено только служебное слово, что создаёт стилистический эффект фигуры умолчания. Опущен глагол *целую* в следующих этикетных высказываниях: *Ручку Вашу, дорогая барышня и милейшая, и до свидания* [5: 153], *Итак, до послезавтра, в четверг, 4 октября. – Вашу ручку. – Мусорянин* [5: 175]. Иногда формулу-прототип невозможно установить однозначно, например, для высказывания *Конечно и всегда Мусорянин* [5: 222] это может быть *Всегда твой...*, *Всегда Ваш...*, *Всегда преданный Вам...* и т. п., однако редукция слова со значением действия или признака, к которому может примыкать наречие *всегда*, здесь несомненна.

Описанные выше основные способы преобразования базовых языковых клише этикетного типа: расширение, комбинирование, модификация и редукция – сочетаются и взаимодействуют, создавая бесконечное множество самых разнообразных комбинаций и обеспечивая ту практически неограниченную свободу речевого творчества, которая в течение многих десятилетий делала жанр частной переписки привлекательным для образованной части общества. Одним из наиболее регулярных способов расширения заключительной этикетной формулы письма, нередко сопутствующим также и другим способам трансформации, является включение в её состав эпистолярного вокатива. Анализ более значительного по объёму корпуса писем позволит установить закономерности

комбинирования и трансформации базовых этикетных формул, выяснить прагматические нюансы, связанные с их использованием в письмах разным адресатам, что и должно стать предметом дальнейших исследований в данной области.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексей Каплер – Юлии Друниной. Из переписки // Друнина Ю. В. Стихотворения / сост. Е. Липатникова. – М.: Эксмо, 2006. – С. 281–291.
2. Балакай А. Г. Словарь русского речевого этикета: ок. 6000 этикетных слов и выражений / А. Г. Балакай. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. – 767с.
3. Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 8: Жизнеописание в документах / сост., подготовка текста В. И. Лосева. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 736 с.
4. Виноградов В. В. «...сумею преодолеть все препятствия...»: письма Н. М. Виноградовой-Мальшевой / В. В. Виноградов // Новый мир. – 1995. – № 1. – С. 172–220.
5. Мусоргский М. П. Письма. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1984. – 446 с.
6. Павлик Н. В. Типологія дискурсивних одиниць в українському епістолярному мовленні: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова / Н. В. Павлик. – Донецьк, 2005. – 20 с.
7. Переписка К. И. Чуковского с академиком В. В. Виноградовым и Н. М. Мальшевой / вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Н. Никитина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 66. – 2007. – № 4 – С. 56–68.
8. Почепцов Г. Г. Фатическая метакоммуникация / Г. Г. Почепцов // Семантика и прагматика синтаксических единств: Межвуз. темат. сборник. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1981. – С. 52–59.
9. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Свердловск, 1980. – [Вып. 17] Античные традиции и византийские реалии. – С. 5–18.
10. Фадеев А. А. Собр. соч. в пяти томах. – Т. 5. Статьи, рецензии, записные книжки, письма / Под ред. Е. Ф. Книпович и др. – М.: ГИХЛ, 1961. – 684 с.
11. Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты / Н. И. Формановская. – М.: Рус. язык, 1982. – 126 с.
12. Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное / Редакция и комментарии В. А. Жданова. – М.: Гос. музыкальное издательство, 1955. – 672 с.
13. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 558 с.
14. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма в 12 т. / Ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый и др. – М.: Наука. – Т. 1. – 1974. – 584 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Елена Куварова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального і російського мовознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Наукові інтереси: стилістика російського мови, епістолярика, лінгвістика тексту.

ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОГО СТИЛЮ СЕРЕДНЬО- ВЕРХНЬОНІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Лариса Лисейко (Миколаїв, Україна)

У статті розглядаються особливості наукового стилю німецької мови періоду середньовіччя на матеріалі творів зазначеної епохи. Стилістичні особливості розглядаються з позицій лексичної, фразеологічної, граматичної, морфологічної та синтаксичної стилістики.

Ключові слова: науковий стиль, термінологія, лексика, граматика, синтаксис, морфологія, фразеологія.

The peculiarities of the scientific style of German medieval period on the basis of the works of this era are considered in the article. Stylistic features are viewed from the perspective of lexical, phraseological, grammatical, morphological and syntactic stylistics.

Key words: scientific style, terminology, vocabulary, grammar, syntax, morphology, phraseology.

Науковий стиль і його термінологія почали складатися ще в давній книжній німецькій мові частково за зразками і під впливом грецької і латинської мов, які викладалися тоді в усіх вищих школах Німеччини. З них перекладалися наукові книги, тому що латина була мовою наук всієї Європи. Частково науковий стиль формувався з власне німецьких мовних засобів шляхом спеціалізації їх вжитку і термінологізації значень. Свідченням цього є наукові книги-монографії, трактати, лексикони, прогностики, послання, бесіди, що готувалися і видавалися німецькими вченими.

Природа наукового стилю така, що він більш або менш інтенсивно, але завжди запозичує лексичні терміни інших мов. По-сучасному його можна назвати інтерактивним [1: 214].

Сфера використання наукового стилю мови – наукова діяльність, науково-технічний прогрес суспільства, освіта, навчання. Головне призначення наукового стилю – систематизування, пізнання світу, служити для повідомлення про результати досліджень, доведення теорій, обґрунтування гіпотез, класифікацій, роз'яснення явищ, систематизація

знань, виклад матеріалу, представлення наукових даних суспільству. Головні ознаки наукового стилю: інформативність, понятійність і предметність, об'єктивність, логічна послідовність, узагальненість, однозначність, точність, лаконічність, доказовість, переконливість, аналіз, синтез, аргументація, пояснення причинно-наслідкових відношень, висновки. Головні мовні засоби: абстрактна лексика, символи, велика кількість термінів, схем, таблиць, графіків, зразків-символів, часто іншомовних слів, наукова фразеологія (стійкі термінологічні словосполучення), цитати, посилання, однозначна загальнонавчана лексика, безсуб'єктивність, безособовість синтаксису, відсутність всього того, що вказувало б на особу автора, його уподобання (емоційно-експресивних синонімів, суфіксів, багатозначних слів, художніх тропів, індивідуальних неологізмів) [3: 23].

Наукові тексти мають типові композиції жанрів. Для текстів наукового стилю характерним є послідовне членування на розділи, параграфи, пункти, підпункти. Науковий стиль має чітко організований синтаксис. У ньому переважають речення складної, але «правильної» будови, часто ускладнені зворотами, нанизуванням іменних форм. У реченнях багато іменників і відносних прикметників, мало дієслів, зокрема особових форм. З наявних дієслівних форм частіше вживаються безособові, узагальнені чи неозначені.

Науковий стиль має такі підстили: власне науковий (монографія, стаття, наукова доповідь, повідомлення, тези); науково-популярний (виклад наукових даних для нефаківців – книги, статті у неспеціальних журналах); науково-навчальний (підручники, лекції, бесіди тощо).

Зберігаючи основні ознаки стилю, кожний з підstilів і жанрів характеризується своїми особливостями використання мовних засобів. Власне науковий підстиль має інтернаціональну символіку, універсальні загальнонаукові терміни. Науково-популярний підстиль використовує й елементи художнього мовлення (епітети, порівняння, метафори), щоб зацікавити читача. Науково-навчальний характеризується доступністю викладу інформації, спрощеністю системи доведень, програмністю викладу матеріалу, спрямованою на активізацію мислення учня, поступовим, послідовним введенням термінологічної лексики [3: 210].

Основне призначення власне наукового підстилю – об'єктивізувати наукові відомості й кінцеві результати аналітико-синтетичної переробки даних, основна функція – пояснювати наукову ідею. Основними жанрами власне наукового стилю є монографія, стаття, наукова доповідь, аналітичний звіт. У межах власне наукового підстилю можна виділити науково-інформативний з жанрами: реферат, огляд, анотація, резюме – та науково-довідковий (довідники, словники, каталоги).

Науковий функціональний стиль існував ще в середньовісній німецькій мові періоду розвитку німецької мови. Розглянемо стилістичні особливості вище названого стилю на прикладах наукових текстів того часу та проаналізуємо їх відповідність і відхилення від характерних ознак стилю.

З позиції лексичної стилістики науковим текстам середньовіччя властиве вживання однозначних, уточнених слів для чіткого описання предмета таких як: *kugel* – ‘куля’, *mon* – ‘місяць’, *sunne* – ‘сонце’, *ertreich* – ‘земне царство’, *lieht* – ‘світло’, *mônschein* – ‘місячне сяйво’, *haupt* – ‘голова’, *hirn* – ‘мозок’, *stern* – ‘зірка’; запозиченої лексики, в даному випадку з латинської мови, яка була на той час мовою науки: *Luna* – ‘місяць’, *planet* – ‘планета’. Для уникання повторів та надання тексту певної різноманітності авторами вживались абсолютні синоніми, причому як іншомовні слова, так і німецькі еквіваленти: *mon-Luna*, *planet* – *himelkôrper*, *liht* – *schein*, *scheinen* – *lâuhnen*, *erde* – *ertreich*, які сприймаються як стилістичні. Для описання властивостей місяця, його перемінливої природи використовувались антонімічні пари: *môn nimt ap und nimt auf* (wehst) – ‘місяць зменшується і збільшується (росте)’, *sunnen hitze* – *môn küelt* – ‘сонячна спека – місяць охолоджує’, які надають аналізованому об'єкту наукової значимості та стилістичної оцінки. Невід'ємною складовою частиною наукових робіт є посилання на дослідження інших вчених з вказуванням їх прізвищ і з визначенням кола наукових інтересів: *Aristoteles*, *Albumasar der sternseher* – ‘Арістотель, Альбумазар, зіркогляд’, *als die sternseher sprechent* – ‘як говорять зіркогляди’.

Як відомо, фразеологізми належать до текстотворчих стильових засобів, що означає їх використання в межах певного стилю. Для наукового стилю середньовіччя характерними були наступні текстотворчі фразеологізми: *der mōn hat swarz flecken* – ‘місяць має чорні плями’, *lauf des mōnes* – ‘хід місяця’, *daz ertreich gerihts ist gesatz zwischen dem mōn und der sunne* – ‘суд земного царства – закон між місяцем і сонцем’, *der mōn ist vol* – ‘місяць повний’, *als unser puoch spricht* – ‘як каже наша книга’. Наведені вище фразеологізми характеризують небесні тіла і водночас надають текстам стилістичного колориту описуваної епохи. Для сучасного читача подібні тексти навряд чи сприймалися б як суто наукові тексти, тому що в них мають місце наукові факти, культові описування властивостей місяця, релігійні уявлення та проведення паралелей з Божою матір’ю. Але для середньовічної людини роботи подібного змісту мали виключно наукове значення, були насичені інформативним й офіційним колоритом. Навіть, коли мова йде про трагічні події, викликаними небесними тілами, автор тільки повідомляє про них, не даючи при цьому жодної оцінки:

‘*Mōn wehst und hâr wehst mêr.*’ – ‘Місяць росте і волосся більше росте’ [11:50].

‘*Wan der mōn vol ist, dan ist ez wermer*’ – ‘Коли місяць повний, тоді тепліше’ [10:45].

‘*Wan ain mensch lang sitzt oder slæft des nahtes an dem mōnschein, sô wirt træg und swær und wirt huostend und wirt oft im daz haupt wêtuond.*’ – ‘Коли людина довго сидить або спить уночі під місячне сяйво, то вона стає кволюю і важкою, буде кашляти і часто мати головний біль’ [9:67].

‘*Wan mōnen schein durch ain engez fenster gêt auf ain pfärd auf dem rucken, ez stirbt.*’ – ‘Коли місячне сяйво попадає через вузьке вікно коню на спину він помре’ [8: 53].

‘*Wan der mōnschein tôter tier flaisch begreift, daz macht er unschmeckend.*’ – ‘Коли місячне сяйво торкається м’яса мертвої тварини, це робить його несмачним’ [6: 67].

З позиції фразеологічної стилістики страшною силою був наділений не сам місяць як небесне світило, а його сяйво, тобто на думку середньовічної людини, властивості місяця мали вбивчу силу.

Наступним пунктом нашого аналізу є граматична стилістика, а саме морфеміка та словотвір. Необхідність словотворення із заданим семантичним змістом спеціалізувала словотворчі засоби в стилістичному плані, які набувають стилістичних значень. Для наукових робіт середньовіччя-німецького періоду властиві наступні моделі словотвору: префіксальний: –auf: *aufnehmen*, –ap: *nehmen*, –er: *erläuhen* – ‘освітити’, –un: *unschmeckend*, *ungenâde* – ‘немильність’, *unsinne* – ‘нісєтниця’, –durch: *durchscheinend* – ‘просвітити’, –zer: *zerprohen* – ‘розламаний’, –ver: *vertilgen* – ‘поглинати’, *verstēen* – ‘розуміти’, *vergiftich* – ‘отруйний’, суфіксальний: –heit: *christenheit* – ‘християнство’, *klarheit* – ‘ясність’, –kait: *gerehtikait* – ‘справедливість’, –ig: *hailig* – ‘святий’, –lich: *kintlich* – ‘дитячий’, складення двох основ: *halptail* – ‘напівчастина’, *ertreich*, *mōnschein*, *morgenstern* – ‘ранкова зірка’, *sprechherre* – ‘речник’, *gegenwürtig* – ‘теперішній’, *fridsprecherin* – ‘рєчниця миру’, *erstgeporn* – ‘першонароджений’, *sternseher* – ‘зіркогляд’, *sendprief* – ‘пошлання; відкритий лист’.

Перераховані новотворення були зумовлені двома головними чинниками: семантичною для нової номінації й стилістичною для емоційно-оцінного вираження суб’єктивного ставлення до вираженого [12: 42].

Наукові твори середньовіччя представляють багатий матеріал для стилістичної морфології, тому що налічують значну кількість частин мови, зокрема іменників, власних назв, імен святих, відносних прикметників, з іншого боку, мало дієслів в особових формах, з наявних дієслівних форм вживаються безособові, узагальнені чи неозначені: іменники і власні імена: *Augustîn* – ‘Августин’, *freund Januario* – ‘друг Януаріо’, *lêrer* – ‘вчитель’, *man* – ‘чоловік’, *vrawe* – ‘жінка’, *zeit* – ‘час’, *tac* – ‘день’, *naht* – ‘ніч’, *mertier* – ‘морська тварина’, *geschriben von Theophilo* – ‘написано Теофілом’, *Lucas* – ‘Лукас’, *Simeon* – ‘Сімеон’, *Mathæus* – ‘Матеус’, *Josep* – ‘Йозєф’, *Marîa* – ‘Марія’, *got* – ‘Бог’, *sûnder* – ‘грішник’, *hailger geist* – ‘святий дух’; прикметники в початковій і порівняльній формах: *sunnen* – ‘сонячний’, *raineu* – ‘чистий’, *vîenster* – ‘темний’, *klainer* – ‘менший’, *groz* – ‘великий’, *rôt* – ‘червоний’, *vol* – ‘повний’, *swarz* – ‘чорний’, *træge* – ‘кволий’, *flûzig* – ‘рідкий’, *eng* – ‘вузький’, *wermer* – ‘тепліший’, *weit* – ‘далекий’; дієприкметники: *erläuhend* – ‘освітлюючий’, *sprechend* – ‘розмовляючий’, *durchscheinend* – ‘просвітлюючий’, *hustend* – ‘кашляючий’, *wêtuond* –

‘болючий’, *verwandelnd* – ‘перетворюваний’; кількісні й порядкові числівники: *ain* – ‘один’, *zwēn* – ‘два’, *dreizig* – ‘тридцять’, *aht* – ‘вісім’, *aht stunden* – ‘вісім годин’, *sibenundzwainzig* – ‘двадцять сім’, *erst* – ‘перший’, *vierd* – ‘четвертий’, *sibend* – ‘сьомий’, *neund* – ‘дев’ятий’, *zehend* – ‘десятий’; особові й присвійні, вказівні та заперечувальний займенники: *dū* – ‘ти’, *er* – ‘він’, *si* – ‘вона’, *ez* – ‘воно’, *alle* – ‘всі’, *dein* – ‘твій’, *unzer* – ‘наш’, *ir* – ‘її’, *sein* – ‘його’, *daz* – ‘це’, *kain* – заперечення, прислівники: *vil* – ‘багато’, *inwendig* – ‘мало’, інтер’єктиви відсутні в наукових текстах середньовісньонімецького періоду.

Найчастотнішим слововживанням відрізняються іменники, тому що саме вони називають світ речей, предметів і явищ. В наукових текстах середньовіччя вони вживалися для семантичних і стилістичних номінацій. Власні імена, які використовувалися, надавали текстам змістової легкості. Це стосується лексеми *freund*, яка згідно ознак сучасного наукового стилю не відповідає його нормам, але використовувалась в аналізованих творах. Ознаки наукового стилю, а також відхилення від нього, із сучасної точки зору простежуються на прикладі твору Конрада фон Мегенберга: “*Das Buch der Natur*” – “Книга природи”, в якій автор, описуючи небесні тіла, проводить паралель зі святими, зображаючи різні фази місяця, порівнюючи їх з вагітністю діви Марії.

Очевидно, фон Мегенберг намагався в спрощеній формі подати досліджуваний матеріал, або на той час сам не володів необхідними знаннями. Для конкретизації образності в даному випадку середньовічні автори використовували прикметники в науковому стилі, особливо це стосується небесних тіл. З іншого боку, наявність кількісних і порядкових числівників свідчить про намагання структурувати матеріал, описати його в логічному порядку та навести кількісні характеристики досліджуваних об’єктів. Не дивлячись на те, що для наукового стилю властиве суто інформативне й роз’яснювальне описування, в текстах зустрічаються займенники, які виконують функцію заміни інших слів для уникання повторів і для створення стилістичних значень, саме вони виділяють суб’єкт і об’єкт зображення, формують семантичну і граматичну зв’язність тексту.

Дієслово як вагома стилістична категорія присутнє в наукових текстах в різноманітних формах, а саме в початковій, особовій, безособовій, в формі дієприкметників. Вони означають в досліджуваних текстах стан, переміщення та рух, що надає їм чіткості, логічності та динамічності.

Прислівники виконують уточнюючу функцію, вказують в середньовічних наукових текстах на кількість типу *vil* – *wening* та з позиції стилістичної морфології є завершальними штрихами. Службові частини мови, інтер’єктиви не відмічені в наукових творах даного періоду.

Загальновідомо, що стилістичні можливості синтаксису виявляються в їх протиставленні за одним типом ознак. При зіставленні односкладних речень з двоскладними, неповних із повними, простих зі складними проявляються їх стилістичні функції [1:59]. З точки зору стилістичного синтаксису для наукового стилю середньовіччя характерний чіткий синтаксис, а саме використання складних речень. Хоча складні, довгі речення з великою кількістю сполучників і наявністю зворотів, взагалі, були властивими середньовісньонімецькій мові. Нижче наведені ситуації демонструють особливості стилістичного синтаксису розглянутого періоду:

Von dem Monen: ‘Der mon volpringt seinen lauf in dreizig tagen, alsô sprich pouch, oder in sibenundzwainzig tagen ind in aht stunden, als die sternseher sprechent.’ – ‘Про місяць: місяць завершує свій оберт через тридцять днів, так каже книга, або через двадцять сім днів і вісім годин, як каже зіркогляд’ [2:50].

‘Der mon ist verr klainer denne diu sunne, aber er scheint uns als grôz, daz er uns verr næhender ist wan diu sunne, dar umb, daz zwēn himel zwischen der sunnen himmel sint und des mōnen himel, als hie gesait ist’ – ‘Місяць набагато менший за сонце, але нам він здається великим, тому що він набагато ближчий до нас, тому що є два неба, які знаходиться між сонцем-небом і між місяцем-небом, як тут говориться’ [7: 70].

‘Der mōn hât in im swarz flecken, und sprechent die laien, ez sitz ain man mit ainer dornpürd in dem mōnen. daz ist aber niht wâr’ – ‘Місяць має на собі чорні плями, і як кажуть дилетанти – це на місяці сидить один чоловік з тереном. Але це неправда’ [2: 51].

‘Dar umb sprechent die hailigen l erer, daz Lucas von irem mund hab geschriben die  wangelii. Daz sibend ist, daz der m n under allen plan  ten dem ertreich aller n hst ist; also ist unser frawe under allen hailigen uns aller gen digst und ist ain mittlerin und ain fridsprecherin zwischen got und dem s nder’ – ‘Тут говорять святі вчителі, що Лукас написав Євангеліє з їх уст. Сьомий – це місяць, який знаходиться найближче до земного царства серед всіх планет. Так і наша пані серед всіх святих нам наймиліша, вона є посередницею і мирною переговорницею між Богом і грішницею’ [4:53].

‘Der m n tailt die zeit mit seinem licht; als  tailt unser frawe die zeit der gen den und der ungen den, wann si h t uns pr ht die zeit der gen den und h t vertilgt die zeit der ungen den’ – ‘Місяць розподіляє час своїм світлом, так і наша пані розподіляє час милості і немилості, коли приносила нам час милості і винищувала час немилості’ [5: 59].

Отже, речення наукових текстів відрізнялися своєю складністю, склалися з трьох, чотирьох синтагм. Кожна частина речення несла відповідну інформацію, яка була, напевно, складною для розуміння в середньовіччі. Тому автор розділяв довгі речення сполучниками і розділовими знаками, таким чином скорочуючи їх. На нашу думку, такий прийом сприяв засвоєнню та розумінню представленого матеріалу. Інформація якби подається “дозовано” і читач не втрачав смислу, як це можна прослідкувати на прикладах, з яких видно, що найчастотнішими були підрядні речення додатку зі сполучником *daz*, сурядні зі сполучником *darumb* та поширені речення з *aber*, *und*, *als*.

Таким чином, проаналізувавши особливості наукового стилю середньовічного періоду з позиції лексичної, фразеологічної, граматичної, морфологічної та синтаксичної стилістики можна зробити наступні висновки:

- Загалом наукові тексти відповідають основним положенням аналізованого стилю. Сфера використання – наукова діяльність, прогрес суспільства;
- Головним завданням наукових творів було пізнання світу, систематизування знань, повідомлення про результати досліджень, роз’яснення явищ, виклад матеріалу відповідно до потреб та історичних умов середньовічного суспільства;
- Наукові явища описувалися паралельно з релігійними засадами, очевидно для полегшення сприйняття. Тому наукові тексти середньовіччя мають риси конфесійного стилю, які зумовлені суспільно-історичним устроєм середньовіччя.
- Зафіксовані відхилення від наукового стилю, з точки зору сучасної лінгвістики в повідомленні про властивості небесних тіл та їх вплив на людей і тварин;
- З позиції сьогодення науковий стиль середньовіччя можна диференціювати як науковий з теологічними рисами, але для середньовічних вчених – це був суто науковий стиль та науково-популярний підстиль, тому що в середньовічних наукових текстах використовувались елементи художнього мовлення для зацікавлення цільової аудиторії.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мацько Л.І. Стилістика української мови / Любов Іванівна Мацько. – Київ: Вища школа, 2005. – 462 с.
2. Bach, Adolf Geschichte der deutschen Sprache / Adolf Bach. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1956. – 360 S.
3. Coseriu, Eugen Einf hrung in die Allgemeine Sprachwissenschaft / Eugen Coseriu. – T bingen: A. Francke Verlag GmbH, 1988. – 329 S.
4. Dhondt, Jan Das fr he Mittelalter B.10. / Jan Dhondt. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. – 397 S.
5. Dhondt, Jan Das Hochmittelalter B.11. / Jan Dhondt. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 349 S.
6. Dittmar, Norbert Sprache und soziale Rolle / Norbert Dittmar. – H nigstein / Taunus: Athen um Verlag GmbH, 1980. – 325 S.
7. Drozd, Leo Deutsche Fach- und Wissenschaftssprache / Leo Drozd. – Wiesbaden: Oscar Brandstetter Verlag KG, 1973. – 207 S.
8. Hausherr-Maelzer, Michael Die Sprache des Patriarchats / Michael Hausherr-Maelzer. – Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1990. – 246 S.
9. Eine neue Geschichte der deutschen Literatur / Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. – Berlin: University Press, 2007. – 1219 S.
10. Pretzel, Ulrich Mittelhochdeutsche Bedeutungskunde / Ulrich Pretzel. – Heidelberg: Carl Winter, 1982. – 296 S.
11. Roelcke, Thorsten Fachsprachen / Thorsten Roelcke. – Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH Co. KG, 2010. – 269 S.
12. Sowinski, Bernhard Grundlagen des Studiums der Germanistik T.1./ Bernhard Sowinski. – K ln-Wien: B hlau Verlag, 1994. – 273 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лариса Лисейко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології, в.о.завідуючої кафедри романо-германської філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили, м. Миколаїв.

Наукові інтереси: історія німецької мови, історична стилістика, нормування німецької мови.

КІНОТЕКСТ ЯК ЗАСІБ ЗАНУРЕННЯ В ІНШОМОВНУ КУЛЬТУРУ (НА МАТЕРІАЛІ БРИТАНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ)

Ірина МОРОЗОВА (Харків, Україна)

У статті розглядається механізм роботи з кінотекстом для виявлення його культурологічного та лінгвістичного компонентів. На матеріалі історичного телесеріалу «Абатство Даунтон» виявляються домінуючі риси, притаманні комунікативній поведінці британської національної ідентичності початку ХХ ст., а також домінуючі риси вербальної комунікативної поведінки у вигляді комунікативних стратегій увічливості. Пропонується застосування розробленого механізму в процесі викладання англійської мови.

Ключові слова: вербальна комунікативна поведінка, кінотекст, комунікативна поведінка, культура, національна ідентичність, негативні стратегії увічливості, позитивні стратегії увічливості.

The article deals with the mechanism of working with the film text in order to reveal its cultural and linguistic components. On the basis of the historical television series "Downton Abbey" the dominant features of the British national identity of the 20th century as well as verbal behaviour dominant features in the form of communicative strategies of politeness are singled out. It is suggested to use the developed mechanism in English teaching.

Key words: communicative behaviour, culture, film text, national identity, negative politeness strategies, positive politeness strategies, verbal communicative behaviour.

Необхідність трансляції культури країни, мова якої вивчається, являє собою одне з найважливіших завдань для викладача. У сучасних умовах інтеграції України в міжнародне співтовариство формування соціолінгвістичної міжкультурної компетенції студентів ВНЗ виходить на перший план у процесі навчання: необхідно підготувати українців до зростаючих потреб міжнародної мобільності і тіснішої співпраці в галузі освіти, культури та науки; сприяти взаємному розумінню і терпимості, повазі до особистості і культурних відмінностей шляхом більш ефективної міжнародної співпраці; розвивати здатність спілкуватися один з одним понад мовні та культурні кордони [1: 3].

Визначення кінотексту вперше було запропоновано Г.Г. Слишкіним та М.О. Єфремовою, причому в їхньому дослідженні експериментально розглядалася специфіка сприйняття кінотекстів носіями декількох культур [3]. Роботи, виконані послідовниками згаданих науковців в основному концентруються навколо лінгвістичної та культурологічної складової кінотексту (див., наприклад, [2; 5]). Проте аналізу, який би поєднував лінгвістичні, культурологічні та методичні аспекти даного явища ще не було проведено, що й обґрунтовує актуальність нашої роботи. *Об'єктом* даної роботи є кінотекст британського телесеріалу «Абатство Даунтон», а *предметом* – репліки персонажів, що містять характеристику мовної особистості британця зображуваного історичного періоду та що містять комунікативні стратегії увічливості, вживані цією мовною особистістю. *Метою* роботи є виділення культурологічно-значущих фрагментів кінотексту для використання на заняттях з практики англійської мови та лекціях з лінгвокраїнознавства як засіб занурення студентів в англійську культуру. У якості *матеріалу* використано скрипт згаданого телесеріалу [8].

Кінотекст визначають як різновид медіатексту. Кінотекст – це зв'язне, цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) і невербальних (іконічних і / або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття глядачами [3]. Кінотекст має декілька актуальних аспектів для вирішення завдання, що стоїть перед викладачем як можна більш глибокого занурення студентів, що знаходяться поза межами природного мовного середовища, в його культуру [3: 34-35]: антропоцентричні – в його центрі, незалежно від конкретної теми оповіді, стоїть людина, і все що робиться в кінотексті має на меті охарактеризувати людину як можна повніше; інформативністю – як змістовно-фактуальною, так і змістовно-підтекстовою, для розуміння якої необхідна наявність фонових знань, у т.ч. у галузі культури, літератури, політичні, соціальні (курсив мій – І.М.).

Дослідники англійської комунікативної поведінки [6; 9] виділяють наступні комунікативно-релевантні риси англійського менталітету та національного характеру:

поміркованість/стриманість; консерватизм у суспільному житті; законслухняність; «чесна гра»; увічливість/привітність; готовність «відповісти на виклик»; спортивність; почуття переваги англійців; патріотизм та національна гордість; відсутність інтересу до інших народів та країн; демонстрація лінощів/розслабленості; спокій у критичних ситуаціях; толерантність; повага до приватної власності; невтручання у чужі справи; лібералізм у вихованні дітей; любов до садівництва; пунктуальність; раціоналізм та прагматизм; волелюбність [4: 28-36]. Пропагуванню дискурсу «англійськості» – серед багатьох інших завдань, які мали на меті творці телесеріалу – присвячено «Аббатство Даунтон». Фільм чудово відтворює атмосферу Англії початку ХХ століття, як характерами персонажів, так і антуражем в кадрі, зачіпає такі моменти, як технічний прогрес (поява в побуті електрики, телефонів, автомобілів), емансипацію жінок, Першу світову війну, епідемію іспанського грипу та багато іншого.

Однією з яскравих персонажів аналізованого серіалу, еталоном «англійськості» минулих часів є стара графиня Грентем. Її дискурсові притаманна більшість перелічених рис типової англійської комунікативної поведінки. За нашими даними, в аналізованому кінотексті представлені наступні риси англійської національної ідентичності [8]:

- консерватизм (стара графиня критикує електричне освітлення):

I couldn't have electricity in the house, I wouldn't sleep a wink. All those vapours floating about;

- спокій у критичних ситуаціях (коментар з приводу неможливості знайти чоловіка для старшої онуки):

Oh, I don't think things are quite that desperate.

- почуття переваги англійців над іншими народами (коментар з приводу смерті іноземного гостя в їхньому маєтку):

Last night! He looked so well. Of course it would happen to a foreigner. No Englishman would dream of dying in someone else's house.

- патріотизм та національна гордість:

One can't go to pieces at the death of every foreigner. We'd all be in a constant state of collapse whenever we opened a newspaper.

- демонстрація лінощів (з приводу бажання її родички покращити стан медичного обслуговування у місцевому госпіталі):

You are quite wonderful the way you see room for improvement wherever you look. I never knew such reforming zeal.

- раціоналізм та прагматичність (у відношеннях з невісткою):

We are allies, my dear, which can be a good deal more effective.

Другим, надзвичайно продуктивним при зануренні в іншомовну (англійську) культуру, елементом виступає вербальна комунікативна поведінка персонажів кінотексту. На думку багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників (див, наприклад [3; 6; 9]) увічливість є головним принципом, який керує спілкуванням британців. Увічливість як комунікативний принцип поведінки базується на однойменному концепті, що формується в когнітивній картині світу для вербальних і невербальних проявів комунікації. Основний (актуальний) шар концепту “увічливість” трактує її як зовнішній аспект поведінки, у т.ч. мовленнєвої, яка є соціально коректною, а не дружньою; за додатковими (пасивними) ознаками увічливість є актуальною тільки для вищих шарів суспільства; етимологічно увічливість властива городянам.

Існує два різновиди увічливості – «позитивний», пов'язаний з потребою людей у спілкуванні і суспільному схваленні, та «негативний», тобто відмова від втручання в приватне життя людей і нав'язування їм свого товариства [7]. Комунікативні стратегії позитивної увічливості служать зближенню комунікантів через мінімізацію загрози «позитивному» соціальному обличчю співрозмовника (забезпечують отримання схвалення, підтримки оточуючих, задовольняють його позитивну самооцінку) і складаються у вираженні солідарності зі слухачем. Комунікативні стратегії негативної увічливості полягають у наданні свободи дій слухачеві, що в традиціях західної культури також входить

в поняття ввічливості. П. Браун і С. Левінсон виділяються п'ятнадцять стратегій позитивної та десять стратегій негативної ввічливості [7].

За нашими даними, у мовленні героїнь кінотексту «Абатство Даунтон» переважають стратегії позитивної ввічливості, стратегії зближення. Стратегії P1 «Демонструй увагу, розуміння і симпатію до інтересів і чеснот слухача», P4 «Використовуй маркери приналежності до групи», P5 «Шукай згоди», P12 «Залучай слухача до спільної діяльності» зафіксовано у 47% уживання стратегій ввічливості. Дві лідируючі стратегії негативної ввічливості – N2 «Запитуй, висловлюйся ухильно» та N4 «Применшуй ступінь втручання» зафіксовано в 30% випадків. Проілюструємо уживання стратегій ввічливості. Відмітимо, що приклади обирались методом суцільної вибірки з мовлення представниць британського вищого суспільства, оскільки історично ввічливість у Британії є прерогативою саме аристократії та великої буржуазії.

Найчастотнішою з уживаних стратегій позитивної ввічливості є P12 «Залучай слухача до спільної діяльності» (13%). Її зафіксовано в ментальності жінки. Соціальна група, до якої вона належить, розглядається як спільнота співпрацюючих індивідів, і залучення співрозмовників у діяльність є наслідком такого світосприйняття. Маркером P12 в мові служить інклюзивне значення займенника першої особи множини в називному або об'єктному відмінку – *we* або *us*, а також присвійний займенник *our*. Наприклад, обговорюючи перспективи заміжжя старшої онуки Мері, стара графиня Грентем пропонує невістці приєднатися до своїх зусиль:

Well, we have to start somewhere. Our duty is to Mary. Well, give him a date when Mary's out of mourning [8].

Найчастотнішою з негативних стратегій ввічливості є N4 «Применшуй ступінь втручання» (17%). Вона полягає в мінімізації ушкодження негативному обличчю співрозмовника / співрозмовниці і вживається, згідно П. Браун та С. Левінсону, якщо влада мовця над слухачем і / або соціальна дистанція між ними великі. У нашій вибірці стратегія N4 представлена фразами, які мінімізують акт «ушкодження» соціального обличчя співрозмовників. У якості вербальних маркерів стратегії фіксуємо обмежувачі часу: *(for) a minute, one / a moment, a few seconds*, місця *little* та ін. Так, у бесіді з герцогом Кроборо стара графиня Грентем, хоча і старша від нього за віком, але, відчуваючи свій підлеглий статус (як представниця жіночої статі, яка має менший титул та яка бажає одруження своєї онуки зі співрозмовником) дуже ввічливо, створюючи враження нерішучості, запрошує його до себе у гості:

Then I do hope you'll come and inspect my little cottage. It was designed by Wren... [8]

Отже, аналіз кінотексту британського історичного телесеріалу «Абатство Даунтон» дозволяє виявити наступні характеристики комунікативної поведінки національної ідентичності, у т.ч. вербальної. Домінуючими рисами першої є консерватизм у суспільному житті; почуття переваги англійців; патріотизм; відсутність інтересу до інших народів та країн; демонстрація лінощів/розслабленості; спокій у критичних ситуаціях; раціоналізм та прагматизм. Характеристиками вербальної поведінки є підкреслене бажання взаємодіяти з партнерами по комунікації у вигляді вживання т.зв. «маркерів приналежності до групи» на рівні слова (інклюзивні займенники), пропозиції (стратегія прагнення до порозуміння зі співрозмовником, що реалізується у вигляді розчленованих запитань і повторів у діалогах) і висловлювання (пошук тем, що представляють інтерес для обох співрозмовників, і обіцянок). Дані прийоми є мовним виразом ментальності жінки аналізованого історичного періоду: світ розглядається як спільнота співпрацюючих індивідів.

Уживання описаного в статті механізму роботи з кінотекстом вважаємо продуктивним у процесі викладання англійської мови як на практичних заняттях, так і на інтерактивних лекціях з лінгвокраїнознавства. Користуючись наочними прикладами (і відеорядом, і текстом), студенти мають кращу можливість сприймати особливості лінгвокультурної спільноти Великої Британії. Застосування розробленої методики і її можлива зміна з огляду на залучення в дослідження явища кінодискурсу, в також залучення діахронічної складової становлять *перспективу* подальших розвідок у цьому напрямку.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / [наук. ред. укр. видання Ніколаєва С.Ю.]. – К.: Ленвіт, 2003. – 273 с.
2. Лукьянова Т.Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову / Т.Г. Лукьянова // Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. – 2011. – № 973. – С. 183–187.
3. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
4. Стернин И.А., Ларина Т.В., Стернина М.А. Очерк английского коммуникативного поведения / И.А. Стернин, Т.В. Ларина, М.А. Стернина. – Воронеж: Истоки, 2003. – 183 с.
5. Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. філол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка» / Ю.В. Сургай. – Тверь, 2008. – 16 с.
6. Шевченко И.С. Ментальный мир и дискурс викторианской женщины / И.С. Шевченко // Гендер: Язык, Культура, Коммуникация: Третья междунар. конф., 27-28 ноября 2003 г.: тезисы докл. – М.: МГЛУ, 2003. – С. 125-126.
7. Brown P., Levinson S. Politeness: Some Universals in Language Use / Penelope Brown, Steven Levinson. – L., NY, etc.: CUP, 1987. – 345 p.
8. Fellows J. Downton Abbey Script / Julian Fellows. – Season One. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.image.lhfile.cn/file/201204/2012042312181416537.pdf>
9. Fox K. Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour / Kate Fox. – London: Hodder and Stoughton, 2004. – 424 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Морозова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Наукові інтереси: реконструювання мовної особистості англійської жінки у діахронії, уживання комунікативних стратегій увічливості, відтворення культури у медіатексті.

СТИСЛИСТЬ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ “ГЛОСА”

Володимир ПАВЛИК (Івано-Франківськ, Україна)

У статті розглядаються проблеми системи функціонально-комунікативних рис (ФКР) жанрової форми “глоса”, які складають внутрішній зміст жанру і реалізуються в специфічному способі викладу за допомогою різних засобів. Дослідження виконано на матеріалі текстів глос німецьких друкованих видань “Die Welt” та “Die Zeit”. У статті описано ФКР “стислисть”.

Ключові слова: глоса, пуант глоси, мовленнєвий жанр, екстралінгвальні чинники, функціонально-комунікативна риса, функціональний стиль, еліптизація.

The article deals with the system of functional and communicative features of “glossa” genre form that make up the inner meaning of the genre and are expressed by various means in the specific manner of presentation. The research was conducted on the material of glossa texts published in German newspapers “Die Welt” and “Die Zeit”. The article considers such functional and communicative feature as “brevity”.

Keywords: glossa, glossa pointe, speech genre, extralinguistic factors, functional and communicative feature, functional style, ellipsis.

Глоса (die Glosse) – це газетний жанр німецької преси, який належить до аналітичних жанрів, у яких робиться наголос на висловленні певної важливої думки (meinungsbetonte Textsorten). Основою таких жанрів є тлумачення й оцінка певного явища [8: 490]. Є.В. Розен характеризує глосу як стислу, концентровану замітку, яка впливає на читача, поєднуючи легкість форми з неспростовністю аргументів, які в ній наводяться [5: 21]. Після переважно стислого зображення події (факту-поштовху, який викликає певні очікування) викладається безпосередня суть глоси (пуант, die Pointe): коротке зауваження, яке скеровує думки читача в несподіваному напрямку і є ключем до отримання нового пізнання [9: 159].

Здійснений аналіз текстів жанру “глоса” на основі німецьких видань “Die Welt” та “Die Zeit” свідчить про те, що її головною архітектоніко-мовленнєвою формою є монолог у різних його модифікаціях. Автор тексту, у формі монологічного мовлення, висловлює своє бачення проблеми, яка є предметом глоси.

Специфіка лінгвостилістичної моделі мовленнєвого жанру “глоса”, як і інших мовленнєвих жанрів, визначається особливістю типу мовленнєвої ситуації, яка лежить в основі цього жанру. Мовленнєва ситуація виявляється в системі функціонально-комунікативних рис (ФКР), які складають внутрішній зміст жанру і який реалізується в специфічному способі викладу.

Функціонально-комунікативні риси (ФКР) – це інваріантні ознаки мовленнєвого жанру, які базуються на його екстралінгвальних складових і покликані спростити для адресата виявлення цих комунікативних чинників у тексті жанрової форми, що є завданням адресанта.

Вони виконують роль посередників між екстралінгвальними факторами мовленнєвого жанру та їхньою мовною об'єктивацією [6: 32-33].

Термін “функціонально-комунікативні риси” (Funktional-kommunikative Merkmale) вводить німецькою дослідницею Г. Гарніш у колективній монографії “Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung” [6] і відбиває функціонально-комунікативну зумовленість мовленнєвого твору. Найпершою існування функціонально-комунікативних рис мовленнєвих жанрів виділяє і обґрунтовує Е.Г. Різель і називає їх “стильовими рисами” [4: 288]. Головною метою обґрунтування поняття “стильової риси” можна назвати проблему визначення меж функціональних стилів. Під стильовою рисою Е.Г. Різель розуміє внутрішню своєрідність, особливості стилів, характерних саме для певної системи використання мови [7: 57]. Стильова риса – це ланка, яка пов'язує екстралінгвальні фактори та доцільну внутрішньомовну форму. Міцний зв'язок цих складових створює стильовий характер висловлювання [4: 24]. Стильові риси спричиняють конкретну мовну реалізацію, вони є семантично-експресивними принципами організації, які передбачають специфічний вибір та доцільне використання мовних засобів у межах системи функціонального стилю [7: 57]. Проблема визначення специфічних стильових рис пов'язана із завданням створення якнайповнішого огляду стосовно кількості, класифікації та ієрархічного упорядкування стильових рис, яке, на даний момент, досліджено недостатньо й очікує на своє вирішення [4: 25-26].

ФКР визначають спосіб викладу, тобто зовнішню мовленнєву діяльність, діяльність застосування, використання, внутрішнім змістом якої є сукупність ФКР. Таким чином, текст – це опредмеченість у мові типів мовленнєвої діяльності (жанрів), які визначаються екстралінгвальними чинниками за посередництва ФКР [3: 21].

Г. Гарніш зазначає, що ФКР не ідентичні мовним рисам, але для їхнього мовного відтворення в межах комунікативної діяльності необхідно охопити взаємозв'язки між комунікативними рисами та можливістю їхньої мовної реалізації. Дослідниця наголошує, що “не всі інваріантні ФКР отримують мовне втілення за допомогою семантичних ознак. Якщо ж вони проявили себе у мовному плані, то не можна говорити про стовідсоткову відповідність між ФКР і семами мовних засобів. Існують різноманітні складні взаємозв'язки та відмінності, які впливають із комунікативного та мовного рівнів [6: 40]”.

Визначення ФКР мовленнєвого жанру означає зображення його головних, домінантних функціонально-комунікативних рис. Домінантні ФКР мовленнєвого жанру пов'язані та безпосередньо впливають із найголовніших екстралінгвальних чинників, які впливають на специфіку жанру: сфери діяльності та складових комунікативної ситуації.

Однією із домінантних функціонально-комунікативних рис жанру “глоса” є його стислість.

Синтаксис газетно-публіцистичного жанру “глоса” характеризується тенденціями до спрощення, що виявляється в його структурній економії: уживання еліптичних, простих, спрощених складних речень. Синтаксичне спрощення спричиняє „конденсацію змісту”, коли максимум інформації вкладається в мінімум вербальних знаків [2: 87].

Глоса – це підготований письмовий публіцистичний текст, результат праці журналіста. Поряд зі стислістю подачі інформації її характеризує максимальна продуманість, емоційність, експресивність, що висловлює оцінку автора стосовно явищ навколишнього світу. Емотивність глос є результатом вираження та обдумування добору синтаксичних одиниць автором.

Особливістю розповідних речень текстів глос, як чинника ФКР “стислість”, є активне вживання авторами еліптичних речень. Цей факт підтверджує згадану нами вище тенденцію глос до мовленнєвої економії. Еліптичність розповідних речень виникає, як наслідок емоційних станів та переживань, їхня фрагментарність будови пояснюється прагненням до лаконічності та експресивності як засобу висловлення оцінки [2: 92].

Проілюструємо вживання розповідних еліптичних речень як синтаксичного засобу ФКР “стислість” безпосередньо на прикладі:

Die niederländische Konzeptkünstlerin Tinkebell artikuliert ihre Tierliebe auf ungewöhnliche Weise. [...] Die meistbeachtete Aktion trug sich 2004 zu, als die Provokateurin ihrem todkranken

Kater Pinkeltje den Hals umdrehte - und den Leichnam zu einer Handtasche verarbeitet. Ansehnlich, aber makaber. [...]

Dreierlei lehrt der Fall. Erstens: Zuneigung zu Tieren manifestiert sich auf denkbar unterschiedliche Weise. Zweitens: Sendungsbewusste Menschen geben sträflich viel von sich im Internet preis. Drittens: Auch geliebte Haustiere führen ein gefährliches Leben. Neben ihrer Handtasche besitzt Tinkebell drei weitere Katzen. Unverarbeitet. Noch. ("Katzen zu Handtaschen", Die Welt, 10.06.2009).

Особливістю розповідних речень жанрової форми "глоса" як чинника ФКР "стислість" є еліптизація складних розповідних речень. Це надає мовленню живості, легкості, емоційності [1: 45]. У текстах глос ми відзначили такі головні випадки спрощення структури складного речення: а) еліптичні частини складного речення, б) самостійно вживані підрядні речення.

При еліптизації частини складного речення неповним може бути сурядне, головне чи підрядне. Для прикладу розглянемо еліптизацію головного речення в складнопідрядному:

... So hat Deutschland einen Wettbewerb, der das "Wort des Jahres" betrifft. Einen, der das "Unwort des Jahres" bestimmt. Eine Ausscheidung, die sich um das schönste "ausgewanderte Wort" kümmert. Und eine, der es um das "meistbedrohte Wort" zu tun ist. Ist diese Neigung zur Selektion überhaupt noch steigerungsfähig? ("Das schönste Wort der Welt", Die Welt, 26.10.2007).

Самостійне використання підрядного речення досить часто явище у текстах глос. Еліптичні складнопідрядні речення такого типу підсумовують сказане та вказують на ключовий момент тексту або певної його частини, тобто на те, що автор виділяє, як найважливіше. Виокремлення підрядного речення додає додаткової емоційно-оцінної виділеності висловленню [2: 97], наприклад:

... Denken Sie sich einen Chef, der zur Machtfülle des Amtes noch über die Tücke der Unterernährung verfügt! Der wie ein Rehpinscher fortwährend kläfft, vor Kälte zittert und noch dazu ständig übersehen wird. Ein solcher cholischer Zwergchef wird auch dann noch, wenn Sie ihn aus Versehen tottreten, über Sie triumphieren, insofern sein Tod Sie ins Gefängnis bringt. ("Das Letzte", Die Zeit, 12.04.2007).

Домінуючим видом метакомунікативних питань жанру "глоса" є риторичні еліптичні питання. Еліптичні питання виникають унаслідок змін синтаксичної структури питальних речень через високу емоційну напруженість. Вони зберігають структурно та семантично найбільш суттєві елементи повного питання. Питання-еліпси виступають, як швидкі реактивні питання, питання-перепити чи питання, які передають вимогу, вони можуть виражати пересвідчення, припущення, а також можуть бути скороченим варіантом загального чи спеціального питання у випадку мінімальної еліптизації через емоційність/експресивність мовлення [2: 111]. Проілюструємо використання риторичних еліптичних питань для висловлення оцінки на прикладі:

... Das Patent- und Markenamt soll nun entscheiden, dass Komponisten und Texter auf 40 Prozent ihres Einkommens verzichten können. Dafür hat die Industrie schon Sperrkonten eröffnet. Kreativität? Ressourcen? Geistiges Eigentum? ("Haltet den Dieb!" Die Welt, 04.02.2004).

З іншого боку у дослідженні ФКР жанрової форми "глоса" були проведені обрахунки стосовно кількості знаків, слів та речень у текстах глос. Наведемо приклад стислої глоси:

Heute ist der 1. April, traditionell die Gelegenheit, Mitmenschen mit originellen Scherzchen zu beglücken. Zeitungen machen so was gern mittels einer besonders spektakulären Falsch-Meldung. Nun sind Sie als mündiger Leser ja leider vom Berliner Alltag so abgehärtet, dass wir zweifeln, ob man Ihnen überhaupt noch einen Aprilscherz zumuten kann/soll/darf. Sie merken's ja doch, oder? Machen wir den Scherz-Test, eine der folgenden Aussagen ist frei erfunden: 1) Doktor Senat will die lebenserhaltenden Maßnahmen für Patient Vivantes trotz bedenklich schwacher Herztöne verlängern. 2) Damit wir den Wert eines Zoo- oder Museumsbesuchs noch mehr zu schätzen wissen, werden nicht nur die Eintritte, sondern auch die Busfahrten dorthin saftig teurer. 3) Strieder tritt als Senator zurück, kauft das Tempodrom und eröffnet einen Privat-zirkus. Sie hätten auf 1 oder 2 getippt? Tja, nur Nummer 3 ist falsch. Leider kein Scherz! ("Scherz beiseite!", Die Welt, 01.04.2004).

Ця глоса є прикладом стислого тексту. Вона складається з 10 речень, 140 слів, 823 знаків за допомогою яких автор, з іронією, доносить до читача свою головну думку – інколи дії відомих політиків такі незрозумілі, що подібні на першоквітневий жарт.

Отже, на лінгвістичному рівні ФКР “стислість” жанрової форми “глоса” проявляється за допомогою засобів синтаксису, які характеризуються тенденціями до спрощення. Це виявляється в їхній структурній економії: уживання еліптичних розповідних та питальних речень, простих розповідних речень, еліптичних складних речень. Синтаксичне спрощення спричиняє „конденсацію змісту”, коли максимум інформації вкладається в мінімум вербальних знаків. З екстралінгвальної точки зору ФКР “стислість” проявляється у невеликому розмірі текстів глос порівняно з іншими існуючими жанрами сучасного газетно-публіцистичного мовлення в Німеччині.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гнатюк А.Д. Средства создания экспрессии и ее интенсификация в газетно-журнальных жанрах (на материале современной прессы): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Гнатюк Андрей Дмитриевич. – К., 1984. – 199 с.
2. Гнезділова Я.В. Емоційність та емотивність сучасного англомовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Гнезділова Ярослава Володимирівна. – К., 2007. – 291 с.
3. Иваненко С.М. Межстилевой жанр “коммунике” и его лингво-текстовые характеристики (на материале текстов на немецком языке): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Иваненко Светлана Марьяновна. – К., 1987. – 240 с.
4. Ризель Э.Г. Стилистика немецкого языка / Э.Г. Ризель, Е.И. Шендельс. – М., 1975. – 315 с.
5. Розен Е.В. На уроке – немецкая газета. Изд. 3-е перераб. М., “Просвещение”, 1974. – 191 с.
6. Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung. Theoretisch-methodische Grundlegung. – [von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Wilhelm Schmidt]. – Leipzig: VEB Bibliografisches Institut, 1981. – 276 s.
7. Riesel E. Der Stil der deutschen Alltagsrede / E. Riesel. – Moskau, 1964. – 315 с.
8. Sandig B. Textstilistik des Deutschen. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2006. – 584 s.
9. Textsorten in der Presse und Publizistik und ihre stilistische Realisierung. – Brünn, 2006. – 107 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Володимир Павлик – кандидат філологічних наук, викладач кафедри німецької та французької мов Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Наукові інтереси: стилістика тексту, теорія мовленнєвих жанрів.

ПРОНОМІНАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ДИСКУРСУ У ЧЕННЕЛІНГАХ КРАЙОНА

Тетяна ПЕТРИК (Львів, Україна)

У статті на матеріалі ченнелінга Крайона виявляються і описуються особливості прономінальної репрезентації адресанта у ченнелінг-дискурсі, подаються типові ситуації використання займенників першої особи однини/множини та їх контекстуальне наповнення, аналізуються досліджувані одиниці з точки зору їх прагматичної функції.

Ключові слова: ченнелінг, дискурс, адресант, прономінальна репрезентація, інклюзивний, ексклюзивний, генеративний.

On the material of Kryon's channeling the article reveals and describes the peculiarities of the pronominal representation of the addresser in channeling discourse. It presents the typical situations with the pronouns of the first person singular and plural occurrence in the channeling, describes their contextual semantics and analyses the elements under research from the point of view of their pragmatic function.

Key words: channeling, discourse, addresser, pronominal representation, inclusive, exclusive, generative.

Теорія антропоцентризму на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук, лінгвістики зокрема, спричинила переорієнтацію базових наукових засад на модель, у центрі якої знаходиться людина. З огляду на цю модель нове розуміння та нове прочитання отримали класичні підходи до аналізу тексту; в той же час це спричинило виникнення нових термінів, класифікацій та підходів до мовних явищ, типових для літератури попередніх епох, а також тих явищ, які властиві новітній літературі, як художній, так і нехудожній.

Одним із питань, які розглядає лінгвістична наука сьогодення, є організація тексту/дискурсу. Цей аспект дослідження передбачає широке коло питань, серед яких далеко не останнє місце посідає питання авторської репрезентації у різних видах дискурсу. Отже, дослідження, пропонуване у даній статті, є **актуальним**, оскільки торкається особливостей використання займенників *I* та *we* як засобів представлення адресанта у ченнелінг-дискурсі, а саме – у ченнелінгах Крайона. **Новизна** дослідження полягає у тому, що вперше воно здійснюється на матеріалі текстів сучасного ченнелінга і, певною мірою,

розкриває типові особливості ченнелінг-дискурсу, який вперше знаходиться у фокусі лінгвістичних досліджень. **Об'єктом** дослідження виступають займенники *I* та *we*, **предметом** – особливості прономінальної репрезентації адресанта (духовної сутності) за допомогою гомодієгетичних *I* та *we*-наративів.

Серед наукових праць, присвячених вивченню прономінальної репрезентації автора та наратора, можна виділити два базових напрямки: а) дослідження, які виявляють особливості використання займенників першої особи (однини та множини) та другої особи у літературних творах (М.Фладернік); б) дослідження, які виявляють особливості використання займенників першої особи (однини та множини) у текстах, що належать не до художнього дискурсу, а до таких видів дискурсу, як політичний дискурс (Дж. Вілсон, А. де Фіна), дискурс бізнес-комунікації (С.Ділтєнс, П.Хайндерікс, Д.ван де Мієруп), медіа та освітній дискурс (Н.Гарвуд).

Хоча прономінальна організація наративу та ненаративу поставала як об'єкт дослідження у працях багатьох лінгвістів, все ще залишаються невисвітленими низка питань, пов'язаних з авторською репрезентацією у тексті за допомогою займенників. Увага даної статті спрямована на особливості використання займенників першої особи однини та множини у окремо взятому дискурсі – ченнелінг-дискурсі.

Е. Бенвеніст описує особові займенники як порожні елементи, які заповнюються під час комунікації [1: 225-227], іншими словами їх інтерпретація прив'язана до ситуації.

Займенник *I* зазвичай використовується на позначення наратора/ оповідача або автора твору. У випадку художньої літератури наратор є частиною художнього (видуманого) світу і відрізняється від автора (який є частиною світу, в якому ми живемо). У випадку нехудожньої літератури (якою є ченнелінги) спостерігаємо повне накладання автора та наратора, оскільки це – одна і та ж особа [6: 78-88].

Займенник *we*, не маючи чітко окресленого референта, є прикладом полісемічної одиниці, яка охоплює не лише категорії трьох осіб, але й усі можливі комбінації в межах категорії особи [8: 63]. С.Ділт'єнс та П.Гейндерікс зазначають, що використання займенника першої особи множини певною мірою посуває автора з переднього плану та робить твердження менш суб'єктивним, оскільки *we* в даному випадку може трактуватись як безособовий займенник [5: 7], таке собі узагальнююче, двозначне «ми». Вони також розрізняють інклюзивне та ексклюзивне вживання займенника першої особи множини. Коли *we* вживається ексклюзивно, адресат не є частиною зазначеної групи, при інклюзивному вживанні він виступає її частиною.

М. Теммерман, роблячи огляд праць, присвячених класифікації другорядних значень займенника *we*, подає такі його значення, описані у різних лінгвістичних джерелах:

- 1) авторське «ми», коли ми маємо автора як окрему особу (часто використовується у академічній прозі), або групу авторів;
- 2) інклюзивне «ми» (автор та читач);
- 3) генеративне «ми» (люди в цілому);
- 4) грайливе «ми» (відноситься до читача/слухача та зазвичай використовується у діалогах «лікар-пацієнт» та «вчитель-учень»);
- 5) «ми», яке відноситься до третьої особи (як у прикладі *We don't look happy today. [secretary about her boss]* [7: 291-292].

Сучасна література (як художня, так і не художня) все більше поповнюється таким різновидом, як ченнелінг, з його абсолютно унікальними дискурсивними особливостями: нетиповим адресантом (вищою духовною сутністю) та ченнелером як медіатором комунікації. Матеріалом дослідження у даній роботі слугували тексти ченнелінгів Крайона, записані за посередництва Лі Керола (ченнелера). Аналіз цих текстів виявив, що адресант цього типу дискурсу використовує займенники першої особи як однини, так і множини. Використання особового займенника *I* зазвичай йде на початку самого ченнелінга (для самоідентифікації духовної сутності, оскільки у процесі ченнелінга відсутній візуальний контакт Крайона та аудиторії): *Greetings! I am Kryon, of magnetic service* [2: 13] та у численних випадках впродовж усього тексту.

Таке експліцитне маркування свого «авторства» зумовлене комунікативною метою адресанта: авторитетна заявка щодо істинності пропонованих тверджень, оскільки адресант не маскується, не ховається за використанням контекстуально м'якших номінацій, які дозволяють усунутись від відповідальності за сказане. Навпаки, Крайон щоразу наголошує, що те, про що він говорить та що пропонує, є вигідним для людства і саме в цьому полягає його функція – в служінні людям: *I am of magnetic service, and exist solely for the purpose of service to you – who are dearly loved and exalted among entities... I am here to respond to your works...* [3:14].

Іноді ми зустрічаємо фразу **I AM Kryon** у кінці послання, що певною мірою асоціюється з епістолярним жанром, оскільки створює враження наче ми читаємо листа, підписаного Крайоном: *all who know who you are and congratulate you for your perseverance to have read this message and have taken its communication seriously. I AM Kryon* [2: 38]. Це одна із комунікативних тактик, яка створює простір довіри між адресантом та адресатом, оскільки побудована на ототожненні адресанта із давнім знайомим, близькою людиною.

Окрім безпосередньо називного відмінка займенника, зустрічаємо також варіанти з об'єктивним відмінком та присвійний займенник *my*: *Believe me, the entire Universe knows of the situation you call planet Earth. With my changes, you can have increased power...* [3: 14].

У всіх зазначених випадках особовий займенник *I* використовується у «репрезентативній» (представницькій) функції: «я» (Крайон) є представник певної групи «ми» (у значенні «ми»-ексклюзивне): *This is difficult, for I deal with human beings who are single-digit dimensional creatures, and Spirit deals in multiple dimensions* [9].

Як протиставлення до *I* зустрічаємо генеративне *you* (у значенні «людство загалом»), яке за частотністю не поступається використанню займенників першої особи (подекуди до 25-30 вживань на сторінку) і у даному контексті ці займенники виступають як: а) маркери відмінності між двома сутностями: Крайона як духовної безтілесної істоти та людини як фізичного об'єкта: *You are the ones in lesson, and you are the ones who are the special ones walking on this planet* [3: 14]; *It is now that we meet each other on the road; and although you may look at me in awe as I represent Spirit, I am the one who looks at you in awe and tells you again and again that I am from the Love source... and you are loved dearly!* [4: 20]; б) засоби позначення двох окремих істот: Крайона як представника магнетичної служби та окремо взятої людини. У другому випадку займенник *you* вживається на позначення другої особи однини, оскільки адресант звертається безпосередньо до кожного читача як окремого індивідуума: *As you read these words, please understand a few things: (1) My word "you" refers to the entity whose eyes are reading this sentence. (2) I know who you are* [4:16]; *You are known to me individually because we have met before* [4:16].

Щодо вживання займенника першої особи множини, то у ченнелінгах Крайона ми зустрічаємо випадки як інклюзивного, так і ексклюзивного вживання займенника *we*. У випадку ексклюзивного вживання Крайон протиставляє себе та читача як істот, що належать до різних планів буття (аналогічне протиставлення, як уже зазначалось, спостерігаємо у випадку репрезентативного вживання займенника *I*). Адресант постає як особистість соціальна, що репрезентує певну групу індивідуумів (у нашому випадку – вищих істот з паралельного плану буття), тобто виконує свою певну соціальну місію. При цьому, звичайно ж, адресант виявляє себе як особистість, але матеріал тексту робить цілком очевидним той висновок, що ця конкретна духовна істота (Крайон) виступає, перш за все, як представник великої групи подібних йому істот, до яких людство (як істоти в даному фізичному втіленні) не належить: *My entity is one of service. There are many kinds of entities, but the number is always the same. We are constant, and reflect the whole at all times. We are all linked together. We are the great "I AM" as your scriptures call God. When I send the message "I AM Kryon," there is a communication that I belong to the whole, and my signature is Kryon. We are God* [2: 16].

Інклюзивне вживання займенника *we* позиціонує Крайона та всіх духовних істот у єдності з людиною, оскільки поза цим земним втіленням кожен із нас є вічним духом, який належить до великої спільноти: *You are each high entities of your own who have agreed to be exactly where you are before you ever got where you are. We are all collective in spirit, even while you are on Earth, veiled from truth* [2: 16-17]; *We are collective, but the power source is singular.*

This means that we all share a common oneness that is the power [2: 34]. І всі ми наділені певною гамою кольорів, присутньою у нашому енергетичному тілі: Each of us has this exact attribute as an entity of the Universe. Our shape and our colors tell those around us our "names" and our service ... And so it is also that each time you descend into humanoid form on any planet, you earn a badge of color that intermingles with the ones you already carry [4: 18-20].

Інклюзивне *we* часто супроводжується подальшим уточненням, що, хоча ми (духовні істоти та люди) тотожні за своєю суттю, ми не є ідентичними у плані свого вселенського призначення, оскільки людство має свою особливу місію, а інші сутності лише «прислугують» нам у цій справі: *There are many kinds of entities, but the number is always the same. We are constant, and reflect the whole at all times. You are a very important part of the whole, and you are very special. You have elected to be the ones to bring the frequency of the whole to a higher level [2:15]; Those such as myself who are in service have elected to work for the rest of you. There are many more of us in service than those of you in lesson, and there are many, many kinds of service ... All of them are assigned for service to you directly [2: 16].*

Займенник *we* у текстах ченнелінгів різних істот використовується не лише у описаних вище функціях, але й для подачі власне *we*-нарації, коли ми маємо множинного адресанта і, таким чином, багатоголосся (або поліфонію). У поліфонічному наративі також є можливість розрізнити різні функції займенника першої особи однини. Подальший аналіз текстів ченнелінга дозволить виявити моделі використання займенників (особових та присвійних) у ченнелінгах різних істот, провести порівняльний аналіз прономінальної організації таких текстів та простежити прагматичні особливості функціонування займенників у досліджуваному типі дискурсу.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Benveniste E. Subjectivity in language/ E. Benveniste//Problems in General Linguistics. - University of Miami Press: Coral Gables, 1971. - Pp.223-230.
2. Carroll L. Kryon – the End Times (New information for personal peace)/ Lee Carroll. - The Kryon Writings, Inc., 1993 – 176 p.
3. Carroll L.. Kryon – Don't think like a Human (Channeled answers to basic questions)/ Lee Carroll. - The Kryon Writings, Inc., 1994 – 304 p.
4. Carroll L. Kryon – Alchemy of the Human Spirit (A guide to Human Transition into the New Age)/ Lee Carroll. - The Kryon Writings, Inc., 1995 – 352 p.
5. Dieltjens S., Heynderickx P. The Indefinite “We” (Het “wij”-gevoel/Le “nous” indefini) – Sender and Receiver References in Top-Down Communication: A Text Type-Based Approach/ Sylvain Dieltjens, Priscilla Heynderickx // Journal of Technical Writing & Communication. – Vol. 33. – № 1. – 2003. – Pp. 3-27.
6. Genette G. Fiction and Diction/Gérard Genette. – Ithaca: Cornell UP, 1993.
7. Temmerman M. “Today, we’re all Danes”. Argumentative meaning of the 1st and 2nd person pronouns in newspaper editorials on the Muhammad cartoons/Martina Temmerman //L’analisi Linguistica e Letteraria. – Vol.1. Special Issue: Word meaning in argumentative dialogue. – Anno XVI 2008. – Milan, 2008. – Pp. 289-303.
8. Wales K. Personal pronouns in present-day English/ Katie Wales. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 234 p.
9. http://www.kryon.com/k_27.html

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Петрик – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: дискурс, когнітивна лінгвістика, лінгвокультурологія.

СТАЛІ СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ В ТЕКСТАХ НАУКОВОГО СТИЛЮ

Оксана ПОДВОЙСЬКА (Херсон, Україна)

У статті розглядаються природа та структурні і семантичні особливості сталих словосполучень наукового стилю у порівнянні з фразеологізмами загальноживаної мови. Крім того надається класифікація сталих словосполучень наукового стилю за рівнем їх спеціалізації та семантикою.

Ключові слова: сталі словосполучення, науковий стиль, фразеологізм, структурні і семантичні особливості.

The nature and the structural and semantic peculiarities of scientific set expressions in comparison with idioms of common language are considered. The classification of scientific set expressions according to the level of their specialization and semantics is given.

Keywords: set expressions, scientific style, idioms, the structural and semantic peculiarities

Тексти наукового стилю мають низку власних особливостей, що відрізняють їх від усіх інших типів текстів. Ці особливості виявляються майже на всіх мовних рівнях, і на фонологічному, і на лексико-семантичному, і на морфологічному, і на синтаксичному. Ці

особливості детерміновані, насамперед, основними ознаками та вимогами до текстів наукового стилю, зокрема логічністю, ясністю та точністю. Так, стиль мови в науковому мовленні – книжковий, повний, з логічним виділенням змістових центрів. Серед морфологічних особливостей можна назвати, за даними багатьох досліджень, переважання іменників у порівнянні з іншими частинами мови, активне використання прикметників порівняно з іншими функціональними стилями тощо. Ознаки наукового стилю на синтаксичному рівні детерміновані підкресленою логічністю і зв'язністю викладу думки. Ці ознаки знаходять відображення і в структурі всього тексту, і у використанні різних засобів зв'язності [2: 5]. Лексика текстів наукового стилю характеризується великим рівнем абстрагованості, здебільшого відсутністю експресивно-забарвлених відтінків значення, що не в останню чергу зумовлено основною вимогою до термінів, які утворюють ядро наукової лексики. У зв'язку з цим цікавим і поки ще не розкритим залишається питання про природу сталих словосполучень наукового стилю. Оскільки, коли мова йде про сталі словосполучення, відразу на думку спадають фразеологізми, для яких характерними ознаками є образність, ідіоматичність, семантична та структурна цілісність тощо, які в принципі є небажаними для текстів наукового стилю. Таким чином, основною метою даного дослідження є розкриття природи сталих словосполучень наукового стилю, виявлення їх структурних та семантичних особливостей, а також їх класифікація.

Як було вже зазначено, традиційно у мовознавстві сталі словосполучення ототожнюють із фразеологізмом, а під фразеологізмом розуміють стійке сполучення, яке є змістовою цілісністю, що відтворюється в процесі мовлення [6: 217]. Фразеологізми – це смислова і структурна єдність, що відтворюється у вигляді усталеної, неподільної, цілісної конструкції.

Л. Мельник тлумачить фразеологізм як діалектично суперечливу єдність змісту і форми, раціонального та емоціонального, експліцитного й імпліцитного, образного й безобразного. Постійна взаємодія, детермінованість його складників – важливе джерело динамізму фразем, актуалізації їх внутрішньої форми. Вони виконують не стільки номінативну функцію, скільки експресивно-оцінну, прагматичну, когнітивну, коли вербалізуються елементи матеріальної і духовної культури – могутньої екстралінгвістичної підоснови фразеологічного корпусу [4: 3]. У цьому контексті фразеологізм є відносно стійким, відтворюваним, експресивним, з допущенням варіантності, сполученням слів із цілісним значенням.

На думку О. Назаренко, семантична цілісність фразеологізму – це внутрішня смислова єдність, яка зумовлена та покликана до життя деактуалізацією компонентів, які входять до складу фразеологізму [5: 8]. Метафоричне переосмислення вільного словосполучення зумовлює семантичну цілісність. У результаті взаємодії вільного словосполучення з переосмисленням на його основі фразеологізмом створюється внутрішня форма фразеологізму. Цей переосмислений образ, який може відповідати чи не відповідати реальному стану речей, знаходиться в основі внутрішньої форми. “Фразеологізм – це художній твір у масштабі, де сюжетною лінією виступає внутрішня форма” [5: 8]. Відтак фразеологізм виникає внаслідок оригінального поєднання понять, які є результатом образного переосмислення предметів і явищ, що у результаті метафоризації можуть уживатися переносно для позначення властивостей інших предметів та людських якостей. Його основними ознаками є поєднання компонентів та повне або часткове семантичне перетворення. Наприклад, *rote Zahlen* “фінансовий дефіцит, борги” (дослівний переклад “червоні числа”, походження переносного значення виникло завдяки тому факту, що, ведучи бухгалтерський облік, дефіцит коштів виділяли червоним кольором), *auf Abschlag zahlen* “платити у розстрочку”.

Особливістю фразеологізмів як номінативних одиниць є те, що вони:

- називають уже названі предмети чи поняття;

- виражають у переважній більшості оцінку, якій належить творча роль, бо вона значною мірою формує складну назву, що ґрунтується на повному або частковому семантичному переосмисленні компонентів фразеологізму в цілому. Внутрішня форма фразеологізму виражає засіб бачення світу, або, точніше, є засобом відображення навколишньої дійсності.

Фразеологізм як одиниця мовної системи – складне й багатогранне явище. Як і слова вільного вжитку, фразеологізми функціонують у мові та літературі у тісному зв'язку з

іншими мовними одиницями, сполучаючись із ними. Але їхня сполучуваність не є такою багатого та різноманітною, як у слів, що пояснюємо багатьма причинами, однією з яких є те, що за своєю природою фразеологізми – складніші утворення, ніж слова й вільні словосполучення.

В. Телія констатує, що фразеологізми є мікротекстами, в номінативній основі яких концентруються різні типи інформації: денотативна, емотивна, граматична, стилістично-маркована, мотиваційна, оцінна, культурологічна [11: 193].

Серед категоріальних значень, за якими фразеологізми відрізняють від слова як значеннєвої одиниці мови, називають такі:

1. Лексичне значення виражається сполученням кількох слів: воно єдине, узагальнене і, як правило, експресивне; семантично неподільне на значення окремих слів, що входять до його складу, наприклад: *die Konkurrenz aus dem Feld schlagen* „перемогти конкурента”. Компоненти фразеологізму не можуть вільно сполучатися з усіма словами, а тільки з обмеженим рядом (кількома словами), наприклад: *AbfluЯ liquidier Mittel* “відплив ліквідних коштів”, *Organe von Staat und Wirtschaft* “державні та господарські органи”.

Фразеологізм характеризується стійкістю граматичної форми й усталеністю порядку слів, наприклад: *schweres Geld kosten* „дорого коштувати”.

2. Слова у складі фразеологізму часто мають переносне значення [9: 37], наприклад: *heiЯe Ware* „контрабанда”.

Стале словосполучення відрізняється від вільного синтаксичного словосполучення і речення тим, що відтворюється як цілісна структура, а не будується щоразу за певними синтаксичними моделями і функціонує як один член речення на відміну від вільного словосполучення, яке членується мінімум на два компоненти з різними синтаксичними функціями. Наприклад, у реченні *Mit drei Worten erzdhlte er darьber* фразеологізм *mit drei Worten* функціонує як один член речення, а в реченні – *Er sagte drei Worten* – членується на компоненти з різними синтаксичними функціями.

Сфера найбільшої вживаності сталих словосполучень – розмовна мова. У газетно-публіцистичній і художній мові стали словосполучення є менш вживаними. Вільний еквівалент сталого словосполучення є актуальним типом словосполучення в науковій мові, і має особливий характер фразеологічності.

Функції сталих словосполучень є різноманітними. Якщо в художніх текстах до уваги беруть їх експресивно-стилістичні особливості, то в наукових текстах вони використовуються головним чином як номінативні одиниці термінологічного характеру. У науковому стилі образно-експресивні стали словосполучення практично відсутні як форми нормативні, такі, що відображають суть стилю. Вони можуть зрідка вживатися лише як супутні елементи в полемічних, публіцистичних частинах наукового твору. Причини цього лежать в їх семантичній нерозчленованій несамостійності і нечіткості значень компонентів, в дезорієнтуючій суперечності між значенням цілого і сумою значень компонентів, а також в звичайній нечіткості і незрозумілості значення цілого в його залежності від ситуації [5: 65].

Цей факт не є свідченням того, що в науковій мові взагалі відсутні стали словосполучення та ознака фразеологічності. По-перше, існують загальномовні фразеологізми понятійного характеру: *der Schluss zur Verstdndnis* “ключ до розуміння”, *Stein des AnstoЯes* “камінь зіткнення” тощо. Але також існує поняття “термінологічного фразеологізму”. Мова йде про спеціальні термінологічні поняття, номінації яких характеризуються окремими властивостями фразеологізму. Окрім структурної стійкості, що сама по собі ще не є ознакою фразеологізму, вони мають умовну метафоричність і нетотожність значення цілого сумі значень компонентів. Останні дві ознаки можуть функціонувати з більшою або меншою активністю, так що й залишки “фразеологічності” в цих номінаціях можуть виявлятися більшою чи меншою мірою. Тому в таких, наприклад, термінологічних словосполученнях, як *gefьgелtes Wort* “крилате слово”, відчуваються образно-метафоричні конотації і, відповідно, елементи фразеологічності. Але панує абстрактно-понятійне значення, визначеність якого задається дефініцією терміна.

У науковій мові розрізняють атомарні і молекулярні стали словосполучення. Характерна для наукового мислення і мови активність категорії означеності викликає активність форми

родового відмінка, наприклад: *Erholung des Marktes* “відновлення ринку”. Ознака даного об’єкту може бути виражена родовим відмінком через інший об’єкт або родовим відмінком через суб’єкт. Звідси є зрозумілою виняткова активність родового відмінка в науковій мові, особливо у складі іменного словосполучення.

Як зазначає М.П. Сенкевіч, наукова мова на рівні сталого словосполучення характеризується крайньою пасивністю власне метафоричності і активністю особливого роду вільного поєднання понятійного характеру, нормативно-загальнономовного за побудовою і в більшій або меншій мірі ідіоматичного за змістом. Для наукового стилю характерна активність багатоконпонентних поєднань, перш за все номінативних, а серед них – молекулярних, які представляють згорнуту форму одного або декількох речень, і тим самим дають велику смислову концентрацію. Унаслідок цих трансформацій посилюється активність родового відмінка [8: 89].

Звичайно, не можна не погодитися з тим, що як лексичні, так і синтаксичні термінологічні одиниці своєю головною функцією мають номінацію спеціальних понять, а тому повинні характеризуватися відсутністю образності та експресивно-емотивних конотацій. Проте аналіз фактичного матеріалу надає можливість стверджувати, що серед сталих словосполучень текстів наукового стилю виокремлюються не лише словосполучення з нульовою образністю, але й сполучення з відчутним експресивним забарвленням, пор. *Privateigentum auf Grund und Boden* “приватна власність на землю”, *Kauf in Bausch und Bogen* “гуртова закупівля” та *goldener Fallschirm (goldener Handschlag)* “висока компенсація, яка, наприклад, виплачується правлінням фірм при їх купівлі” *heißes Geld* “гарячі гроші, капітали, що терміново переводяться їх власниками в банки інших країн через загрозу інфляції або з метою отримання додаткового високого прибутку від зміни валютних курсів та процентних ставок”.

Як слушно зауважує В. Н. Прохорова: „Роль конотативних елементів у терміні допоміжна – сприяти виконанню терміном номінативної функції [7: 79]. О. В. Суперанська погоджується з тим, що термін знаходиться поза емоційним планом, але вказує, що образність може бути використана в термінологічній номінації для особливої вмотивованості терміна, для вираження його зв’язків з іншими термінами, а також понять, які номінуються. Таким чином, засоби для створення стилістичних фігур, що використовуються у звичайних умовах (у загальнолітературній мові), в спеціальній мові вживаються для створення термінів [10: 93].

При вивченні німецьких сталих словосполучень наукового стилю в контексті їх семантики можливо відзначити їх неоднорідний склад, в якому виділяються наступні лексичні пласти:

1. Спеціалізовані сталі словосполучення, створені виключно в певній сфері для позначення специфічного поняття;
2. Галузеві термінологічні сталі словосполучення, запозичені з інших професійно-лексичних систем;
3. Загальноновживані сталі словосполучення [1: 16].

Найбільш вживаними є вузькоспеціальні одиниці, створені на базі загальноновживаних слів для репрезентації специфічних понять і предметів певної професійної галузі, наприклад: *sprachliche Struktur* “мовна структура”, *phonetische Lautschrift* “фонетична транскрипція”, *Theorie der Sprechakte* “теорія мовленнєвого акту”, які вживаються здебільшого в галузі лінгвістики; *elektrohydraulischer Regler* “електрогідравлічний регулятор”, *elektrisch-geophysikalische Methoden* “електрогеофізичні методи”, які вживаються в галузі геофізики.

Наступну групу одиниць утворюють галузеві сталі словосполучення, які позначають поняття, що відносяться до різних професійних сфер. Ця група, рідна за характером і силою спаяності складових компонентів, як правило, є нейтральною в емоційно-експресивному плані. Однак, кожне зі сталих словосполучень даної групи належить до якогось одного або декількох структурно-функціональних стилів, до того ж окремі зі сталих словосполучень цієї групи потенційно мають здатність до переміщення в інші стильові різновиди, що звичайно викликає зміну фразового оточення і появу певного емоційно-експресивного забарвлення. Так, наприклад, у словниковому складі сфери бізнесу

представлена спортивна термінологія, наприклад: *glatte Schifffahrt* – букв. “рівне плавання” – легке завдання, *glatter Spielfeld* – букв. “рівне ігрове поле” – ситуація, в якій всі мають рівні шанси на успіх; військова термінологія, наприклад: *das Ziel treffen* – букв. “потрапити в ціль” – досягти мети; морська термінологія, наприклад: *auf einem glatten Kiel* – букв. “на рівному кілі” – безперешкодна робота; професійні вирази з області азартних ігор, наприклад: *die Bank aheben* – букв. “зірвати банк” – досягти успіху тощо.

У процесі запозичення сталі словосполучення-деривати можуть в деяких випадках зазнавати процесу семантичного переосмислення, наприклад: *blaue Spielmarke* (в області азартних ігор “блакитна фішка”) – першокласна акція, покупка, яка має мінімальний ризик; *das Tor bewegen* (у спортивній сфері – “рухати ворота”) – міняти цілі і рішення, *ein Tor machen* (у спортивній сфері – „забити гол”) – досягти своєї цілі.

Останню групу складають загальноновживані сталі словосполучення, що входять в основний словниковий фонд мови і функціонують, як правило, не зазнаючи додаткових семантичних перетворень, наприклад: *wissenschaftliche Prosa* “наукова проза”, *anschaulicher Pragmatismus* “наглядний прагматизм”, *naturwissenschaftliche Disziplin* “природнична дисципліна” тощо.

Таким чином, сталі словосполучення наукового стилю характеризуються низкою особливостей, зокрема для них властиві семантична єдність та цілісність, абстрактно-понятійні значення, а наявні в значенні деяких сполучень конотативні елементи, призначені в першу чергу для номінації спеціального поняття та створення певної мотивації найменування.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баран Я. А. Фразеологія у системі мови : [автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 “Мовознавство”] / Я. А. Баран. І К. : Вища школа, 1998. – 31 с.
2. Ботвина Н. В. Офіційно-діловий та науковий стилі української літературної мови / Н. В. Ботвина. – К. : Вища школа, 1999. – 278 с.
3. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вища школа. Вид-во при Львівському університеті, 1983. – 143 с.4. Мельник Л. В. Культурно-національна конотація українських фразеологізмів [автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Мовознавство”] / Л. В. Мельник. – Донецьк : Вид-во ДДУ, 2001. – 20 с.5. Назаренко О. В. Українська фразеологія як вираження національного менталітету / [автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Мовознавство”] / О. В. Назаренко. – Дніпропетровськ, 2001. – 27 с.
6. Плющ М. Я. Сучасна українська літературна мова / М. Я. Плющ. – К. : Вища школа, 2001. – 430 с.
7. Прохорова В.Н. Об эмоциональности термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. – М., 1970. – С. 153-159.
8. Сенкевич М. П. Стилистика наукової мови і редагування наукових творів / М. П. Сенкевич. – К. : Вища школа, 1984. – 231 с.
9. Сологуб Ю. В. Контрастивна фразеологія / Ю. В. Сологуб. – К. : Вища школа, 1998. – 231 с.
10. Суперанская А. В. Общая терминология: Вопросы теории / А. В. Суперанская, Н. В. Васильева, Н. В. Подольская. – М.: Наука, 1993. – 245 с. – Библиогр.: с.235-244.
11. Телія В. Н. Вторичная номинация и её виды. Виды номинаций / В. Н. Телія. – М. : Наука, 1977. – С. 129-221.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Подвойська Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу, завідувач кафедри іноземних мов Херсонського національного технічного університету.

Наукові інтереси: лексикологія та стилістика німецької мови, порівняльна граматики німецької та української мов, термінознавство, перекладознавство.

МИР СОБСТВЕННЫХ ИМЕН АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ И. В. ГЁТЕ «AUS MEINEM LEBEN. DICHTUNG UND WAHRHEIT»

Нина УСОВА (Донецк, Украина)

Стаття містить попередні результати дослідження онімного масиву автобіографічного твору Й. В. Гете «З мого життя. Поезія й правда». У статті ставиться питання про кваліфікацію онімів творів мемуарного жанру.

Ключові слова: власна назва, онім, мова письменника, автобіографія, топонім, астіонім, хоронім.

The paper presents preliminary results of onym array in autobiographical works by Goethe «From my life. Poetry and Truth». It raises the issue about the qualification of onyms in the works by memoir genre.

Keywords: proper name, onym, language of a writer, autobiography, toponym, astionym, choronym.

Вводные замечания. В современном научном пространстве наблюдаются тенденции к расширению границ филологического исследования, прежде всего за счет вовлечения нового материала в предмет рассмотрения. В то же время в различных областях филологического знания всё ещё сохраняются 'зоны', не охваченные научным взглядом или не получившие до сих пор должного внимания. Таковыми являются автобиографические хроники великих мастеров слова – произведения, культурная значимость которых может быть оценена по достоинству при условии, если этот богатый языковой материал будет всесторонне изучен. Успешному решению проблемы должна способствовать разработка вопросов, связанных с феноменом имени как явлением, проливающим свет на многие культурно-антропологические аспекты. Недостаточность системных типологических исследований всей совокупности собственных имен (СИ) творческого наследия автора, обязательно включающей и 'не-художественные' тексты, исследований, имеющих антропоцентричную направленность и в то же время отображающих реальность определенного культурно-исторического среза, обусловили выбор темы и материала. Источником корпуса онимов как предмета научного изучения служит текст автобиографической хроники Иоганна Вольфганга Гёте «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» («Из моей жизни. Поэзия и правда») [10]. Настоящая статья имеет целью обобщение опыта исследования онимного массива указанного произведения и отражение некоторых предварительных результатов. Вместе с тем ставится вопрос о квалификации онимов в такой специфической жанровой категории как автобиографическое повествование или мемуары. Основным методологическим принципом является рассмотрение языка писателя в контексте лингвокультуры, что отвечает современным подходам к изучению мирового творческого наследия.

Язык автобиографии писателя и индивидуальный образ мира. Понятно, что язык писателя, являясь продуктом индивидуального мыслительного процесса, принадлежит в то же время языковой общности и активно участвует в формировании общественного языкового сознания. И в этом его ценность, поскольку «значимость языка как индивидуального и коллективного достояния определяется тем, что именно он является системообразующим и ориентирующим его носителей фактором построения обладающего ценностным мировоззренческим потенциалом, чувственно и духовно слитого с человеком Образа мироздания» [3: 151]. Язык проявляет себя как средство, благодаря которому индивидуальное авторское сознание соотносится с общеэтническим; являясь одновременно воспринимающим и создающим, оно испытывает влияние 'взрастившего' его социокультурного 'поля' и оказывает сильное ответное влияние. Этот взаимообмен является своеобразной движущей силой, стимулирующей развитие языка. По отношению к лингвокультуре язык писателя составляет наиболее репрезентативный материал, то есть по своей сути является моделью лингвокультуры. Это тем более справедливо, когда речь идет о писателе уровня И. В. Гёте, заслужившего мировое признание не только как создатель литературных шедевров, но и как выдающийся ученый и мыслитель, универсальный гений которого достиг определенных высот в различных областях знания. Выдающимся считается вклад Гете в создание и развитие немецкого национального литературного языка, а также в разработку гуманистических идей, которым он оставался верен на протяжении всей жизни [см. об этом 8: 64; 9: 34 и др.]. Высоко оценивая И. В. Гете как мастера художественного слова, М. М. Бахтин писал: «Одна из вершин видения исторического времени в мировой литературе была достигнута Гете» [2: 217]. Нет необходимости подробно останавливаться здесь на всех достоинствах и достижениях этой замечательной личности. Для нас в данном случае важным является то, что жизнь Гете, сама по себе охватывающая целую эпоху, представленная в его автобиографическом описании, является не только бесценным источником исторических сведений, но открывает тайны становления чувствующей и воспринимающей личности, формирования индивидуального образа мира. Не менее важны те средства, которые находит талант писателя в языке как инструменте познания и осмысления мира, а также способы передачи многомерности жизненного пространства, сложных переплетений общечеловеческого и индивидуально-личностного. Своеобразие мемуарной литературы позволяет исследователю с позиций антропоцентризма рассмотреть всю многомерность изображаемого мира сквозь призму восприятия автора как отдельного

индивида, через его рефлексии. Несмотря на то, что в бесчисленных суждениях, оценках, воздействиях человеческий фактор проявляется наиболее обнаженно, и это «создает наивысшие сложности при анализе языковых средств» [4: 87], в этом и состоит необыкновенная привлекательность герменевтических исследований подобных текстов. Именно по отношению к автобиографическим произведениям представляется справедливым мнение Г. В. Колшанского: «Может быть, наивысшая ступень проявления человеческого фактора в языке обнаруживается тогда, когда предметом высказываний является сам автор речи, и все оценочные моменты, следовательно, становятся вдвойне авторскими. Субъективный момент в этом случае как бы удваивается» [там же].

Вопрос квалификации онимов и наследие писателя. Давно замечена удивительная значимость имени для всех сфер жизни людей – материальной, социальной, и в особенности духовной. В. Топоров сказал об этом так: «Во всех сферах духовной жизни человека – религиозной, провиденциально-профетической, спекулятивно-философской, художественно-эстетической, социально-общественной – роль имени не только велика, но по-особому отмечена, и то, что поддается учету и пересказу, образует лишь поверхностный слой той тайны, которая связана с именем. Но даже прикосновение к этому слою намекает и на глубину этой тайны, и на ту силу, которая от нее неотделима» [7]. Вопрос о том, каким образом должны быть квалифицированы разнообразные явления в языке писательского наследия, связанные с употреблением онимов, на сегодняшний день остается открытым. Это обусловлено определёнными трудностями, связанными со специфичностью материала исследования, характером и типом повествования. Объём и границы писательского наследия распространяются далеко за пределы литературно-художественных произведений. Так, в творческом наследии И. В. Гёте, кроме поэтических и прозаических произведений, множество трудов, не относящихся к жанрам художественной литературы: естественно-научные и научно-философские труды, публицистика, эпистолярный, мемуары. Они содержат огромный массив онимной лексики, употребленной в разнообразных значениях и функциях. Это собственные имена всех типов и разрядов – антропонимы, топонимы, гидронимы, эргонимы, этнонимы, хоронимы; поэтонимы, мезонимы, коннотонимы... И это не случайно, поскольку «выражение первичного мира осуществляется через обозначение вещей и явлений – номинацию, в связи имен отображаются связи вещей и явлений в сфере человеческого мышления (референция)» [4: 83]. Онимия языка определенного автора составляет значительную часть словаря писателя. Она 'погружена' в семиотическую систему авторского наследия (речь идёт о системе образной и знаковой), одновременно является включённой в систему онимного пространства языка и относится к нему как часть к целому. Таким образом, онимия творчества художника является существенной составляющей трех систем одновременно: языковой системы определённой монокультуры; подсистемы онимного пространства языка и образной системы произведения (цикла/наследия) конкретного автора, т.е. единственного в своём роде, неповторимого мира, созданного сознанием творческой личности. Из этого следует, что большинство употреблённых писателем ИС нельзя считать поэтонимами, ведь, как нам хорошо известно, поэтонимы – это онимы в текстах литературно-художественных произведений, и по своим качествам они не равнозначны именам в не-литературных текстах.

Как видим, вопрос квалификации онимов исследуемых текстов напрямую связан с вопросом жанра. Рассматриваемое здесь произведение автобиографично, оно написано на склоне лет, следовательно, очевидна его отнесенность к жанру мемуаров, которые являются (от франц. *mémoires* – воспоминания) «разновидностью документальной литературы и в то же время одним из видов исповедальной прозы (автобиография, исповедь), примыкают к исторической прозе, очерку, биографии» и «относятся к жанрам, пограничным между собственно литературой и бытовыми письмами и дневниками» [5]. Произведение представляет собой повествование от первого лица, в котором И. В. Гете предстает как участник или очевидец описываемых событий. Текст содержит личные впечатления и переживания, воспоминания о людях, с которыми так или иначе соприкасался автор в разные периоды своей жизни, описания мест, в которых ему довелось побывать, свидетельства современников, их мысли и умонастроения, – всё то, что создаёт аромат эпохи. Здесь

фигурируют реально существовавшие объекты и явления действительности, географические реалии: города, архитектурные сооружения, поселения, страны, водоёмы и прочие большие и мелкие объекты окружавшей писателя действительности, стабильно существовавшие, появлявшиеся и исчезающие, менявшие свой облик и названия в течение всей долгой жизни автора. Они поименованы соответствующими единицами реальной онимии. Своё обозначение находят события разной степени значительности – как имевшие историческое значение, так и события сугубо личного характера, но важные для личности Гете настолько, что остались в его памяти до мельчайших подробностей. В тексте этого фундаментального труда – номинации книг, картин, скульптур, предметов быта и материальной культуры, каждый из которых занимает определённое место и наполнен своим собственным значением. И всё это было бы невозможно без участия онимной лексики, обеспечивающей конкретность изображаемой реальности и зримость образов.

В отличие от поэтонимии, которая в последнее время активно изучается, этот внушительный слой онимного массива остаётся не описанным, и до сих пор не ясно, как следует относиться к подобным явлениям и как квалифицировать эту специфическую группу собственных имен. Однако ясно, что онимия автобиографической хроники представляет собой совокупность, которая вместе с поэтонимосферой художественных приведений и онимией не-художественных письменных текстов образует целостную авторскую картину мира собственных имен. Особенность онимии хроникально-мемуарных текстов состоит в том, что она обозначает не вымышленные образы, а реальные объекты окружающего мира, хотя и своеобразно преломленные авторской рефлексией. Иными словами, главное отличие этих имен от поэтонимов состоит в характере денотата (референта), в чем они ближе к реальной онимии. Как вариант, не претендующий на бесспорность, но, напротив, требующий обсуждения, для обозначения этих единиц может быть предложен термин *рефлектоним*.

Рефлектонимы топонимической природы как основное средство пространственно-временной организации произведения. Работа с онимным материалом указанного произведения проводится с позиций обращённости к личности художника, его онтологическим воззрениям. Рамки настоящей статьи ограничивают изложение фактического материала, поэтому вопросы стратификации онимного массива будут подробно освещены в других публикациях. Здесь приведем несколько онимов (рефлектонимов) топонимической природы, которые составляют некое организующее начало, служат цели пространственно-временной организации повествования, или, по М. М. Бахтину, хронотопа, в котором «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [1].

1) Астионим [6: 39] *Frankfurt am Main/ Frankfurt (Франкфурт на Майне/Франкфурт)* – бывшая столица Восточно-франкской империи, затем свободный город и крепость [11]: *Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt* [10]. (Erstes Buch). *Sie traf in Aschaffenburg ein und bestieg eine Jacht, um sich nach Frankfurt zu begeben* [10]. (Fünftes Buch).

2) Астионим *Leipzig (Лейпциг)* – крупнейший город земли Саксония в Германии, во времена Гете один из центров просвещения и науки, известный своим университетом: *Da mir alle Hoffnung nach Göttingen abgeschnitten war, wendete ich nun meinen Blick nach Leipzig* [10]. (Sechstes Buch).

3) Хороним [6: 160] *Italien (Италия)*: *Ferner erzählte er mir, daß ich nach Wetzlar und Regensburg, nicht weniger nach Wien und von da nach Italien gehen sollte; ob er gleich wiederholt behauptete, man müsse Paris voraus sehen, weil man aus Italien kommend sich an nichts mehr ergetze* [10]. (Erstes Buch).

4) Хороним *Preußen (Пруссия)*: *Und so war ich denn auch preußisch oder, um richtiger zu reden, fritzisch gesinnt: denn was ging uns Preußen an* [10]. (Zweites Buch).

5) Городской хороним *Sachsenhausen* [11] – Собственное имя части территории города [6: 160]: *Er war durch Sachsenhausen, über die Brücke, die Fahrgasse, sodann die Zeile hinunter gegangen, und wendete sich nach der innern Stadt durch die Katharinenpforte, ein ehemaliges Tor und seit Erweiterung der Stadt ein offner Durchgang* [10]. (Fünftes Buch).

Заключение

Итак, онимия автобиографической хроники представляет собой совокупность, которая вместе с поэтонимосферой художественных приведений образует целостную авторскую картину мира собственных имен, однако качественно отличается от поэтонимии. Специфика онимов хроникально-мемуарных текстов состоит в характере референта: они обозначают не вымышленные образы, а реальные объекты окружающего мира, преломленные авторской рефлексией. Онимы топонимической природы служат созданию хронотопа. Вопрос квалификации онимов данного типа может быть решен в процессе поиска адекватных соответствий для метаязыка ономастики.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop4.html>.
2. Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гете / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 216-249.
3. Воронин Д.И. Когнитивно-языковое бессознательное и образ мира (к вопросу о принципах построения картины мира в языке) / Д.И. Воронин // Слово. Символ. Текст: Сб. науч. тр. – К.: КНУ им. Т. Шевченко, 2006. – С. 27-44.
4. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Геннадий Владимирович Колшанский. – Изд. 2-е, доп. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 128 с. (Лингвистическое наследие XX века.)
5. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия [Электронный ресурс] / Под ред. П. А. Николаева, М. В. Строганова. Режим доступа: <http://interpretive.ru/dictionary/966/word/memuary>.
6. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская / Отв. ред. А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1978. – 199 с.
7. Топоров В. Имя как фактор культуры [Электронный ресурс]. [03.01.2010]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/topor/name.php.
8. Dietze W. Goethes Auseinandersetzung mit modernen Literaturen Europas / W. Dietze // Zeitschrift für Germanistik. – 1980. – Heft 1. – S. 64.
9. Döring B. „Denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein“. Johann Wolfgang von Goethe zum 150. Todestag. / Brigitte Döring // Sprachpflege. – 1982. – Heft 3. – S. 33-48.
10. Goethe J. W. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.odysseetheater.com/goethe/duw/duw00.htm>
11. Herders Conversations-Lexikon: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.zeno.org/Herder-1854/A/Frankfurt+am+Main>.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ніна Усова – кандидат філологічних наук, докторант кафедри мовознавства та історії мови Донецького національного університету.

Наукові інтереси: загальне та порівняльне мовознавство: лексика, ономастика та ідіоматика; теоретичні питання ономастики й поетонімології; лексика та культура, проблеми інтра- та інтеркультурної ономастики; онімія творів світової літератури.

МІЖКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ТА ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ НАЦІОНАЛЬНИХ РЕАЛІЙ У ТЕКСТАХ РЕКЛАМИ

Ганна ХАЦЕР (Запоріжжя, Україна)

Статтю присвячено комплексному вивченню текстів реклами англійською та українською мовами під кутом зору сучасної міжкультурної комунікації, описано лінгвістичні засоби передачі національних реалій у рекламних повідомленнях, специфіку мови реклами як окремого виду ЗМІ, надані головні її характеристики.

Ключові слова: текст реклами, міжкультурна комунікація, лінгвістичні засоби, національні реалії, рекламне повідомлення, мова реклами.

The article is dedicated to the complex analysis of both English and Ukrainian advertisement texts from the point of view of modern intercultural communication. Linguistic means of national realia transfer in the text of advertisement are described. The special features and characteristics of the advertisement language as the separate type of mass media are examined.

Key words: advertisement text, intercultural communication, linguistic means, national realia, advertisement, the advertisement language.

Реклама є одним з головних засобів впливу на суспільну думку, завдяки неї люди купують саме ті продукти, що необхідно для виробника. Загальний обсяг світового ринку реклами у 2011 році дорівнював приблизно 479 млрд. дол. США, а доля ринку реклами України була тільки 0.4% у загальносвітовому. У той самий час, економічний ріст України призвів до активного підйому ринку реклами країни. Очевидним є те, що головний процент цього ринку (приблизно 80 %) належить міжнародній рекламі, зокрема американський [9].

Коли американські компанії намагаються продати свою продукцію на Україні, їх успіх здебільшого залежить від як маркетингових, так й лінгвістичних засобів.

Метою статті є розглянути тексти реклами під кутом зору сучасної міжкультурної комунікації та описати лінгвістичні засоби передачі національних реалій.

Об'єкт дослідження – англomовні тексти журнальної реклами.

Предмет дослідження – лінгвістичні засоби передачі міжкультурних реалій текстів реклами.

Мовні особливості реклами є предметом постійного досліду як у зарубіжній, так і у вітчизняній лінгвістиці. Праці науковців присвячені загальному опису мови реклами, аналізу її впливу на реципієнта, класифікаціям вербальних та невербальних засобів реклами. Серед провідних робіт виокремлюють роботи таких авторів, як: Н.О. Богатирьової, В.Т. Музиканта, Ю.К. Пригорової, F. Januschek, W. Kroeber-Riel, B.Sowinski, H. Stockl та інших.

У свою чергу, вивчення міжкультурної комунікації має давню історію розробки найкращих моделей та теорій розуміння цінності культурного різноманіття. Основа для виокремлення різних культурних контекстів сягає робіт Хола, написаних ще у 1970х роках, в яких він представив низку концептів, згідно до яких культури різняться за низьким та високим рівнем комунікації [3; 4]. Пізніше Говстед заперечив, що поняття культура більше за ці дві категорії. В наслідок, він розробив більш складну систему, роблячи наголос на п'яти культурних вимірах: Індивідуалізм / Колективізм, Дистанція за владою, Чоловік / Жінка, Уникнення Нерішучості, Довгострокова та Короткострокова орієнтація [5; 6]. Усі ці аспекти потрібно прийняти до уваги при вивченні теми міжкультурного аспекту та лінгвістичних засобів передачі американських / українських реалій. Існує два головні підходи до міжкультурної комунікації – функціональний та інтерпретаційний. Функціональний підхід окреслює культурні варіації. За ним, існують зразки, які можуть створювати певну структуру рекомендацій, що може бути використана для кращого розуміння культурних характеристик.

Інтерпретаційний підхід базується на ідеї, що самі люди є співавторами своєї власної реальності, тому найкращим засобом досягнення цієї реальності є звернення до самих людей та їхнього розуміння життя.

Багато науковців з США, Франції, Норвегії, Фінляндії та інших країн світу проводять дослідження міжкультурних особливостей реклами. Важливим є встановлення зв'язків міжкультурною варіативністю. Під таким кутом зору дослідження реклами має за мету визначити певний рівень передбачуваності в тих відмінностях, що саме досліджуються. Альбертс-Мілер з коледжу Berry зосереджує своє дослідження на теоріях міжкультуралізму, таких як теорія Ховстеда, та наголошує на тому, що «не існує випадкових культурних покликів» [1; 2].

Дослідження даної галузі проводяться у співпраці науковців різних культур. Такі спроби вже зроблені науковцями з Америки та Чехії (Koudelova and Whitelock у 2001), хто вивчали формат стилю реклами, використання продукції, візуального враження, роль музикального супроводження, той гумор, що використовується та сексуальну привабливість [8]; Америки та Китаю (Ji and McNeal у 2001), хто вивчали рекламу дитячої цільової групи [7]. Але ще досить не було проведено дослідження на достатньо високому рівні фахівцями з Америки та України.

Таким чином, *актуальність теми*, що розроблюється, визначається важливою соціальною та економічною роллю ринка реклами як за кордоном, так й на Україні, та необхідністю правильно зрозуміти специфічні характерні риси не носіями мови, щоб зробити співпрацю плідотною та прибутковою.

Кількість лінгвістичних трудів присвячених проблемі міжкультурного впливу при розумінні та передачі американської реклами досить велика. Серед найбільш відомих слід виділити роботи Дж.-М. Адама, П. Шародо, Дж. Крука, Г. Дезавіля, Н. Джанич, Ю.К. Пірогова, Б. Совінськи, В. Сміта, М. Снел-Хомбі, Е.Ф. Тарасова, С. Жанг та інших. Всебічний аналіз їх робіт буде сприяти більш глибокому розумінню засобів організації вербальної реклами у сфері масової комунікації та принципів співіснування рекламних засобів різних культур. А це, в свою чергу, призведе до правильного розуміння ідеологічного послання оригінальної американської реклами українцями.

Міжкультурну рекламу можна описати як рекламу, що розглядається у рамках міжкультурної комунікації. Особлива увага приділяється можливості створити універсальні іміджі, що будуть у рівному ступені цікаві представниками різних культур. Це можна досягти через правильне розуміння повідомлення спеціалістами у галузі економіки та лінгвістами. Плодотворний результат не можна досягти без співпраці цих спеціалістів.

Інтерпретивний аналіз спілкування через рекламу у науковій парадигмі спрямований на індивідуальні системи представлені бажаннями суспільства та особистою свідомістю, що виступає у якості «загальних значень». З лінгвістичної точки зору, комунікація засобами реклами в міжкультурному середовищі стикається з проблемою дігლოსії, феномена володіння мовним кодом не однакового рівня. Мову або лінгвістичну компетенцію потрібно застосовувати при передачі повідомлень американської реклами та пристосуванні її для українських клієнтів, проектуючи їх поведінку, що ґрунтується на їх здібностях реагувати або ні на отриману інформацію згідно до запланованого прагматичного ефекту.

Крім того, компетентна передача культурних та етичних термінів та предметів у рекламі – це непросте завдання, яке приводить до кращого міжкультурного розуміння двох націй, американської та української. Мова – один з головних засобів, який приводить до ефективних рекламних кампаній на території України.

Будь-який рекламний текст характеризується зовнішніми й внутрішніми критеріями. До перших відноситься історичний аспект реклами, особливості рекламної комунікації та функції самого тексту реклами. До других – структурні та стилістичні ознаки.

Якщо розглядати рекламний процес як комунікативний акт, що відбувається між виробником реклами або тим, хто замовив рекламу, та споживачем, то рекламний текст є повідомленням-посередником між адресантом та адресатом, що передає вербальну та не вербальну інформацію, за допомогою якої відбувається процес впливу на реципієнта.

Позитивний результат комунікативного акту може бути тільки у разі, коли повідомлення було отримано та сприйнято адресатом, спонукаючи його на певні дії. У процесі досягнення цієї мети на заваді можуть стояти міжкультурні відмінності учасників рекламного процесу, тобто приналежність їх до різних культур.

У більшості випадків для посилення ефективності впливу рекламного повідомлення на реципієнта використовують інтертекстуальність як особливий вид стратегії емоційного тиску. При її передачі українською мовою важливим є вирішення питання як правильно та ефективно це зробити. Наприклад, коли рекламодавці використовують відомі фрази або цитати, то при передачі правильного повідомлення рідною мовою потрібно враховувати, чи впізнають її адресати, які асоціації вона викликає саме у українського споживача, або чи викликає взагалі.

При передачі міжкультурної реклами українською мовою необхідний певний творчий потенціал. Перекладач повинен визначити, чи підійде оригінальна концепція реклами для українського споживача, чи буде вона гречна та зрозуміла. Для цього він повинен дотримуватися двох стратегій:

- адаптація текстів реклами, в яких чужі культурні елементи замінюються традиційними елементами культури носіїв мови-перекладу;
- стандартизація текстів реклами, які містять незначну кількість специфічних культурних та етнічних ознак. Стандартизована реклама може бути достатньо економічною з матеріальної точки зору, але залишатися незрозумілою носіями різних культур.

Як приклад передачі міжкультурних реалій розглянемо рекламний слоган компанії Levi's, який англійською звучав, як "Live unbuttoned", де автор використовував неофіційне значення слова "unbuttoned" – вільний або відкритий. В українській мові таке значення цього слова відсутнє, тому для правильної передачі оригінальної ідеї послання реклами, на українській вона звучить «Живи вільно». Як інший приклад, можна привести рекламу відомої по всьому світу компанії TISSOT. Англійською мовою вона звучить "Watch the World", де автор грав зі словами watch у функції іменника «маленький портативний годинник, що носить на зап'ясті або який носять у кишені» та дієслова «дивиться або пильно спостерігати». В українській мові така гра не може бути правильно зрозуміла, тому

українською рекламний слоган передали «Насолоджуючись TISSOT, Ви насолоджуєтесь світом».

Узагалі, для текстів реклами характерним є широке використання:

- дієслів, що спонукають на певні дії, дієслів у наказовому відмінку:

Stop me and buy one (the ads of Wall's Ice Cream); Take your lashes to Luxurious Length (Revlon / Luxurious Length mascara); Rethink your lash look (Neutrogena / Clean Lash Tint mascara);

- значна кількість емоційно забарвлених прикметників та прийменників:

Easy Breezy Beautiful CoverGirl (CoverGirl, line of products for face, lips, eyes and nails); Medicine of the highest order (University of Rochester, school of medicine and dentistry, USA); Nobody makes better tea than you and FIVE ROSES (Five Roses brand of tea); A better beer deserves a better can (Heineken Beer);

- використання значної кількості лінгвістичних прийомів (метафор, порівнянь, епітетів та рим):

The best way of waki' up... is Folgers in your cup (Folgers Coffee); For all you do, this Bud's for you (Budweiser Beer); Tropicana's got the taste that shows on your face (Tropicana Pure Premium, orange and grapefruit juice); Ocean Spray. Crave the wave (Ocean Spray brand, juices and juice drinks).

Таким чином, передачу міжкультурних реалій тексту реклами можна вважати успішним, якщо текст перекладу впливає на іноземного реципієнта так само як й оригінальна реклама на носіїв мови. Повинна здійснюватися прагматична задача рекламного повідомлення – встановлення зв'язку між учасниками мови-оригіналу та мови-перекладу. Тому головним, є передача головної комунікативної функції оригінального тексту реклами.

Перспективними у подальшому видається комплексне дослідження передачі міжкультурних реалій рекламних повідомлень на конкретних прикладах рекламних текстів та слоганів провідних світових компаній-виробників.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Albers-Miller, Nancy D. Designing cross-cultural advertising research: a closer look at paired comparisons // International Marketing Review. – Issue 13 (5). United Kingdom: Emerald Group, 1996. – P. 59-75.
2. Albers-Miller, Nancy D. and Betsy D. Gelb Business Advertising Appeals as a Mirror Of Cultural Dimensions: A Study of Eleven Countries // Journal of Advertising. – Issue 25 (4). – United Kingdom: Emerald Group, 1996. – P. 57-70.
3. Hall E.T. Beyond Culture. – New York: Doubleday, 1976. – P. 25-47.
4. Hall E.T. Understanding Cultural Differences, Germans, French and Americans. – Yarmouth: Intercultural Press, 1990. – P. 15-19.
5. Hofstede, G. Culture's Consequences: International Differences in Work-related Values. – Beverly Hills, CA: Sage, 2001. – 36 p.
6. Hofstede G. Cultures and Organizations: Software of the Mind. – London: McGraw-Hill, 1991. – P. 54-63.
7. Ji M. F. and McNeal J.U. How Chinese children's commercials differ from those of the United // <http://citation.allacademic.com/meta/>
8. Koudelova, Radka and Jeryl Whitelock A cross-cultural analysis of television advertising in the UK and Czech Republic // International Marketing Review. Issue 18. United States: JAd, 2001. – P. 79-92.
9. Tytyunenko N. Value of the advertisement market // Commerciant. – Ukraine. 2011. – P. 5-6.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ганна Хацер – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького інституту економіки та інформаційних технологій.

Наукові інтереси: термінологія, міжкультурна комунікація, дискурсологія, рекламний дискурс, лінгвокогнітологія, передача рекламних текстів українською мовою.

СИНТАКСИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТІВ НІМЕЦЬКОМОВНИХ СМС-ПОВІДОМЛЕНЬ

Олена БЕЗЗУБОВА (Київ, Україна)

У статті розглядаються синтаксично-стилістичні особливості текстів смс-повідомлень, які здійснюють значний вплив на розвиток мови.

Ключові слова: еліipsis, апозіопезис, номінативні речення, асиндетон, повтор, перелік, полісиндетон, вставні речення.

The article views the syntactic and stylistic devices in texts of sms-messages, which have a great importance for the current stage of language development.

Key words: ellipsis, aposiopesis, nominative sentences, asyndeton, enumeration, polysyndeton, parenthetic sentences.

Спілкування виступає центральною категорією людського буття. Мова являє собою універсальний засіб спілкування і вся сукупність мовних елементів, увесь устрій мови пристосований для цього [3: 3]. Функціонування та розвиток суспільства забезпечуються мовним спілкуванням як найбільш значущим чинником антропогенезу, формування індивіда в онтогенезу, основою колективного досвіду пізнання світу та створення благ. Потреба в спілкуванні породжена соціальною природою, соціальним статусом та суспільним характером свідомості людини.

Комунікативну діяльність необхідно розглядати як сукупність соціально-історичних детермінованих людських дій, що включають виробництво та сприйняття мовленнєвих висловлювань. Комунікативна діяльність є лише одним з компонентів у сукупності різних видів діяльності та, будучи включеною в дану сукупність, пов'язана з мотивами та цілями тієї діяльності, яка спричинила виникнення комунікації [4: 75].

Науково-технічний прогрес, винайдення та вдосконалення засобів технічно-опосередкованої комунікації зумовили популяризацію спілкування в чатах, соціальних мережах, спілкування за допомогою Skype. Особливе місце у світі мобільних взаємодій займають смс-повідомлення. У 2012 році в Німеччині кількість відправлених за день смс-повідомлень склала 157 мільйонів у порівнянні з 66 мільйонами в 2007 році. У середньому кожний житель Німеччини відправляє щорічно 700 смс-повідомлень. Статистичні дані свідчать про зростання популярності смс-повідомлень як способу комунікації та відносно нової форми комунікації, що визначило **необхідність** та **актуальність** дослідження текстів німецькомовних

смс-повідомлень. Специфіка смс-комунікації викликає зацікавленість вітчизняних та зарубіжних вчених. При цьому різноманітні аспекти текстів смс-повідомлень у сфері сучасних лінгвістичних досліджень вирізняються дискусійним характером.

Об'єктом дослідження є приватні німецькомовні смс-повідомлення.

Предметом дослідження є семантично-стилістичні характеристики текстів приватних німецькомовних смс-повідомлень.

Завданням дослідження є виявити та проаналізувати синтаксично-стилістичні особливості текстів приватних німецькомовних смс-повідомлень.

Сервіси коротких текстових повідомлень (англ. Short Message Service – SMS), а також мультимедійних повідомлень (англ. Multimedia Messaging Services – MMS) за короткий час підкорили весь світ. Соціальний феномен текстової мобільної комунікації – це феномен нової субкультури [1].

Смс-комунікація є соціально неконтрольованою сферою, що перетворює її на документальне дзеркало стану мови та тенденцій розвитку мови.

Попередником текстової телефонної комунікації була телеграфна комунікація, а згодом – технології, основані на використанні пейджерів. З моменту появи пейджерів необхідно відлічувати сучасну історію семіотичних кодів мобільних взаємодій.

Наразі відбувається інституалізація текстової мобільної комунікації в суспільній свідомості. У деяких країнах закон дозволяє здійснювати розлучення подружжя за допомогою SMS, у Німеччині священик може відправити парафіянам цитату з проповіді, на Філіппінах у 2001 році за допомогою SMS повстанці координували антиурядові дії своїх прибічників і т.д. [1].

Вивчення текстів німецькомовних смс-повідомлень є релевантним у світлі сучасних наукових парадигм, адже електронний текст смс-повідомлення відрізняється від традиційного тексту низкою ознак. Обмеженість текстового смс-повідомлення 160 знаками та відносна складність його друкування на клавіатурі мобільного телефону впливають на мовне оформлення тексту, зумовлюючи особливості, перш за все, на синтаксичному рівні.

Мовленнєва експресія в усьому її різноманітті властива не тільки звукам, словам та їх граматичним формам, але й синтаксичній організації мовлення. Стиль будь-якого твору визначається синтаксисом.

Основною одиницею синтаксичного рівня мови є модель речення. Трансформації вихідної моделі речення призводять до зміни її синтаксичного значення. Виразні засоби на синтаксичному рівні представляють собою синтаксичні моделі речень, які несуть додаткову логічну або експресивну інформацію, що сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлення та мовлення в цілому [5: 132 – 133].

У відповідності з типами трансформацій вихідної моделі всі виразні засоби синтаксису розподіляють на виразні засоби, які ґрунтуються на редукції, експансії вихідної моделі та на зміні порядку слідування компонентів вихідної моделі [5: 133].

Редукції синтаксичної структури в текстово-базовій німецькомовній смс-комунікації слугують еліпсис, апозіопезис, номінативні речення та асиндетон.

Еліпсис представляє опущення одного або двох головних членів речення, значення яких відновлюється в контексті [5: 134]. Наприклад: Hi OLGA, [wir] wollen nächsten Sa um 11 beim Italiener am Uniplatz brunchen gehen, bei interesse sag Bescheid. LG Di

У тексті смс-повідомлення, яке поєднує в собі асертивне, комісивне та директивне призначення, спостерігається синтаксична редукція – ситуативний еліпсис – еліпсис мовця wir, що висуває дієслово на першу позицію в реченні, при цьому не ускладнює розуміння тексту.

Апозіопезис – раптовий обрив висловлення, зумовлений почуттями, нерішучістю або небажанням продовжувати розмову (висловлення) [5: 135]. Наприклад:

- Hey, gehst du heute auch auf Kati's Party?
- ... ich BIN Kati.

Явище апозіопезису на початку тексту реакційного асертивного смс-повідомлення зумовлене небажанням адресатки щось пояснювати адресату комунікації.

Три крапки в ролі апозіопезису відображають різний психологічний стан мовців: нерішучість, невпевненість, збентеження, нервозність, неквапливість і т.д. [2: 303].

Номінативні речення – одноядерні речення, основою яких є єдиний ядерний компонент, виражений іменником [5: 136]. Наприклад, бажання комунікантів поспілкуватися та розважитися зумовило виникнення такого діалогічного акту смс-комунікації:

- Sauerkraut
- Bier
- 1 – 0 für dich

Номінативне речення тексту ініціюючого смс-повідомлення '*Sauerkraut*' відзначається констатаційним характером та підпорядковане меті адресанта комунікації похвалитися перед адресатом. Останній у тексті реакційного смс-повідомлення використовує синтаксичну структуру номінативного речення '*Bier*', констатує свою більш вигідну ситуацію.

Асиндетон або безсполучниковий зв'язок представляє об'єднання елементів речення без службових слів. Безсполучниковий зв'язок між частинами речення або складносурядними реченнями ґрунтується на семантичному змісті частин висловлення, об'єднаних в складі речення та утворюючих смислового та інтонаційну єдність [5: 136]. Наприклад: *man ich liebe dich, du musst doch verstehen, sie hat es ausgenutzt das ich so voll war, ich liebe nur dich, unsere beziehung ist doch so schön, denk doch mal nach wie glücklich ich dich gemacht hab bis jetzt*

Складність теми тексту експресивного смс-повідомлення зумовила реалізацію в ньому асиндетичного зв'язку – численні речення тексту об'єднані в одне велике речення, що передає хвилювання адресанта й підсилює виразність його висловлення.

Результати проведеного дослідження показали, що в приватній німецькомовній смс-комунікації найчастотнішими виразними засобами, тобто прийомами стилістичного синтаксису, що слугують синтаксичній редукції, є еліпсис і апозіопезис. Номінативні речення виявлені нами в досліджуваному корпусі, однак вони складають незначну категорію простих текстів смс-повідомлень. При цьому типовим для текстів німецькомовних смс-повідомлень є асиндетичний зв'язок.

Незважаючи на обмеженість площі смс-повідомлень у їх текстах актуалізується також експансія синтаксичної структури, яка відбувається за рахунок повтору її компонентів або перерахування однорідних членів речення.

До виразних засобів, тобто прийомів розширення синтаксичної структури речення в текстах німецькомовних смс-повідомлень належать різного роду повтори, перелік, полісиндетон, вставні речення.

Повтор – повторення будь-якого члена речення, словосполучення, розташованих в безпосередній близькості [5: 138]. Наприклад:

Moin, moin, wünsche dir alles gute zum geburtstag und viel spass beim feucht fröhlichen abend! Bis montag!

У тексті експресивного смс-повідомлення, у якому адресант вітає адресата з днем народження, спостерігаємо використання лексичної одиниці – привітання *Moin* та її повтор, що представляє перемінно-стійку одиницю синтаксичної фразеології та є стилістично зумовленим явищем.

Призначення повторів полягає в смисловому та емоційному підсиленні певної частини висловлення. У побутово-розмовному мовленні смс-комунікації повтор актуалізується у висловленнях одного мовця, тобто на рівні тексту монологічного смс-повідомлення та в межах смс-діалогу, який формують взаємопов'язані репліки-тексти смс-повідомлень. Стилійні функції повтору в діалогічному акті

смс-комунікації розкриваються у тісній взаємодії з контекстом. Наприклад:

– *Hey, mein schmuck liegt noch bei dir. den will ich wieder haben...!*

– *Hey:) nein, den behalte ich und werde schwul :**

Смислова цільність тексту реакційного смс-повідомлення та повтор експресивного виразу *hey*, що виконує роль привітання та спрямований на привертання уваги співрозмовника, реалізують лексичну та стилістичну зв'язність діалогічного акту.

Перелік створюється повтором однорідних синтаксичних одиниць – як окремих членів речення, так і словосполучень [5: 139]. Наприклад: *wunderbarer junge! er hasst fleischkäse, findet kosennamen und rumgesülze dumm, die chinesische kultur gruselig, iphones mainstream, vögel eklig, weiße hosen hässlich und hat eine tiefe abneigung gegen rote wohnzimmerwände und musik die jeder hört!*

Адресантка, знаходячись у стані закоханості та ейфорії, у формі переліку описує в тексті оцінного асертивного смс-повідомлення характеристики об'єкта обговорення. При цьому синдетичний зв'язок, який поєднує одним сполучником *und* два члени речення та дві частини речення, інтенсифікуючи перераховані характеристики та зміст висловлення.

Полісиндетон – специфічний вид зв'язку між компонентами речень, який ґрунтується на багатосполучниковому поєднанні [5: 140]. Наприклад: *Du hast gesagt das du noch lust hast mit mir mit zukommen und ich habe mich echt drauf gefreut... und dann konntest du dich nich zusammenreißen und musstest natürlich stock besoffen mit meinem besten freund rummachen:(der dann auch noch mich fragt ob ich euch nachhause fahren kann ich bin echt enttäuscht ;(*

У тексті наведеного експресивного смс-повідомлення, що спрямований на з'ясування відносин комунікантів, спостерігаємо використання адресантом полісиндетичного зв'язку, який виділяє окремі частини речення та слугує розмежованому зображенню послідовності подій.

Необхідно зазначити, що тексти німецькомовних смс-повідомлень характеризуються асиндетичним та синдетичним зв'язком, однак у незначних за кількістю текстах смс-повідомлень має місце також полісиндетичний зв'язок.

Текст ініціюючого смс-повідомлення наступного діалогічного акту демонструє випадок реалізації комунікантом **вставного речення**, виділеного графічними засобами – дужками:

– *wenn ich nicht am fuß operiert wäre, würd ich jetzt runter in dein zimmer rennen und den wecker (der übrigens schon seit einer halben stunde in voller lautstärke geht und du pennst einfach weiter) gegen deinen kopf schlagen, der dir dank dem gestrigen alkohol bestimmt eh schon weh tut. LG Bruderherz*

– *wo ist mein wecker?!*

Адресант в тексті асертивного смс-повідомлення вставною конструкцією зазначає додаткову інформацію, що виступає в ролі специфічного вербального підтексту.

Таким чином, можемо зробити висновок, що в текстах приватних німецькомовних смс-повідомлень широко актуалізуються редукція та експансія синтаксичної структури.

Прагматичний намір користувача смс-комунікації визначає синтаксичну структуру тексту смс-повідомлення та вибір прийомів стилістичного синтаксису.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондаренко С. В. Особенности культуры текстовой мобильной коммуникации / С. В. Бондаренко // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Спецвыпуск, 2006. – С. 7 – 9.
2. Брандес М. П. Стилистика текста / М. П. Брандес. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.
3. Іщенко Н. Системність у лексиці / Н. Іщенко // Наукові записки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – Вип. 89 (3). – С. 3 – 6.
4. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
5. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К.: Вища школа, 1984. – 248 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Беззубова – аспірант, викладач кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови факультету лінгвістики Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут».

Наукові інтереси: лінгвістика тексту.

КОГЕРЕНЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ СМИСЛОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ ДІЛОВИХ ДОКУМЕНТІВ

Інна БОРКОВСЬКА (Київ, Україна)

У статті розглядаються лексико-граматичні, логічні, стилістичні і композиційно-структурні когезійні засоби для текстів ділових листів, цілісність як категорія породження тексту і сприйняття інформації.

Ключові слова: логічні відношення, зовнішні засоби, повтор, форми когезії, тема, рема.

The article deals with lexical, grammatical, logical and compositional cohesive ways for the texts of the business letters and concept of coherence as category of text production and perception of the information.

Keywords: logical relations, external ways, repetition, forms of the cohesion, theme, rheme.

Поняття «структури тексту» дуже важливе в текстології. Успішність дослідження структури тексту впливає на розв'язання таких проблем як текстотворення, розгляд тексту як засобу комунікації і веде до смислової інтерпретації тексту.

Одне із базових понять структури тексту – зв'язність. Зв'язність це перше, з чим зустрічається читач сприймаючі мовні знаки, які взаємодіють певним чином, утворюючи готовий текст. Зв'язність тексту будується за допомогою зовнішніх засобів, а саме лексичних, граматичних, та внутрішніх.

Зовнішню зв'язність тексту вчені називають формальною зв'язністю (В.Дресслер) або зовнішньою спаяністю (К.Кожевнікова), у той час як внутрішня зв'язність тексту – це внутрішня спаяність, або смислова інтегративність тексту (І.Р. Гальперін).

Квета Кожевнікова виділяє семантичні і формальні зв'язки в тексті. Семантичні зв'язки базуються на зв'язках, які закладені на «рівні референту мовлення» і вважаються обов'язковим видом зв'язку на відміну від формальних, є додатковими і реалізуються в граматичних і лексичних зв'язках [4:59]. А.І. Новіков усі зв'язки тексту поділяє на зовнішні і внутрішні, підкреслюючи, що саме внутрішній зв'язок дозволяє сприймати текст як одне ціле.

Таким чином, зв'язність - це категорія тексту і слугує для формального (зовнішнього) і семантичного (внутрішнього) зв'язку окремих частин тексту. Для позначення формальної, граматичної зв'язності використовують термін «**когезія**», для позначення семантичної зв'язності, тобто цілісності, семантичної єдності тексту в сучасній лінгвістиці вживається термін «**когерентність**».

Поняття когезії (зв'язності) та когерентності (єдності, цілісності) були введені М.А. Хеллідесем, щоб дати характеристику лексичної та формальної зв'язності.

Один із перших у вітчизняній лінгвістиці, хто дав визначення когезії, був Гальперін І.Р.: «Когезія – це граматичні або лексико-граматичні форми зв'язку між окремими частинами тексту, які визначають перехід від одного контекстно-варіативного членування тексту до іншого» [2: 125]. Когерентність – це «смислова єдність тексту» [1: 207], яка забезпечує цілісність та завершеність висловлювання у тексті.

Однак деякими вченими ці два терміни сприймаються як синоніми (Т.М. Ніколаєва, А.Н. Мороховський), іноді взагалі не виділяють термін когерентність, а розглядають когезію з двох сторін – як засоби формальної і змістовної зв'язності тексту (Гальперін І.Р.), але більшість учених протиставляють їх (М.А. Хеллідей, Т.А. ван Дейк, Л.І. Зільберман, В.А. Кухаренко, В. Дресслер).

Когерентність, яка пов'язана зі смыслом, розвиває думки, ситуації називають ще екстралінгвальною зв'язністю, когезію – лінгвальною, що має справу з мовними сигналами, способами зв'язності всередині тексту, що забезпечують семантичну єдність та цілісність тексту. Розвиток теми відбувається в рамках когерентності, що є основним засобом зв'язності тексту. Тому, говорячи про зв'язність тексту, мають на увазі ці два аспекти. Адже змістовна зв'язність передбачає обов'язкову присутність формальної зв'язності. Однак, є багато прикладів порушення когерентності при ідеальній когезії [5: 71]. Цю думку підтримує і Т.А. ван Дейк, який виділяє глобальну і локальну когерентність і підкреслює, що глобальна когерентність ширше ніж локальна і характеризує текст у цілому [3: 41].

Москальська О.І. продовжує цю думку, підкреслюючи, що зв'язність як більш елементарна і фундаментальна характеристика тексту зумовлює неможливість існування тексту, який не будучи зв'язним, мав би цілісність. Науковець погоджується, що буває велика кількість текстів, які не характеризуються цілісністю, але вони зв'язані [5: 51]. Саме зв'язані, а не цілісні тексти характерні для ядерних текстів офіційно-ділового стилю – різних інструкцій, воїнських статутів, розділів конституцій.

Існують різні види зв'язності до яких використовується термін когезія:

- зв'язність знакових елементів тексту;
- лексична зв'язність;
- семантико-синтаксична зв'язність;
- граматична зв'язність.

У залежності від типу тексту різні види зв'язності мають різну вагу.

Зв'язність знакових елементів тексту важлива для розуміння змісту тексту. Це не тільки морфеми, слова, речення, але й те, що не є мовним знаком. Наприклад, лапки або курсив не просто служать для виділення слова, але й надають такому слову вмотивованість.

Найбільш важливий тип зв'язності – лексичний, адже слово в тексті як і в мові, є його основною одиницею.

Функцію зв'язності виконують як індексальні, так і умовні знаки. До індексальних знаків належать займенники, частки, деякі дієприкметники та слова, які можуть використовуватись для вказування іншої частини тексту. Індексальні знаки не характеризують референт, а тільки вказують на нього. У тексті індексальні знаки вказують на слово, речення, частину тексту і навіть на позатекстову дійсність. Індексальний знак може вказувати як на попередній фрагмент тексту, так і на наступний, фрагмент.

У текстах ділових документів певним чином реалізуються проспективні і ретроспективні зв'язки за рахунок стилетворчих формантів: *hereby*, *hereinafter* і т.д.

У діловому листі можна визначити тему всього листа, виходячи із зв'язності на лексичному рівні, виділяючи ті найсуттєвіші слова, які повторюються в тексті.

Семантико-синтаксична зв'язність реалізується на межі слова і речення і здійснюється за допомогою пресупозицій та імплікацій. Пресупозиція – такий компонент мовлення, який вже відомий та істинний для отримувача повідомлення. Імплікація – повідомлення, яке виводиться із змісту тексту. Іншими словами це – висновки, до яких приходять на основі позатекстових або позамовних знань. Імплікація, в основному, базується на енциклопедичній інформації.

Семантико-синтаксичним засобом забезпечення зв'язності тексту є актуальне членування речення. Актуальне членування – спосіб включення в контекст, при якому зміст із теми або реми попереднього речення переходить в тему або рему наступного речення.

Граматична зв'язність – це повтор граматичних форм слів. Звичайно, цей вид зв'язності не такий важливий, як семантичний зв'язок, на фоні якого і визначається граматичний, релевантний для даного тексту зв'язок. Іноді граматичний повтор в тексті може набувати особливого значення і може бути ключовим фактором для визначення структури тексту.

В особливостях побудови тексту спостерігаємо структурно-композиційну когезію, яка буде розглянута нижче. Стилiстична когезія пов'язана з тим, що кожний текст належить до певного функціонального стилю.

Проаналізовані вище види зв'язності мають спільні властивості: усі вони мають лінійний характер і співвідносяться з мовними одиницями.

Як показав аналіз ділових документів, зв'язність на лексичному рівні вживається найчастіше і забезпечує їх цілісність. Ключові слова змінюються синонімами, однокореневими словами і визначають головну тему викладу. За допомогою лексичної зв'язності реалізуються основні риси ділових листів – економія, чіткість, компресія.

Зв'язність називається послідовною, якщо ми бачимо безпосередній зв'язок частин тексту. Ланцюжкова зв'язність полягає в тому, що частини тексту пов'язані через тему, власні назви тощо.

Ділові листи мають свої особливості, серед яких є форма листа зі своїми композиційними правилами, його відносна стислість, розгорнута система сполучників, яка зв'язує частини всього листа.

Якщо звернутись до композиційно-структурних особливостей, то як відомо, діловий лист має свою власну архітектоніку зі своїми елементами (заголовок, дата, найменування і адреса отримувача, звернення, текст листа, заключна формула ввічливості, підпис). І саме архітектоніка є когезуючим засобом, адже вона пов'язує з основною темою такі часові і просторові описи як адреса відправника і отримувача, дата відправлення, вступне звернення і заключну формулу [8: 121].

Найбільш поширені лексико-граматичні засоби в текстах ділових документів є займенниковий зв'язок, зв'язок за допомогою прислівників, сполучників, які відображають причинно-наслідкові відношення між сегментами тексту, зв'язки через лексичний повтор, з'єднувальні фрази, які виключають можливість подвійного тлумачення того чи того факту.

Щоб текст не втратив зв'язності, відправник використовує традиційні граматичні засоби – вказівні займенники, які вказують на попереднє висловлювання, лексичні повтори, синтаксичний паралелізм як засіб зв'язку між абзацами.

До логічних засобів когезії можна віднести і такі прийменники як *since*, сполучник *when*, прислівник *once*. Вони забезпечують лінійну зв'язність, будучи засобами зв'язку між окремими реченнями:

Our Terms of Business are the same as most other Companies – payment being due by the end of the month after the month in which the goods were delivered. Once an account becomes more than one month overdue, supplies are likely to be withheld.

Слід зазначити, що деякі ділові листи мають високий ступінь членування. Деякі вчені вважають, що це показник зв'язності тексту [8: 123]. Хоча окремі пункти ділового листа мають свою автономність, у них прослідковується єдина тема, яка зазвичай виноситься в заголовок параграфу, або знаходиться в першому абзаці. Цей заголовок разом із архітектонікою та композиційною структурою служить основою для об'єднання сегментів ділового листа:

1. *We refer to recent discussions between representatives of Whitesea Logistics UK Ltd (the "Client") and Groupe-M ("Executor") concerning possible development of the _____ project in Kyiv, Ukraine (the "Project"), possibly with Executor's advisory services.*

2. *This Engagement Letter describes the scope of advisory services that Executor will perform to the Client ("the Advisory Services") and the main terms and conditions thereof.*

3. *Outline of the Scope of Advisory Services and deliverables*

У цьому прикладі чітко можна прослідкувати, що текст розділений на окремі пронумеровані абзаци, автономні за своїми темами, але вони відображають різні аспекти основної теми.

Отже, когезія ділового листа характеризується відносною клішированістю і завдяки особливій організації тексту, жанр легко розпізнається адресатом.

Як було вже зазначено вище, цілісність (когерентність), яка є обов'язковою категорією, відрізняється від зв'язності. Цілісність не має маркерів на лексико-граматичному і

структурно-синтаксичному рівні тексту [5: 78]. Цілісність це категорія породження тексту і сприйняття інформації.

Цілісність – це «така властивість тексту, яка об'єднує текст з іншими складними системами незалежно від їх природи [6: 48].

Отже, із вищесказаного слідує, що когерентність забезпечує смисловий зв'язок у тексті між його частинами, щоб зрозуміти основну тему, повертає читача до попередньої інформації, нагадуючи йому про сказане вище.

Розуміння тексту починається з того, що читач звертає увагу на незрозумілі частини і щоб зрозуміти їх, він звертається до зрозумілих частин. Саме ці зрозумілі частини несуть інформацію про весь текст як одне ціле. Ці фрагменти, які несуть інформацію про тему тексту, мають семантичну автономність. Такі автосемантичні фрагменти зазвичай знаходяться на початку речення і рідко в кінці тексту, що можна прослідкувати на прикладі нижче.

Можна стверджувати, що цілісність – це задум, семантична неадитивність, ідейно-тематична єдність [6: 49].

Цілісність характеризується:

- смисловою єдністю;
- структурною єдністю;
- комунікативною єдністю.

Структурна, смислова і комунікативна цілісність співвідносяться між собою як зміст, форма і функція. Розглянемо ці види єдності тексту окремо.

Смислова єдність тексту – це єдність його теми. Під темою в свою чергу розуміють «смислове ядро тексту, кондесований і узагальнювальний зміст тексту» [7: 17].

Єдність теми в абзаці забезпечується тотожністю референції одних і тих же слів. Тобто в рамках однієї теми використовуються слова, їхні синоніми, займенники, які заміщають їх – мається на увазі один і той же предмет або особа.

Підтримка єдиної теми актуальна для ділового тексту, адже часто потрібно передати значний об'єм інформації, обмежуючись об'ємом паперу. Побудова ділового документа має на меті впливати на читача, отже, автор даного тексту не може відхилитись від теми. Доступність теми, її єдність та зрозумілість – це основні особливості цілісності ділових документів.

Суть комунікативної єдності полягає в тому, що кожне наступне речення базується на попередньому, внаслідок чого і формується темо-рематичне ланцюжок. Найбільш поширена модель структури – лінійний темо-рематичний ланцюжок з поступовою тематизацією реми.

Цій моделі протистоїть темо-рематичний ланцюжок із прохідною темою. На фоні однієї головної теми вклинюється додаткова тема, яка тим не менш підпорядкована головній. Існує і третя модель, де на базі гіпертеми утворюються додаткові теми. Тобто, у повідомленні – одна тема головна, однак протягом тексту можуть з'являтися побічні теми, які не розвиваються і таким чином читач знову повертається до головної теми. Друга і третя структурні моделі не є типовими для ділових документів, оскільки з метою економності, стислості, чіткості, які є характерні для ділового листа, автор притримується однієї теми.

Комунікативна цілісність тексту виражається в тому, що кожне наступне речення опирається в комунікативному плані на попереднє.

Отже, структурна і комунікативна цілісність забезпечується за допомогою зв'язності складових тексту, а смислова цілісність утворюється завдяки загальній темі [7: 17–30].

Таким чином, цілісність і зв'язність – основні властивості тексту. Поняття цілісності передбачає наявність частин і зв'язків між ними, а зв'язність є передумовою цілісності. Цілісність виникає в певних послідовностях знаків і являє собою кінцевий результат усіх видів зв'язності тексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мороховський А.Н. Стилiстика англiйської мови. Навчальний посiбник/А.Н.Мороховський. – К: Вища школа, 1984. – 248 с.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистических исследований / И.Р.Гальперин. – М: Наука, 1981. – 139 с.
3. Дейк Т.А. ван Мова. Пiзнання. Комунiкацiя / Т.А. ван Дейк. – М., 1989. – 308 с.
4. Кожевникова К. Про аспекти зв'язності в тексті як цілому/К. Кожевникова. // Синтаксис тексту: сб.ст. – М., 1979.

5. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту/В. А. Кухаренко. – Л.: Просвещение, 1988. – 192 с.
6. Лукін В. А. Художній текст. підручник [для студ. філол. ВНЗ] / В. А. Лукін. – Ось -89, 1999. – 190 с.
7. Москальська О. І. Грамматика тексту/О. І. Москальська. – М.: Высш. шк., 1981. – 183 с.
8. Суханова І. Д. Композиційно-структурні і лінгвістичні параметри текстів жанру комерційної кореспонденції: дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / І. Д. Суханова. – М., 1984.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Інна Борковська – викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»

Наукові інтереси: синтактика, семантика, прагматика функціональних стилів, характеристики жанрових текстів, текстологія, дискурсологія.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ МЕДИТАТИВНИХ ПРИТЧ: УНІВЕРСАЛЬНО- ТА НАЦІОНАЛЬНО-ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ

Тетяна БУБЛИК (Львів, Україна)

Стаття присвячена аналізу прецедентних феноменів як вияву інтертекстуальності в текстах медитативних притч Е. де Мелло. Прецедентні феномени класифіковані на універсально- та національно-прецедентні, залежно від їхньої дотичності до відповідної релігійної течії чи країни, та актуалізуються такими прийомами інтертекстуальності як епіграф, алюзія, цитування. Проаналізовано також їх функціональне наповнення.

Ключові слова: інтертекстуальність, прецедентний феномен, прецедентний текст, прецедентне ім'я, епіграф, цитата, алюзія.

The article analyses precedent phenomena as means of intertextuality in meditative parables by A. de Mello. Precedent phenomena subdivided into universally – and nationally – precedented (the division is based on their reference to either some religion or country) are actualized by such means of intertextuality as epigraph, allusion, citation. The functions of precedent phenomena in question are also analysed.

Key words: intertextuality, precedent phenomenon, precedent text, precedent name, epigraph, citation, allusion.

Ця стаття є продовженням розвідок спрямованих на вивчення та дослідження інтертекстуального наповнення медитативних притч Е. де Мелло, які, у свою чергу, зумовлені комунікативно-прагматичними вектором розвитку лінгвістичної науки. Термін “інтертекстуальність” був уведений структуралістом Юлією Кристєвою у 1967 році у статті “Михайл Бахтін: слово, діалог, роман” і відтоді безліч разів використовувався в різних цілях з різним значенням [4: 347]. Класичним визначенням інтертекстуальності можна вважати визначення дане Бартом, а саме: “Кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш-менш пізнавальних формах: тексти попередньої культури і тексти існуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану з попередніх цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. – усі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту та навколо нього живе мова. Як необхідна попередня запорука будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел та впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, позасвідомих чи автоматичних цитат, які даються без лапок” [1].

Інтертекстуальність, як правило, реалізується на рівні прецедентних феноменів, які в нашому випадку є універсально- та національно- прецедентними, залежно від їхньої приналежності до відповідної релігійної течії чи нації, та актуалізуються такими засобами інтертекстуальності як цитата, алюзія, епіграф тощо. Уперше термін “прецедентний текст” увів Ю. Н. Караулов у роботі “Російська мова і мовна особистість”, стверджуючи, що прецедентні тексти це (1) важливі для тієї чи тієї особистості в пізнавальному та емоційному відношеннях, (2) ті, що мають надособистісний характер, тобто добре відомі широкому колу певної особи, включаючи її попередників і сучасників, і, нарешті, ті, (3) звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі певної мовної особистості” [2: 215]. Згодом, у процесі використання, термін “прецедентний текст” було замінено на “прецедентний феномен”, мотивуючи це тим, що поняття тексту не охоплює всієї сфери вживання відповідних явищ.

В.В. Красних пропонує класифікацію прецедентних феноменів, розділяючи їх на прецедентні ситуації, прецедентні тексти, прецедентні імена та прецедентні висловлювання. Крім того, дослідник вважає, що “прецедентні феномени можуть бути 1) соціумно-прецедентними; 2) національно-прецедентними; 3) універсально-прецедентними ” [3: 173–183].

Метою дослідження є виявлення функціонально-прагматичних особливостей вживання прецедентних феноменів у текстах медитативних притч за авторством Е. де Мелло. Об’єктом дослідження є універсально- та національно-прецедентні феномени; предметом – прагматичне наповнення та комунікативні функції відповідних досліджуваних одиниць. Актуальність цього дослідження зумовлена тим фактом, що явище інтертекстуальності медитативних притч, що в нашому випадку проявляється на рівні універсально- та національно-прецедентних феноменів, ще не було об’єктом дослідження в працях ані вітчизняних, ані зарубіжних лінгвістів.

У текстах медитативних притч універсально-прецедентні феномени представлені переважно прецедентними іменами, що створюють посилання на відповідні релігійні течії та актуалізують їх основні постулати. Елементи дзенбуддизму проявляються, зокрема, в апеляції до понять “*enlightenment,*” “*enlightened,*” що профілюють поняття просвітлення – центральне поняття для цієї релігійної течії і мають значну дистрибуцію у текстах медитативних притч. Крім того, автор неодноразово згадує численних дзенських майстрів (*Zen Masters: Master Soyen Shaku, Lin Chi, Nonoko, Mamiya, Tetsugen, Rinzai, Bankei, Hogen, Mu-nan, Ryakan*), що вражають своїм спокоєм та виваженістю, спонукають до роздумів та віднайдення внутрішньої гармонії. Дзенмайстер Ноноко жив високо на горі в маленькій хатині, коли одного разу до нього прийшов розбійник і почав, розмахуючи шаблею, вимагати гроші. Мудрець усе йому віддав, допоміг обережно спакувати єдину дорогоцінну річ, що в нього була – вазу, та нагадав злочинцеві, що той забув подякувати ... Наступного дня все село говорило про цей випадок і про вкрадену вазу. “*Oh, no,*” said Nonoko, “*I gave the vase to a stranger, along with some money. He thanked me and left. He was a pleasant enough sort of fellow but a bit careless with his sword*” [9: 74].

Розмірковуючи про Бога, автор вводить індійське його трактування як танцівника. *Hindu India developed a magnificent image to describe God’s relationship with creation. God “dances” creation. He is the dancer, creation is his dance* [10: 14]. *In the East God is viewed as the dancer and creation as God’s dance. ... You are not a dancer at all. You are being danced* [7: 105]. Тоді як в іншій збірці подається лише алюзія на індійське розуміння Бога, в одній з них в поєднанні з християнськими мотивами, що посилює прагматичне наповнення висловлювання. *I see Jesus Christ and Judas, I see victims and persecutors, the killers and the crucified: one melody in the contrasting notes ... one dance moving through different steps ... Finally, I stand before the Lord. I see him as the Dancer and all of this maddening, senseless, exhilarating, agonizing, splendid thing that we call life as his dance ...* [13: 200-201]

Профілізація іудейських релігійних мотивів відбувається через апеляцію до прецедентних імен на позначення рабинів (*Rabbi Issac of Ger, Rabbi Abraham, Polish rabbi Hafez Hayyim*).

Одного разу турист прийшов до рабина Хафез Хаїма і запитав того, чому він зовсім не має меблів, на що останній відповів, запитуючи. “*Where is yours?*” *The puzzled visitor asked, “Mine???, well I am only a visitor.” “So am I,” said the Rabbi* [10: 137].

Релігійна течія ісламу представлена випадками апеляції до основ суфізму (однієї з гілок ісламу), ключовим елементом якого є поняття *любові*. Цікаве поєднання зустрічаємо у збірці “*The Way to Love*” [11], що актуалізує значення любові (центральне для суфізму), використовуючи алюзії, цитати та епіграфи з Біблії. Неодноразово автор згадує і численних суфійських мудреців, що, власне, має відношення до релігійної течії ісламу (*Sufi Bayazid Bistami, Sufi Shams-e-Tabrizi, Taj Mahal, Sufi Jalaluddin Rumi, Uwais the Sufi*).

Одного разу учень поскаржився мудрецеві *Uwais the Sufi*, що той завжди розповідає історії, але ніколи не розкриває їх значення, на що отримав влучну відповідь. “*How would you like it if someone offered you fruit and masticated it before giving it to you?*” *No one can find your meaning for you. Not even the master* [10: 1].

Проаналізувавши випадки вживання універсально-прецедентних феноменів у текстах медитативних притч, приходимо до висновку, що Е. де Мелло використовує у своїх творах симбіоз основних релігійних течій світу, намагаючись об'єднати людство у способах досягнення щастя та просвітлення, віднайдення сенсу життя, питання, що споконвіку турбує всіх і кожного зокрема.

Не менш важливим чинником медитативних притч Е. де Мелло є їхнє інтернаціональне підгрунтя, оскільки, крім універсально-прецедентних, знаходимо також численні національно-прецедентні феномени, актуалізовані, переважно, прецедентними іменами. До цієї групи зараховуємо прецедентні феномени, які розділяємо за географічним принципом, тому виділяємо американські, англійські, італійські, іспанські, індійські, німецькі, французькі, грецькі тощо прецедентні феномени.

Автор пише про президентів (*William Howard Taft, Theodore Roosevelt, Carter, Lincoln*), письменників (*A.S. Neil, Samuel Johnson, Bernard Shaw*), винахідників (*Orville and Wilbur Wright, Marconi*), політичних діячів (*Mahatma Gandhi, Marshal Ferdinand Foch, Napoleon Bonaparte*). Іноді автор подає пояснення до власних назв, що допомагає в донесенні і сприйнятті інформації, тоді як використання інших прецедентних імен вимагає ерудиції та обізнаності читача для декодування повідомлення. Слід зазначити, однак, що прецедентні імена не несуть ключового ідейного навантаження, не виділяють певну релігійну течію чи націю. Відповідні відомі люди виступають виключно дійовими особами, такими ж як окремі чоловіки, жінки чи діти. Проте звернення до всесвітньовідомих особистостей робить твердження більш переконливим та зрозумілим, сприяє його запам'ятовуваності та відтворюваності, тобто, посилює його прагматичний вплив. Національно-прецедентні феномени додають притчам наднаціонального звучання, вказують на різноаспектність ідіостилу автора, який, проте, прагне звести все до спільного знаменника – міжкультурного та міжнаціонального.

Винахідник радіо Марцоні, розмовляючи з другом про функціонування цього пристрою сказав: *"All my life I have been studying this matter but there is one thing I simply cannot understand about radio."* *"Something you do not understand about radio!" said the astonished friend. "What is it?" Said Marconi, "Why does it work?"* [9: 44].

Сократ, який уважав, що розумна людина повинна вести скромний спосіб життя, дуже любив відвідувати ринок і дивитись на різні предмети. На запитання друга чому він так робить, філософ відповів. *"I love to go there and discover how many things I am perfectly happy without"* [9: 65].

Одного разу молодий письменник покаржився Марк Твену, що втрачає впевненість у здатності писати і запитав, чи у нього ніколи не було такого відчуття. На що отримав чудову відповідь. *"Once after I had been writing for nearly fifteen years, it suddenly struck me that I did not possess the slightest talent for it."* *"What did you do then? Did you give up writing?" "How could I? By then I was already famous"* [9: 56].

В іншому уривку поєднано відразу два прецедентні висловлювання, вислів Лао Цзе Дуна, проте без жодного натяку на авторство (тоді як у збірці *"Song of the Bird"* Е. де Мелло зазначає автора [10: 137]) та східну приказку. *"Those who know, do not say; those who say, do not know". All revelations, however divine, are never any more than a finger pointing to the moon. As we say in the East, "When the sage points to the moon, all the idiot sees is the finger"* [7: 102]. Тоді як у збірці *"Walking on Water"* автор вдається до алюзії на вищезазначену приказку. *The scripture is the excellent portion, the finger pointed toward the Light. We use its words to go beyond conceptions and reach silence* [12: 16].

Подібну алюзію знаходимо і в збірці *"One Minute Nonsense"*. *"A religious belief," said the Master, "is not a statement of Reality, but a hint, a clue about something that is mystery, beyond the grasp of human thought, in short, a religious belief is only a finger pointing to the moon"* [8: 134].

Таке явище, за словами Фатєєвої Н., можна трактувати як автоінтертекстуальність, що є ознакою індивідуально-авторського стилю і фіксує інтертекстову взаємодію текстів одного автора [5: 210].

Кількісний підрахунок національно-прецедентних феноменів засвідчує, що американські прецедентні феномени є найчисельнішими, що, очевидно, пов'язано із тим, що автор багато

часу провів із лекціями та духовними конференціями в Америці, Нью-Йорку, та увібрав багато елементів цієї культури, що знайшло своє безпосереднє відображення у творах медитативних притч.

Використання численних прецедентних висловлювань, актуалізованих різноманітними прийомами інтертекстуальності, такими як епіграф, алюзія, цитування, що взаємодіють між собою, створює відповідне інтертекстуальне тло, на якому автор виявляє свою ерудицію, обізнаність із провідними релігійними течіями та особистостями, відомими широкому та вузькому загалу читачів. Поєднання універсально-національних прецедентних феноменів ще раз підтверджує позицію автора щодо всезагальності його творів, стирає кордони між країнами й об'єднує людство в прагненні знайти щастя та суть життя. Власне, Е. де Мелло сам говорить, що вчитель у медитативних притчах – це не одна людина, це поєднання світової мудрості та знань на шляху відкриття істини. *The Master in these tales is a composite character. He is a Hindu guru, a Zen roshi, a Taoist sage, a Jewish rabbi, a Christian monk, a Sufi mystic. He is Lao Tzu and Socrates, Buddha and Jesus, Xarathustra and Muhammad. The wisdom of this spiritual teacher is earthy, playful, paradoxical, and reverent toward mystery* [6: 1].

Характеризуючи прецедентні феномени з погляду їхнього функціонального наповнення в текстах медитативних притч, говоримо про номінативну та сюжетно-композиційну функції. У номінативній функції прецедентні феномени використовуються для актуалізації постулатів багатьох релігійних течій та профілізації всезагальності багатонаціонального культурного розмаїття, а вживаючись з метою сюжетно-композиційною оформлення, прецедентні феномени створюють фон для реалізації та розкриття задуму автора, ідейного та прагматичного навантаження творів даного типу.

Перспективою подальших досліджень може бути аналіз різновидів інтертекстуальності медитативних притч, актуалізованих прецедентними феноменами.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зражевська Н. Інтертекстуальна парадигма журналістського тексту [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2135>
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 263 с.
3. Красных В. В. “Свой” среди “чужих”: миф или реальность? / В.В. Красных. – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.
4. Кузьменко Д. Ф. Сучасні підходи до тлумачення поняття “інтертекстуальності” / Д. Ф. Кузьменко // Літературознавчі студії. – Вип. 21, ч. 1. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2008. – С. 347-351.
5. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2011. – 844 с.
6. De Mello, Anthony. Awakening: Conversations with the Masters / Anthony de Mello. – New York: Doubleday Religious Publishing Group, 2003. – 224 p.
7. De Mello, Anthony. Awareness / Anthony de Mello. – New York: Doubleday Religious Publishing Group, 1992. – 185p.
8. De Mello, Anthony. One Minute Nonsense / Anthony de Mello. – Chicago: Loyola University Press, 1992. – 180 p.
9. De Mello, Anthony. The Prayer of the Frog. Volume II / Anthony de Mello. – Anand: Gujarad Sanitya Prakash, 2003. – 280 p.
10. De Mello, Anthony. The Song of the Bird / Anthony de Mello. – New York: Doubleday Religious Publishing Group, 1992. – 174 p.
11. De Mello, Anthony. The Way to Love / Anthony de Mello. – New York: Doubleday Religious Publishing Group, 1995. – 196p.
12. De Mello, Anthony. Walking on Water / Anthony de Mello. – New York: Crossroad Publishing Company, 1998. – 144 p.
13. De Mello, Anthony. Wellsprings: a Book of Spiritual Exercises / Anthony de Mello. – Anand: Gujarad Sanitya Prakash, 2003. – 300 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Бублик – асистент кафедри англійської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.
Наукові інтереси: когнітивна лінгвістика, лінгвокультурологія, прагматика.

ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЕКСПРЕСИВНОСТІ ЯК МОВНОСТИЛІСТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ

Катерина ВОЙТЕНКО (Київ, Україна)

Стаття присвячується розгляду експресивності як мовностилістичної категорії. Висвітлюються різні підходи щодо визначення категорії експресивності. Встановлюються межі експресивності та встановлюється різниця між експресією та експресивністю.

Ключові слова: експресивність, категорія, мовлення, експресія.

The article deals with expressivity as linguostylistic category. Different approaches according to the definition of expressivity are considered. Frames of expressivity and difference between expression and expressivity are characterized.

Key words: expressivity, category, speech, expression.

Дослідження змісту мовної одиниці як елементу художньої твору є однією з актуальних задач сучасної лінгвостилістики. Саме стилістичні дослідження в галузі семантики дозволяють зазирнути в середину змістової структури слова, розкрити багатомірність, діапазон його змістових можливостей. Компоненти семантичної структури слова, які несуть, окрім предметно-логічної інформації, додаткову інформацію про відношення суб'єкта щодо явищ дійсності, визначається багатьма лінгвістами як конотація, яка актуалізує в мовленні додаткову стилістичну інформацію і тим самим сприяє створенню експресивності художнього тексту [5].

Ще на початку XIX століття В. Гумбольдт зазначав, що мова як діяльність людини просякнута почуттями. Лінгвістика знову звернулася до цього вчення, що закликала вивчати мову в тісному зв'язку з людиною. За допомогою мови людина не лише висловлює думки, а й передає свої почуття, ставлення до висловлюваного [1].

Метою даної статті є визначення експресивності як мовно-стилістичної категорії. У науковій літературі експресивність розглядають у різних аспектах і її відповідно кваліфікують як стилістичну, семантичну або функціонально-стилістичну категорію залежно від того, у якій площини вона розглядається – у площини лексикології, функціональної стилістики або тексту.

Об'єктом дослідження є власне експресивність та способи її реалізації та розмежування з наступним поняттями, а саме «експресії».

Мовознавці тлумачать категорію експресивності як виразність, силу виявлення почуттів і переживань у широкому та вузькому розумінні. У вузькому розумінні експресивність ототожнюють з одним із конотативних відтінків семантики мовних одиниць поряд з емоційністю, оцінкою та функціонально-стилістичною забарвленістю; вона належить до явищ як семантична ознака слова. У широкому розумінні експресивність – інтенсифікація значення слів за ознаками зменшення або збільшення різних денотативних і конотативних сем, зокрема сем логічного змісту та емотивності (М.Н.Кожина, В.М.Телія). І експресивність як стилістична категорія, і експресія як функціональна категорія характеризується в межах антропологічної парадигми. Вони завжди зорієнтовані на людину, її емоційно-психічну та кваліфікативну сферу мовленнєво-розумової діяльності, сигналізують про інтенції суб'єкта мовлення, передають його ставлення до позначуваного об'єкту та впливають на адресат силою почуттів та афективних станів [6; 10].

Більш ширше пояснення терміна експресивність можна побачити в Розенталя та Теленкової, які стверджують, що експресивність – це те, що містить, висловлює експресію (експресивне висловлювання, експресивна лексика, експресивне забарвлення), експресія – виражально-зображувальні властивості мови, що формуються за допомогою лексичних, словотвірних та граматичних засобів мови (експресивні лексичні та словотвірні засоби, тропи тощо) [9]. За визначенням лінгвістичного енциклопедичного словника, експресивність – сукупність семантико-стилістичних ознак одиниці мови, які забезпечують її можливість виступати в комунікативному акті як засіб суб'єктивного вираження відношення мовця до змісту чи адресату мовлення [7]. Експресивність також характеризують як сукупність ознак мовних одиниць чи висловлювання тексту, у яких відображається та які вказують на не-нейтральне відношення мовця до змісту чи адресату мовлення.

Експресивність, на думку В.М. Телія, виникає в результаті прагматичного використання мови, метою якого є вираження емоційного впливу відношення суб'єкта мовлення до позначуваного та «зараження» цим відношенням адресата [10]. Отже, експресивність – це властивість мовного знака, у силу якого він сприймається автоматизовано, безпосередньо впливаючи на уяву адресата та/чи його емоційну сферу; експресивним може бути будь-яке висловлювання, якщо воно неочікуване та непередбачуване, а й експресія – це виражально-зображувальні якості мови, які відрізняють її від звичайної, стилістично нейтральної, роблять мовленнєві засоби емоційно забарвленими. Експресивно марковані одиниці вносять в

усталені стандарти та штампи раціонально логічні елементи новизни, пробуджують певні почуття, викликають ті чи ті емоції.

Експресивний фонд мови надзвичайно багатий і різноманітний, його елементи функціонують на різних рівнях мовної системи і становлять «сукупність семантико-стилістичних ознак» мовних одиниць, що виступають засобами «суб'єктивного вираження, ставлення мовця до змісту або адресати мовлення» [12]. Експресивна функція мови є ширшою за змістом, ніж емоційно-експресивна, і визначається як «здатність виражати емоційний стан мовця, його суб'єктивне ставлення до позначуваних об'єктів, предметів, явищ дійсності».

Спробу з'ясування семантичного обсягу поняття експресивності вперше було зроблено А. Вежбицькою, яка зіставляє його з категорією семантичної вагомості, а саме експресію розглядає надто широко, включаючи до неї емоційність і семантичну індивідуальність оцінок [4].

Одним з основоположників теорії експресивності можна по праву вважати Ш. Баллі (представник Женевської лінгвістичної школи), один із засновників експресивної стилістики. В основу теорії Шарля Баллі було покладено теорію про ефективність мовних засобів для стилістичних цілей. Власне стилістика вивчає експресивні факти мовної системи з точки зору їх емоційного змісту. Саме тому експресивність розглядають як спосіб надання мовленню своєрідності та виразності. Ш. Баллі називає експресивним будь-який факт мовлення і мови, так чи інакше пов'язаний з емоціями. У поле експресивного факту входять такі поняття, як контекст, ситуація, міміка та інтонація [3].

Визначаючи межі експресивності, слід чітко розрізнити експресивність двох видів: 1) експресивність мовлення та 2) експресивність мовних одиниць, і відповідно зміст понять «експресивність» та «експресія».

Мовна та мовленнєва експресивність, підкорюючись тенденції до синтетизму, властиві будь-якому прояву емоційності, яка сприяє сприйняттю концептів таким чином, що їхня присутність завжди нами відчувається. Прийоми мовленнєвої експресивності мають дві особливості: вони одночасно пов'язані з інтелектуальною діяльністю людини (не можна обдурити людське пізнання зміною категорії, на яких базується експресивність знаку) та є алогічними. Щодо алогічності, то експресивному знаку властиво змінювати категорії таким чином, що найбільш очевидна логічна категорія виявляється прихованою чи витісненою іншою категорією [12; 13].

У лінгвістиці також розрізняють поняття експресивності та експресії, де експресивність є семантичною (внутрішньою) категорією, а експресія – це функціональне (зовнішнє) явище, яке належить до стилістичних мовленнєвих категорій. Експресивним є будь-яке висловлювання, яке містить стилістичне значення. К. Марченко зазначає, що в основі експресії лежить невідповідність будь-яких мовних засобів мовним стандартам, тобто експресія виникає там, де виникають відхилення від норми. Якщо експресія виявляється лише на мовленнєвому рівні, то експресивність буває як мовленнєвою, так і мовною. Мовленнєва інтенсифікована виразність пов'язується з планом цілеспрямованого вживання, актуалізацією лінгвістичних одиниць, а мовна – з її константою, узуально-закріпленою ознакою. Експресія – це не те, що надає мовленню емоційності, образності, а те, що саме породжується емоційністю, образністю, характерністю мовлення, це не виразність, а інтенсифікація виразності. Експресивність – це вже сама інтенсифікована (збільшена) виразність, що підтримує загострену увагу, активізує мислення людини, викликає напругу почуттів у слухача або читача. Експресія – це здебільшого стилістичний прийом, який використовується з метою впливу [8].

Експресивність – це комплексна категорія. Серед семантичних компонентів, які створюють ефект експресивності, дослідники називають емоційність, оціненість, інтенсифікацію та образність. Емоційність вважається найбільш виразним компонентом експресивності і, як правило, постає головним складником семантичної структури категорії експресивності. Категорія експресивності може співвідноситися з такими категоріями, як емоційність, стилістичне забарвлення, виразність, образність, конотативність, естетичність, що не є синонімами, вони розрізняються. «Емоційні експресивні, оцінні та стилістичні

компоненти лексичного значення нерідко супроводжують один одного в мовленні, тому їх часто змішують, а власне терміни використовують як синоніми». Основа експресії – експресивна інформація – інформація про експресивні якості мови про особливу виразну силу мовних засобів, яка постає у вигляді таких категорій, як образність, інтенсивність, новизна [2].

Експресивність в усіх мовах протидіє принципу втілення принципу лінійності, оскільки кожній домінанті вона приписує одне чи декілька значень експліцитно виражених, але, безумовно, властивих знаку. Для того, щоб мовлення було чітким, необхідно щоб кожному знаку відповідало лише одне значення (і щоб кожне значення передавалось одним знаком), але будь-яка імплікація породжує полісемію.

Ш.Баллі розрізняє експресивність власне мови (загальну) та експресивність індивідуального мовлення за такими ознаками:

- експресивні знаки є завчасно заданими та не вимагають творчої діяльності мовця;
- відповідні прийоми, які створюють експресивність, стали для нас підсвідомими; ми часто вживаємо їх не задумуючись, чи їх експресивне забарвлення виражається лише в емоційному резонансі, який супроводжується появою цих знаків;
- ці знаки включені в систему мови і підкорюються закону опозиції. У цій ситуації значення знака розуміється не само по собі, а завжди асоціаціями, які протиставляють його іншим знакам системи. Будь-яке слово дається нам експресивним лише йому, що поруч з ним існує його неекспресивний синонім [3].

Відмінність – основний вектор експресивності. Для виникнення експресивності необхідне породження емоційно забарвленої думки: експресивний знак повинен відповідати певній психічній реальності та задовольняти почуттєві потреби, лише за таких умов проявляється його дія. Хибним є уявлення, що одного разу ставши експресивним знак в кінці кінців знецінюється та поступово втрачає свою енергію [4].

Б. Тошович дає найбільш повне визначення категорії експресивності. На його думку, експресивність – категорія стилістики або стилістичної, лінгвістики, яка:

- охоплює гомогенні та гетерогенні зв'язки формальних, семантичних, функційних та категорійних одиниць;
- відображає та виражає свідоме, цілеспрямоване, суб'єктивне, емоційне та естетизоване відношення мовця до співбесідника чи предмета;
- володіє функцією впливу;
- слугує для підкреслення, підсилення, актуалізації в процесі спілкування [10].

Отже, експресивна функція мови – це здатність виражати різноманітні відносини, які пов'язують позначення реальності з емоційним в своїй основі сприйняття дійсності та прагнення передати це сприйняття реципієнту.

Експресивність – спільний продукт, вираження певного підсумку, створеного завдяки цілому ряду суб'єктивно орієнтованих та емоційно забарвлених відношень між суб'єктом мовлення щодо позначуваного об'єкта. Велику кількість експресивних засобів отримуємо завдяки власним асоціаціям, несвідомо викликаючи певний синонімічний ряд.

Експресивність – одна з найбільш цінних областей дослідження, яка в наш час входить до складу стилістики, семантики та прагматики. Щодо експресивності мови, то зазвичай ідеться про не-нейтральність, відчуження, деавтоматизацію, яка надає мовленню незвичності, та тим самим, виразності, пов'язаної з тим, що сигнал, який передається мовленнєвим вираженням (висловлюванням або цілим текстом) підсилений, і завдяки цьому, виділений серед загального потоку за рахунок незвичайного використання стилістичних засобів у результаті сприйняття асоціативно-образного уявлення, що є стимулом для позитивної чи негативної емоційної реакції реципієнта.

Експресивність – означає виразність, силу прояву почуттів та переживань. У будь-якій мові сьогодні існує чимало слів, у яких до їхнього номінативного значення додається елемент експресивності.

Важливим моментом дослідження явища експресивності є чітке розмежування експресивності мовлення та експресивності мовних одиниць, причому об'єм першого терміна набагато ширший. Під експресивністю у широкому розумінні розглядається певна

функція деяких мовних одиниць – функція впливу. При такому підході експресивними можна вважати такі одинці, які, крім номінативної та сигніфікативної функції, відповідно функції позначення та узагальнення, виконують ще й прагматичну функцію, функцію впливу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса на материале английского языка / О.В. Александрова – М.: Высшая школа. – 1984, - 216 с.
2. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка / И.В. Арнольд – М.: Высшая шк., 1986. – 464 с.
3. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М.: Издательство иностранной литературы. – 1955. – 416 с.
4. Бахтин М.М. Собр. соч. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996.
5. Звегинцев В.А. Семасіологія / В.А. Звегинцев. – М., 1957
6. Кожина М.Н. Стереотипность и творчество в тексте / М.Н. Кожина // Межвузовский сборник с 79 научных трудов. Пермский университет. – Пермь, 1999.
7. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
8. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления / Н.А. Лукьянова. – Новосибирск: Наука. – 1986. – 270 с.
9. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь трудностей русского языка / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова – М.: Айрис-пресс. – 2003. – 832 с.
10. Телия В.Н. Типы языковых значений: связанное значение слова в языке / В.Н. Телия – М.: Наука, 1981 – 269с.
11. Тошович Б. Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского языков / Б. Тошович // Язык славянской культуры. – М. – 2006. – 560 с.
12. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова / В.К. Харченко // Рус. яз. в шк. – 1976. – № 3. – С. 66–71.
13. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В.А. Чабаненко – Запоріжжя: Запорізький держ. ун-т, 2002. – 351 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Катерина Войтенко – аспірант кафедри теорії, практики та перекладу англійської мови факультету лінгвістики Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут».

Наукові інтереси: текст, дискурс, психолінгвістика, когнітологія, когнітивна лінгвістика.

МОРФОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЗАГОЛОВКУ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТУ КОСМЕТИЧНИХ ЗАСОБІВ

Ірина ГОРОДЕЦЬКА (Чернівці, Україна)

У статті розглядаються морфологічні особливості заголовка реклами косметичних засобів. Дослідження виконано на матеріалі англійської реклами. Наведено кількісне дослідження вживання різних частин мови.

Ключові слова: реклама, заголовок, текст, дієслова, займенники, прикметники, іменники.

The article deals with the morphological peculiarities of the headline in advertisements of cosmetics. The research has been made on the basis of the English-speaking advertisements. The quantitative research of the use of different parts of speech has been stated.

Keywords: advertisement, headline, text, verbs, pronouns, adjectives, nouns.

Рекламний текст, досить актуальний у сучасному глобалізованому суспільстві, викликає все більше зацікавлення серед лінгвістів. Так, наприклад, рекламу як текст вивчали Х. Кафтанджиров [4] та Ю.С. Бернадська [1], її граматику аналізували О.І. Зелінська, В.В. Зірка, прагматику в рекламі досліджували Дж. Ліч [6], Т.В. Лівшиц, Е.С. Тернер та інші науковці. Незважаючи на такий інтерес до реклами, усе ще не досить повно розкрито питання частоти вживання тих чи тих мовних засобів та їх вплив на читача, а також характерні особливості різних компонентів реклами. Цими елементами є: слоган, заголовок, основний рекламний текст та ехо-фраза. Деякі з цих елементів можуть упускатися в тексті, але заголовок – дуже важлива частина рекламного повідомлення, що забезпечує функціонування повноцінної реклами.

Актуальність цієї статті зумовлена тим, що заголовки, як і слогани, виконують важливу функцію в тексті, проте досі не до кінця визначеними залишаються самі поняття «слоган» та «заголовок», адже їхні функції та засоби, що в них вживаються, досить схожі. Важливим видається якісне та кількісне дослідження морфологічних особливостей заголовків (у тому числі і за частинами мови), що у свою чергу сприятиме їх розрізненню від слоганів.

На думку укладачів реклами, саме заголовок відображає суть рекламованого товару та має викликати інтерес у реципієнта, ідентифікувати рекламований товар в обмежений час (1,5 секунди, як правило звичні для його споглядання) для того, щоб привернути увагу читача. У зв'язку з цим він повинен бути досить оригінальним, лаконічним та містити інформацію, актуальну для реципієнта. Заголовок повинен бути простим та зрозумілим і подекуди для цього достатньо одного ключового слова [1:15]. Одним із способів реалізації цієї мети є морфологічні засоби, що відіграють свою важливу роль у формуванні необхідного відношення та подальшої поведінки реципієнта повідомлення.

Метою статті є виділення ключових характеристик заголовку на морфологічному рівні на матеріалі близько 1000 англомовних рекламних текстів, що передбачає розв'язання таких завдань: 1) визначення морфологічних особливостей рекламного заголовку; 2) підрахунок частоти вживання морфологічних засобів та їх аналіз.

Об'єктом дослідження слугують рекламні тексти косметичних засобів.

Предметом дослідження є морфологічні особливості заголовків рекламних текстів.

У ході проведеного дослідження були виявлені істотні відмінності у вживанні частин мови: значно більша частота вживання іменників, порівняно з іншими текстами, що пояснюється необхідністю використання іменників для номінації предмету реклами косметичних засобів; переважання дієслів дії (74,87%), а не стану (25,13%), що допомагає досягти потрібного динамізму, а також дієслів у теперішньому (84,76%) й майбутньому часі (15,24%), зумовлене логікою спрямованості рекламного звернення (наприклад, *Love your hair. Straighten, shine, and flip in no time at all with the Lotion*) (Cosmopolitan, #9. – 2008); широке вживання прикметників і прислівників позитивно-оцінної семантики; використання займенників другої особи множини, завдяки чому розв'язується завдання персоніфікації звернення [1:22].

Іменники. У більш ніж 90% досліджених текстах іменники, що вживаються, називають рекламований товар, тобто виконують функцію номінації [2:78].

The Garnier Fructis Sleek & Shine Shampoo nourishes and tames your hair without weighing it down (Garnier) (Glamour, #7. – 2009).

Окрім номінації товару вживаються також і ті іменники, що мають пряме відношення до результату від використання рекламованого товару: краса (beauty), здоров'я (health), привабливість (attractiveness), об'єм (volume), сила (strength) тощо:

With energizing ginseng, it provides incredible body and volume that's built to last (Garnier) (Elle, #4. – 2009).

Прикметники. Вживання емотивних прикметників є дуже важливим, оскільки саме прикметники викликають потрібні для рекламодавця відчуття в читачів. Відповідно до дослідження лінгвіста Дж. Ліча, існує 20 найбільш часто вживаних прикметників в англомовній рекламі [6:126]:

1. new 2. good/best 3. free 4. fresh 5. delicious 6. full 7. sure 8. clean 9. wonderful 10. special 11. crisp 12. fine 13. big 14. great 15. real 16. easy 17. bright 18. extra 19. safe 20. rich

Наприклад, *Introducing New Sure Roll-on with the most effective anti-perspirant formula you can buy. Nothing will keep you drier* (Anti-perspirant lotion) (Vogue, # 4. – 2009).

Доповнюючи Дж. Ліча, можемо зазначити, що в текстах реклами косметики та парфумерії часто вживаними прикметниками є, за матеріалами дослідження, окрім названих, також такі: *effective, luminous, luxurious, revolutionary, radiant, refreshing, perfect, professional*. Більше того, такі прикметники як *sure, crisp, big, great, safe* не були взагалі виявлені у заголовках, у той час як прикметники *wonderful, special, bright* вживаються вкрай рідко. Таким чином, на противагу Дж. Лічу, можна визначити 20 найуживаніших прикметників у рекламі косметичних засобів у порядку їхньої спадності наступним чином:

1. New 2. Revolutionary 3. Refreshing 4. Luminous 5. Effective 6. Luxurious 7. Radiant 8. Good/best 9. Fresh 10. Perfect 11. Clean 12. Special 13. Professional 14. Real 15. Easy 16. Bright 17. Extra 18. Rich 19. Full 20. Fine

Зазначимо, що повторилося вживання таких прикметників як: *new, good/best, fresh, clean, special, real, easy, bright, extra, rich, full, fine*, проте змінилася їх ієрархія по частоті вживання.

Вища та найвища форми ступенів порівняння прикметників є звичною характеристикою рекламних заголовків. Одним із слів з найбільшою частотою вживання є прикметник “кращий, найкращий” (*better, the best*), (44,73%). Проте спеціалісти рекламного жанру не рекомендують вживати надто часто слова в найвищому ступені порівняння [1:23]. Причиною цьому є природна недовіра, яка виникає в читачів такої реклами. Незважаючи на це, багато рекламних текстів використовують прикметники саме в найвищому ступені порівняння. Часто для того, щоб уникнути негативної конотації при читанні таких слів, використовують форму припущення. Для цього слугують такі слова як: *мабуть, напевно, можливо (probably, maybe, etc.)* і таке інше [5:145].

Best in sun protection. Ultra Sheer SPF 100+ with helioplex offers the highest combined UVA/UVS protection (Neutrogena).

Inside every blonde is a blonder blonde waiting to get out (Sheer Blonde)

In just 2 weeks start revealing firmer skin (Aveeno) (Seventeen, #5. – 2009).

У другому прикладі використовується вищий ступінь порівняння з відносним прикметником, який зазвичай не має ступенів порівняння. Цей прийом використовується для того, щоб підкреслити позитивні характеристики товару. Крім того, таке використання є, на нашу думку, досить незвичним, тому краще впадає у вічі.

Дієслова. На дослідженому матеріалі можна виділити кілька ключових моментів у визначенні морфологічних особливостей заголовка, пов'язаних з:

- використанням чи не використанням дієслова;
- використанням вищого та найвищого ступеня порівняння;
- використанням займенників.

Дієслово – найважливіша морфологічна категорія, що сприяє читабельності та динамічності тексту. Дієслова додають життя, хвилювання, руху, сили і міцності думкам [3:143].

Деякі рекламні заголовки складаються лише з дієслів, без урахування сполучників, (24,32%):

Heals and softens, moisturizes and tones (Palmer's).

Renew, revitalize, repair and rejoice (Proactiv Solution) (Cosmopolitan, # 10. – 2010).

У більшості рекламних заголовків у середньому вживається одне – два дієслова (44,53%), що залежить від синтаксичного складу речення.

Melt away stress (Johnson's).

Luxury this rich can only come from the Butter Experts (Palmer's).

You'll notice a difference the first time you use it (Naked Naturals).

New mineral treatment measurably reduces redness on contact. It's lab-certified (Clinique) (Elle, #12. – 2011).

Проте існує також інша чітко виражена тенденція – рекламні заголовки без дієслова (31,15%). Причини цьому можна шукати в кількох областях:

- такий тип заголовка використовує газетну модель, яка здебільшого бездієслівна;
- бездієслівний заголовок легше сформулювати у порівнянні з дієслівним;
- інколи такий тип заголовка має більший вплив на читача, оскільки спрацьовує ефект контрасту [4:75].

Fun. Flirty. Fabulous. Foxy curls (Bed Head)

New Year, New Look (Neutrogena)

The new magical fragrance (Nina Ricci) (Vogue, #9. – 2012).

На думку маркетологів, цей тип заголовків, що найбільше наближається до розмовного стилю, сприймається читачем найкраще [1:22].

Займенники. Для більшої персоніфікація реклами використовуються займенники, особливо особові та присвійні, що допомагають рекламі вийти із «стану анонімності», тобто формується діалог між рекламодавцем та реципієнтом, що у свою чергу позитивно впливає на ставлення останнього до даного рекламованого товару.

Free your color. I must have (Revlon powder blush)

Introducing our Limited edition Christmas Collection (#7)

Palmer's works. My lips are the proof (Palmer's)

This is mine. Go get your own (Revlon) (Elle, #1. – 2009).

Таке їхнє вживання допомагає рекламодавцю наблизитись до читача, переконати того, що увага приділяється саме йому та його проблемам і що рекламований товар спрямований на розв'язання проблеми чи на покращення існуючої ситуації. Розглянемо використання деяких займенників:

- “you” в рекламі відноситься однаково і до учасників у вигаданій ситуації, описаній у рекламі, і до адресатів: *Why settle for a basic cleanser when at the same time you can do more for your skin with Olay (Olay) (Seventeen, #4. – 2011);*

- “I” – це одночасно і виробник рекламowanego косметичного засобу, і співбесідник у вигаданій ситуації (часто експерт або радник). Перша особа вживається як пряма гарантія від компанії-рекламодавця або ж свідчення інших людей щодо ефективності, оригінальності та значущості рекламowanego товару: *“It’s almost like I just colored my hair” Eva Longoria (L’oreal) (Cosmopolitan, #6. – 2011);*

- і нарешті, “he”, “she” або “they” – часто особа, яка не купила продукт або конкуруюча компанія: *They say it’s impossible. We say it’s Garnier (Cosmopolitan, #6. – 2011).*

Іноколи для протиставлення рекламодавця і конкурентів використовуються неозначені займенники. Найчастіше вживається “some” (дехто, деякі): *Some may say these results are impossible. But not for us (L’oreal) (Elle, #4. – 2011).*

Крім того, заперечні слова, такі як ніколи (never), ніхто (nobody, no one), жоден (none, no) є досить часто вживаними та використовуються для підкреслення унікальності та значущості певного товару [4:146]: *Opium: Never has a perfume provoked such emotion (Glamour, #7. – 2008).*

Таким чином відбувається ще й порівняння конкурентів, хоча і не прямо. У результаті дослідження, частота вживання займенників у відсотковому співвідношенні така:

Займенники	Частота вживання у відсотковому співвідношенні (%)
1 особа однини на множини (<i>I, we</i>)	19,31
2 особа множини (<i>you</i>)	39,46
3 особа однини та множини (<i>he/she/it, they</i>)	10,55
Присвійні займенники (<i>my/mine, our/ours, your/yours, his, her/hers, its, their/theirs</i>)	25,48
Неозначені займенники (<i>some, any, somebody, etc</i>)	5,20

Таким чином, можна зробити висновок про те, що вживання певних частин мови в рекламному заголовку відіграє значну роль у привертанні, переконанні та зацікавленні читачів рекламного тексту. Правильне використання знань у сфері морфології може стати ключовим моментом у здійсненні основної функції реклами – переконанні реципієнта у необхідності здійснення покупки рекламowanego косметики.

Перспективним видається також виокремлення морфологічних особливостей інших елементів рекламного тексту, таких як слоган, основний рекламний текст та ехо-фраза, та визначення їх основних спільних та відмінних рис.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бернадская Ю.С. Текст в рекламе/ Ю.С. Бернадская. – М.: Юнити, 2008. – 288 с.
2. Корнева Ю. Б. Коммуникативно-прагматические и структурно-семантические особенности языка современной французской рекламы: дисс. ... кандидата филол. наук: 10.02.05 / Корнева Юлия Борисовна. – К., 1998. – 165 с.
3. Фильчикова Н. Б. Реклама в прессе / Н. Б. Фильчикова. – М.: Прогресс, 1997. – 166 с.
4. Христо Кафтанджиев Тексты печатной рекламы / Христо Кафтанджиев. – М: Смысл, 1995. – 128 с.
5. Goddard A. The Language of Advertising / Angela Goddard. – London: Routledge and Kegan Paul, 1998. – 215 p.
6. Leech, G. N. Principles of Pragmatics / Geoffrey N. Leech. — London: Routledge, 1986. – 216 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Городецька – аспірант Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.
Наукові інтереси: граматики та стилістики англійської мови.

ОСНОВНІ ВЕКТОРИ БОРОТЬБИ МАРТИНА ЛЮТЕРА (НА МАТЕРІАЛІ МОВИ ПОЛЕМІЧНОГО ТРАКТАТУ „WIDER DAS VAPSTUM ZU ROM VOM TEUFEL GESTIFFT“)

Наталія ЗАХАРЧЕНКО (Київ, Україна)

На основі інтерпретації лексики полемічного трактату М. Лютера встановлено основні напрями боротьби М. Лютера в часи Реформації в Німеччині; визначено ідею та зміст цієї боротьби.

Ключові слова: Мартін Лютер, полемічний трактат, боротьба, свобода, Німеччина.

The main orientations of Martin Luthers struggle in the age of Reformation as well as the basic idea and contents of this struggle were determined on the basis of interpretation of lexis of his polemic treatise

Key words: Martin Luther; polemic treatise, struggle, freedom, Germany.

Об'єктом дослідження є мова полемічного твору видатного реформатора М. Лютера „*Wider das Vapstum zu Rom vom Teufel gestiff*“ („Проти римського Папства, що засноване дияволом“), предметом – мовне вираження основної ідеї М. Лютера, а саме: боротьби за духовну та державну незалежність Німеччини. Завдання статті полягає у виявленні, систематизації та інтерпретації лексики, яка об'єктивує і розкриває напрями та зміст цієї боротьби. Актуальність та новизну матеріалу визначають роль М. Лютера як ідейного натхненника та провідника ідей Реформації, відсутність спеціальних наукових праць, які б розкривали особливості мови полемічних трактатів М. Лютера, зокрема, її лексико-семантичний та лексико-стилістичний потенціал.

Спостереження над творами численних дослідників життєвого шляху М. Лютера [напр.: 1; 2; 3; 4; 5; 7; 8] дозволяють зазначити, що слова **Kampf** і **Kämpfer** (тут і далі жирний шрифт наш – Н.З.) у назві зазначених у дужках творів є оцінкою його діяльності: М. Лютер фігурує в цих працях як **борець** проти римського духовенства і тих представників влади в Німеччині, які загрожували основам державності та духовної самостійності церкви.

In einen Kampf mit jenen Gewalten und Autoritäten gerieth er erst, als er das Heiligste und die Grundlagen des Heiles durch sie bedroht sah [6].

Durch die ganze deutsche Nation verbreitete sich jetzt die Bewegung und der Kampf [6].

Wir finden jedoch damals so wenig als früher, daß in L. solche Hoffnungen sich geregt hätten; es waren vielmehr gesteigerte Kämpfe und schwere Heimsuchungen Deutschlands, denen er entgegen sah.

[6]

Поширюючи свої ідеї, М. Лютер наголошував, що тільки **слово** повинно бути зброєю у боротьбі: „*Luther erklärte jetzt dem gegenüber nur um so entschiedener, daß nur das Wort kämpfen und siegen solle*“ [6].

Зміст праць про життя М. Лютера, а також полемічні твори самого М. Лютера вказують на три головні напрями **боротьби** М. Лютера. Це – **боротьба** за свободу (**Kampf für Freiheit**), **боротьба** за віру (**Kampf für Glauben**) і **боротьба** за Німеччину (**Kampf für Deutschland**).

Боротьбу за свободу визначає лексичний символ *Freiheit* / *frei*. М. Лютер розтлумачує значення поняття «свободи» / «вільний» у проекції на політичну структуру і сутність Собору (керуючого органу правління). Це значення, пояснює він, є близьким для свідомості та сумління справжніх християн; саме такого Собору, вільного від самовладдя папів, потребує Німеччина, щоб як найшвидше покласти край всім бідам, які зазнавало Християнство в ті часи:

Nemlich «frey» heisst in deudscher sprache, und «liberum» in der Latinischer sprache, das im Concilio die Zungen und Ohren frey sein sollen ... Das heisst frey, da das Concilium frey, und die Schrift, das ist, der heilige Geist frey sind ... [9: 211]

Повторення слова **frey** у межах мовленнєвого акту *Репрезентатив* і мовленнєвого акту *Експресив* – підкреслюють переконання М. Лютера у майбутній **свободі слова** і **духа**. На протипагу прямому значенню слова **frei** / **Frey** («вільний», «свобода»), М. Лютер роз'яснює

(акт *Репрезентатив*) читачу, що прибічники римської церкви вкладають в це слово зовсім інший зміст, чужий для праведних християн, а саме той, що лише вони мають бути «вільними» у своїх діях і «вільними» від будь-яких засуджень та критики. Синтаксис висловлення (а це переважно прості речення) разом зі словами, значення яких відбиває зрозумілі речі, підкреслюють прагнення М. Лютера так роз'яснити читачу свою думку, щоб вона була не тільки зрозумілою, а і вплинула на нього:

... *Dem nach sihe mir nu an die Schrift dieses Leckerlins, Pauli Tertij, da er zum Keiser schreibt: »... Das «Frey» sol so viel heissen, das er und seine Bubenschule frey seien, ... der Bapst wider das Concilium frey sey... Er sol Herr und richter sein uber das Concilium, und nicht das Concilium uber den Bapst.. Das heisst der Bapst ein frey Concilium* [9: 210].

М. Лютер **пропонує** читачеві зробити висновок про чужорідне мислення папістів. Він наводить кілька прикладів тлумачення висловів та окремих слів папістів (акти: *Репрезентатив, Декларатив, Експресив*):

Das ist die sprache des Stuels zu Rom... wenn sie «frey» sagen, das es gefangen heisse bey uns Deutschen... sie »weis« sagen, das du schwartz verstehen... »Christliche Kirche« sagen, das du die grundsuppe aller Buben zu Rom verstehest... den Keiser einen Son der Kirchen nennen, das es also viel sey, als der verfluchtest Man auff Erden... Wenn sie Deutschland die löbliche Nation nennen, das es heisse: die bestien und Barbari, die nicht werd sind des Bapsts myst zu fressen [(9: 212].

У фрагментах, які ми навели, можна виокремити лексику, яка:

а) виражає думку автора про свободу: **frey** – *liberum*; **frey** – *die Zungen und Ohren* (у Соборі / Concilium); **frey** – *die Schrift*; **frey** – *der heilige Geist*; **frey** – *Bubenschule*;

б) представляє розуміння свободи кайзером і папою: **der Bapst** – *Er sol Herr und richter*; **Bapst** – *uber das Concilium*; **der Bapst** – *heisst ... ein frey Concilium*; **nach Rom: frey** – *gefangen heisse*; **Rom: Keiser** ... *Son der Kirchen*; **Rom: Deutschland** ... *die löbliche Nation* ... *es heisse: die bestien und Barbari*;

в) засвідчує оцінне ставлення М. Лютера до того, як розуміють свободу папа і кайзер: **Bapst** – *Er sol Herr und richter sein uber das Concilium, und nicht das Concilium uber den Bapst ...*; **Keiser** – *der verfluchtest Man auff Erden*.

Застосування автором колоритної лексики зумовлено метою відбити реальну на той час картину прав і свобод в Німеччині: як її розуміють римська церква та кайзер, з одного боку, з другого – яка вона має бути за думкою М. Лютера. Оцінна і одночасно контрастна лексика не тільки зазначає ставлення автора до проблеми. Для широкого кола німців – це сигнал до дій.

У **боротьбі за віру** (лексичний символ *christlich*) М. Лютер, насамперед, надає роз'яснення того, **що** треба розуміти під поняттям «християнський» по відношенню до Собору. За його тлумаченням, справжній «християнський» Собор, якого так потребує Німеччина, має складатися з християн, які приймають рішення виключно за буквою Святого Письма (акти: *Декларатив, Експресив*):

... *von Christlichen sachen und durch Christliche Leute nach der Schrift handeln ... Christlich nach der heiligen Schrift, nicht Bepstlich... Ja, das heisst auff Deutsch, Latinisch, Griechisch, und in allen sprachen «Christlich Concilium»* [9: 213].

Наступним кроком автора у фрагменті тексту є **заперечення** спільних рис між папством та істинним християнством. М. Лютер актами *Директив, Декларатив, Експресив* обирає тактику **дискредитації** опонента. Завдяки когнітивній функції мови (накопичення та зберігання знань, що призводить до концептуалізації понять) відбувається протиставлення концептів "СВІЙ" та "ЧУЖИЙ": те, що є народним і має належати народові, і те, що присвоїли собі папісти, вважаючи, що вони діють в інтересах народу. М. Лютер **розтлумачує** читачу (з метою **вплинути** на нього), що поняття «християнський» в устах папістів означає не більш ніж *папський, пекельний, нехристиянський, проклятий та еретичний*: ... *verkeret dis Wort «Christlich» also:... Christlich heisse nichts mehr denn Bepstlich... hellischeit... unchristlich und Ketzerisch ... verdampft ...* [9: 213]. Дії Папства, за словами М. Лютера (акти:

Директив, Декларатив, Експресив), мають за мету знищити християнство. М. Лютер *підштовхує* читача дійти висновку, що папство є зло. Лексика з негативною конотацією (*schendlich* – мерзотний, ганебний, *verdampft* – клятий, *der Hellische Vater Bapst, seine Hermaphroditen, sollen Unchristen heissen*) відбиває негативне ставлення автора до опонентів, сприяє досягненню мети – вплинути на читача, підготувати його до усвідомлення ситуації та активних дій:

Allein der Bapst und seine Römische Bubenschule sind Christen. Nu ists ja viel besser, das Gott der Vater, Son und heiliger Geist sampt seiner heiligen Kirchen im Concilio als die schendlichsten Ketzer verdampft werden, denn das der Hellische Vater Bapst und seine Hermaphroditen sollen Unchristen heissen [9: 214].

Досягненню зазначеної мети сприяє прийом **стереотипізації** за моделлю протиставлення символів Добра та Зла:

Hieraus folget, das ... Gott der Vater, Son, heiliger Geist sampt seiner heiligen Kirchen sind Ketzer und unchristen, Allein der Bapst und seine Römische Bubenschule sind Christen Gott der heilige Geist ein grewlicher Ertzketzer sey, mit Gott dem Vater und Son, darumb das er zu wider der Bepstlichen und Römischen heiligkei ... (Papst) uber die heilige Schrift und uber Gottes wort ein gewaltiger Herr und richter worden, der da endern mag, was Gott ordent und gebeut.... Bapst, dem verfluchten Antichrist gehalten habe, Und wer ein Christ sein wil, sich für solchem grewel lasse vermanen [9: 214-216].

Автор впроваджує „супротивні доводи”, тому що *Gott der Vater, Son, heiliger Geist* не можуть бути *Ketzer und unchristen*. Отже, адресат має зрозуміти **зворотнє**: *Bapst und seine Römische Bubenschule* – це *Ketzer und unchristen, verfluchten Antichrist, ein grewlicher Ertzketzer*. У такий спосіб відбувається поляризація **Добра** – *Gott der Vater, Son, heiliger Geist sampt seiner heiligen Kirchen, die heilige Schrift, Gottes wort* (стереотип **Christen**) і **Зла** – *Bapst, Römische Bubenschule, Bepstlichen und Römischen heiligkei ... (Papst) uber die heilige Schrift, ... dem verfluchten Antichrist, ... grewlicher Ertzketzer* (стереотип **unchristen**).

У лексико-семантичному аспекті ця сюжетна лінія також виявляє слова і словосполучення з експліцитною негативною конотацією. Обрана автором лексика свідчить про: 1) критичне ставлення М. Лютера до існуючого порядку формування християнських правил у німецькій церкві та негативну характеристику тих, хто порушує ці правила (напр.: *... Gott der Vater, Son, heiliger Geist sampt seiner heiligen Kirchen sind Ketzer und unchristen; Allein der Bapst und ein grewlicher Ertzketzer sey; Bapst, dem verfluchten Antichrist gehalten habe; ... und wer ein Christ sein wil, sich für solchem grewel lasse vermanen*) і 2) бачення автором справедливої ситуації (напр.: *von Christlichen sachen und durch Christliche Leute; Christlich nach der heiligen Schrift; «Christlich Concilium»*).

Лексичним символом сюжетної лінії **боротьба за Німеччину** є слова *Deutschland / deutsch*. М. Лютер виступає ідейним захисником Німеччини та німецьких князів, які дбають про інтереси країни (*Keiser und Stenden des Reichs*). М. Лютер аргументує причину своєї боротьби (акти: *Репрезентатив, Директив, Експресив*): якщо німецький народ на чолі зі своїми князями прагнуть створити вільний християнський консиліум (*Frey Christlich Concilium in deudschen landen*), то це бажання ніяким чином не відповідає інтересам Риму, який створює постійні перешкоди для цього (*dem Keiser und Stenden des reichs auff dem maul getrumpelt und gespottet wie der Narren, des die Spitzbuben in die faust lachen, Schenden dazu und lestern, eben mit den selben worten, den Keiser*). Наприклад, – пише М. Лютер, – у промовах до німецьких князів Рим зазначає: *«Und du solt wissen, das dirs nicht gebürt, zu welen, welche im Concilio sein sollen, Sondern es gebürt unser Jurisdiction.»* Такі слова обурюють М. Лютера. Його **відповідь** вміщує *образливу лайку* на адресу такого свавілля папістів (акти *Репрезентатив і Експресив*): *Far schon, liebs Paulichen, lieber Esel, lecke nicht, Ah liebs Bapst Eselchen, lecke nicht, Aller liebstes Eselin, thus nicht! Denn das Eiss ist dis jar seer glat gefroren, weil der wind still ist gewest, du möchtest fallen und ein bein brechen. Wo dir denn im fallen ein fortz entfüre, so würde doch alle welt dein lachen und sagen: Ey pfu Teufel ...* [9: 221].

М. Лютер *міркує*, чому це Рим осуджує німецьких священників та князів. Думки Реформатора спрямовані на **дискредитацію** папи (акти: *Репрезентатив* і *Експресив*): вставки на кшталт *was kan er sonst mehr?* мають **заперечувати** будь яке інше бачення ситуації окрім авторського: *Lieber, solten solche seine Bisschove und Keiser darumb haben unrecht gethan und verdampft sein, das der fartz Esel zu Rom (was kan er sonst mehr?) aus seinem eigen tollen kopff setzt und aus seinem garstigen bauch fartzet, Es gebüyr dem Keiser nicht, an zu setzen ein Concilium, noch personen dazu zu ordenen, oder nennen. O wie ist dem groben esel so wol! Er ringet nach einem, der jm einen stecken auff den sack leget, das jm die lenden sich beugen müsten!* [9: 222] М. Лютер приходиться до висновку, що усі біди суспільного та політичного життя Німеччини відбуваються саме через інвазію Риму: *daher aller unfriede in Deudschland komen war ... Ist eine Helle, so stehet Rom drauff. Das ist: nach den Teufeln selbs ist kein erger Volck denn der Bapst mit den seinen* [9: 219].

Щоб у читача не виникало ніяких сумнівів про те, що такий висновок є правильним, М Лютер перераховує біди, що лихоманили Німеччину у ті часи: зневажливе та осудливе ставлення до німців з боку Риму за будь які спроби чинити опір грабіжницькій та руйнівній політиці католицької церкви (акти: *Репрезентатив*, *Експресив*, *Директив*): ... *uns nu die Protestirenden Stende nennen... Uns in Deudschenlanden schilt man Ketzer, das wir die Kirchen, Klöster, Messen, und die Römischen und lesterlichen abgötterey verwüsten. Aber sihe mir da zu, wie sie selbs, die solch abgötterey für rechten Gottesdienst leren, zu Rom damit umgehen* [9: 223].

М. Лютер **пропонує** свій варіант звільнення рідної країни. Для цього він вважає за потрібне, щоб князі всіх німецьких земель об'єдналися та дали рішучий опір римській політиці та вигнали всіх їхніх представників назад до Риму (акти: *Репрезентатив*, *Директив*, *Комісив*): *Darumb were das beste, Keiser und Stende des Reichs liessen die lesterlichen, schendlichsten Spitzbuben und die verfluchte grundsuppe des Teufels zu Rom jmer faren zum Teufel zu* [9: 220].

М. Лютер **роз'яснює** читачам який саме зміст вкладають папісти в слова *Deusch* та *Deudschland* (акти: *Репрезентатив* і *Директив*); при цьому автор дає негативну оцінку словам опонентів (акти: *Експресив*, *Репрезентатив*):

Das dritte Wort «Deusch» oder «in Deudschen landen» drehet und martert er (Papst) also: Deudschen sewen ... Narren... unfrey, unchristlich, unsicher ...genötigt, gefangen, gezwungen, unchristlich, ketzerisch, fehrlih (Land). Wenn sie Deudschland die löbliche Nation nennen, das es heisse: die bestien und Barbari, die nicht werd sind des Bapsts myst zu fressen, wie der Wal Campanus (als man sagt) thet, da er in Deudschland gewesen, (nicht mit seinem schaden) und an die grentze des Welschen landes wider heim kam, den rücken gegen Deudschland keret, bückt sich und decket den hindern auff, und sprach: »Aspice nudatas, Barbara terra, nates!« Sihe da, du Bestia, kicke mir in den Sra. [9: 212]

Семантична та стилістична інтерпретація лексики у полемічному трактаті М. Лютера „*Wider das Bapstum vom Teufel gestiff*“ з метою зазначення причин і векторів боротьби М. Лютера проти опонентів дає підставу стверджувати, що М. Лютер чітко визначає суб'єкти та об'єкти своєї критики, вміло здійснює підбір слів для досягнення мети. Денотативне значення лексичних одиниць, що вжиті М. Лютером, ілюструють ясність думки автора та прямоту характеру. Конотативне наповнення цієї лексики у межах мовленнєвих актів *Репрезентатив*, *Комісив*, *Експресив* свідчить про прагнення автора вплинути на читача, залучити своїх однодумців і всіх, хто може підтримати ідею визволення країни, до оцінки ситуації, схилити їх до активних дій проти ворога. Ці акти є підтвердженням психологічного стану М. Лютера – його оцінки ситуації, відповідальності та переживання за кінцевий хід боротьби.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Bast. K. Wormser Luther-Büchlein, oder Luther und die übrigen Kämpfer des Wormser Lutherdenkmals zur Erinnerung an die Enthüllungsfeier dieses Denkmals am 24., 25. und 26. Juni 1868 / Karl Bast. – Worms Stern 1869. – 88 S.
2. Bauer H. Geburt des Ostens. Drei Kämpfer um eine Idee. (Hermann von Salza, Luther von Braunschweig und Heinrich von Plauen.) Mit 12 Kunstdrucktafeln [including portraits] / Heinrich Bauer. – Berlin, 1933. – 220 S.
3. Bruder O. Luther, der Kämpfer: ein chorisches Feierspiel / Otto Bruder. – München Kaiser, Verl. 1935. – 22 S.
4. Clorius O. Dr. Martin Luther, der deutsche Kämpfer : Festvortrag zum 400 jährigen Reformationsjubiläum / Otto Clorius. – Neubrandenburg, 1917.

5. Fausel H. Martin Luther: der Reformator im Kampf um Evangelium und Kirche; sein Werden und Wirken im Spiegel eigener Zeugnisse / Heinrich Fausel. – Calwer Verlag in Zusammenarbeit mit dem Quell-Verlag, Stuttgart, 1955. – 476 S.
6. Köstlin J. Martin Luther. – In: Allgemeine Deutsche Biographie 19 (1884) / Julius Köstlin. – S. 660-692. – 832 S. – [Onlinefassung]; URL: Режим доступу: <http://www.deutsche-biographie.de>.
7. Kuberzig K. Kämpfer für Frieden und Freiheit / Kurt Kuberzig. – Düsseldorf: Hoch, 1969. – 208 S.
8. Lerche O. Martin Luther, deutscher Kämpfer: Bilder aus seiner Zeit und seiner Welt / Otto Lerche. – Berlin: Deutscher Luthertag, 1933. – 99 S.
9. Luther M. Wider das Bapstum zu Rom vom Teuffel gestift / Martin Luther. – In: D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. – Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1920. – Band 54. – 222 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Наталія Захарченко – пошукувач кафедри германської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: семантика мовних одиниць, стилістика, лінгвістична прагматика, лінгвокультурологія.

МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНОГО АСПЕКТУ ТИПУ ТЕКСТУ «ПОДАТКОВИЙ ЗАКОН»

Олена ОХРИМЕНКО (Київ, Україна)

Методика визначає загальну орієнтацію дослідження, особливості підходу до об'єкта дослідження, спосіб організації наукового знання.

Ключові слова: методика, метод, лінгвістичні методи, загальні методи, методика дослідження, системно-функціональний метод, методологія.

Methods define general research orientation, peculiarity of approaching to research object, method of organization of science.

Key words: methods, method, linguistic methods, general methods, methodology of research, system-functional method, methodology.

Лінгвістичні методи мають давню історію. У радянському мовознавстві 40–50-х років існували три головні поняття – «методика», «метод», «методологія». Методику розуміли як сукупність прийомів спостереження та експерименту. Метод – як спосіб теоретичного опанування спостережуваного та виявленого в експерименті. Методологія – як застосування принципів світогляду до процесу пізнання. Загальним методом у науці є діалектичний матеріалізм. По відношенню до нього методи мовознавства являють собою наукові методи. Власне розподіл трьох наведених понять виходив з положень діалектичного матеріалізму й тому був принципово подібним з таким же розмежуванням метода, методики, методології в інших окремо наукових методах – гуманітарних та природничих наук, писав Степанов Ю. С. [8: 3–4].

Загальнонаукова методологія являє собою узагальнення методів та принципів вивчення явищ різними науками. Загальнонауковими способами дослідження є спостереження, експеримент, моделювання, які носять неоднаковий характер залежно від специфіки науки [3: 267–268].

Спостереження включає в себе відбір фактів, установлення їхніх ознак, описання спостережуваного явища у вербальній чи символічній формі, у формі графіків, таблиць геометричних структур. Лінгвістичне спостереження торкається відбору мовних явищ, виділення з усного чи писемного мовлення того чи того факту, співвіднесення його з вивчаємою парадигмою явища.

Гируцький А. А. вважає: “Експеримент як загальнонауковий спосіб дослідження – це поставлений досвід у точно врахованих умовах” [3: 269]. У лінгвістиці експерименти проводяться як з використанням приладів й апаратів (експериментальна фонетика, нейролінгвістика), так й без них (анкетування, тести і т. д.).

Моделювання являє собою такий спосіб пізнання дійсності, при якому об'єкти чи процеси вивчають через побудову та дослідження їх моделей. “Модель у широкому розумінні – це будь-який образ (уявний чи умовний: зображення, описання, схема, креслення, графіки і т. д.) чи упорядкування, використовувані в якості «заступника», «представника» якого-небудь об'єкта, процесу чи явища” [3: 269]. Будь-яка модель будується

на основі гіпотези про можливе упорядкування оригіналу та є його функціональним аналогом, дозволяє переносити значення з моделі на оригінал.

Важливим загальнонауковим елементом процесу пізнання є інтерпретація, суть якої полягає в розкриванні значення отриманих результатів дослідження й включення їх у систему існуючих знань.

Лінгвістичні методи дослідження характеризуються передусім нечастим уживанням інструментального експерименту й слабкою формалізацією доказів. Зеленько А. С. писав, що лінгвіст здійснює аналіз, звичайно, через накладення існуючих знань про об'єкт дослідження на конкретний матеріал (текст), з якого робиться та чи інша вибірка, а теорія будується на основі моделей-зразків. Вільна інтерпретація розмаїтого фактичного матеріалу за правилами формальної логіки та наукова інтуїція є характерними рисами лінгвістичних методів. Кожний метод – це кілька прийомів, а прийом – це сукупність технічних процедур – від відбору тексту, прочитання, запису, класифікації записаного [4: 311–323].

На етапі осмислення матеріалу виділяється об'єкт дослідження, аспект аналізу, предмет вивчення членується на складники (одиниці мови й виокремлювальні мовні явища у вигляді граматичних значень, форм, категорій), а на їх основі виокремлюються лексико-граматичні розряди слів у вигляді частин і часток мови; компоненти аналізуються й певним чином тлумачаться.

Термін «метод», який використовується в дослідженні явищ, не розуміється однозначно. Кодухов В. І., наприклад, розрізняє чотири поняття, які передаються терміном «метод»: метод-аспект як спосіб пізнання дійсності, метод-прийом як сукупність правил досліджень, метод-методика як процедура застосування методу-прийому, метод-спосіб описання як зовнішня форма прийому та методики описання (формалізована-неформалізована, вербальна-невербальна).

Для класифікації методів треба залучати аспект дослідження: синхронічний, діахронічний, функціональний, генетичний, структурний, ареальний, соціальний, які визначають прийоми методу. Вони зумовлюють предмет дослідження, оскільки об'єкт вивчення в мовознавстві – багатоаспектний і дає змогу вивчати його з різних боків. Функціонування мовних одиниць – це сфера функціонального аспекту, структурна організація мови – структурного аспекту. За метою дослідження визначаються аспекти – синхронічний вимагає аналізувати мовні явища та констатувати їх функціонування, діахронічний виявляється в зміні мовних явищ, що дає змогу відстежити внутрішньомовні закономірності – вважає Зеленько А. С. [Там само: 318].

Найбільш загальний метод завжди являє собою єдність «метод-теорія», виділяючи ту сторону об'єкта дослідження, яка визнається важливішою в цій теорії. Наприклад, історичний аспект мови в порівняльно-історичному мовознавстві, психологічний – у психолінгвістиці, структурний аспект у структурній лінгвістиці. Будь-який етап у розвитку мовознавства характеризується зміною поглядів на мову, супроводжується зміною метода дослідження, прагнення створити новий загальний метод. Кожен метод має свою сферу застосування, досліджує свої аспекти, властивості й якості об'єкта. Наприклад, застосування порівняльно-історичного методу в мовознавстві пов'язано зі спорідненістю мов та їх історичним розвитком, статистичного – з дискретністю мовних одиниць, їх різною частотністю.

Методика дослідження являє собою процедуру застосування того чи того методу, яка залежить від аспекту дослідження, техніки й способів опису, особистості дослідника та інших фактів. Залежно від цілей дослідження можна використовувати різну методику: здійснюються приблизні підрахунки, точні підрахунки з використанням математичного апарату, неперервна або часткова добірка мовних одиниць. Методика охоплює всі етапи дослідження: спостереження та збір матеріалу, вибір одиниць аналізу й встановлення їх якостей, спосіб опису, прийом аналізу, характер інтерпретації явища, що вивчається [3:271].

Емпіричний метод дослідження, уважає М.П. Брандес, вивчає мову, її суть, умови її існування, її елементи. Зв'язки та відношення в текстах у рамках не тільки самої мови, а й разом з зовнішнім оточенням, тобто з її відношеннями й зв'язками з іншими явищами, самими різноманітними, й навіть несумісними, на перший погляд, таким чином суть мови

тексту залежить не від самої матеріальної структури мови, а реально існує лише в тих особливих зв'язках й відношеннях, які є типовими для мови всередині зовнішньої цілісної немовної системи [1: 10–12].

Основний напрям методики дослідження від окремого до цілого, від матеріального субстрату до його відношення, від природи тексту до його поведінки, від стилю до середовища, й у цьому розумінні від внутрішнього до зовнішнього. Поняття «цілісності» та «єдності» пов'язують із сутністю тексту в понятті від цілого до частин, від зовнішнього до внутрішнього [Там само:10–12].

Законодавчий текст, який є об'єктом дослідження підпадає під дію поняття цілісності, що дозволяє конкретизувати, зробити більш розгорнутими більш реальними наші уявлення про його стиль, мову, функції.

Сучасне мовознавство послуговується як базою дослідження різноманітними теоріями щодо мови і мовлення. Такою базовою теорією стосовно об'єкта дослідження розглядаємо теорію діяльності, центральною категорією якої є цілісна й системна категорія діяльності.

Основним методом дослідження, виходячи з цієї теорії розглядаємо системно-функціональний метод, який виражає принципову тенденцію сучасного наукового пізнання, а також пізнання структури, організації предметів і явищ об'єктивної природи [Там само: 10–12].

У центрі уваги системних досліджень знаходяться особливо важкі для пізнання об'єкти, «складні динамічні системи», які утворюються більшістю взаємопов'язаних елементів.

Будь-яка система є не лише множиною елементів, але й об'єкт, який має структуру. Саме система пов'язує елементи між собою та виконує певні функції.

Сучасний системний підхід дозволяє вивчати не тільки об'єкти, але й головним чином ті зв'язки й відношення, які визначають їх поведінку в певному середовищі [Там само: 10–12].

Об'єктом дослідження жанру «податковий закон» при системно-функціональному методі стає ціле, складна система зв'язків: людина-мова-середовище (не просто мова, не просто психологічні якості людини й не просто середовище). Зовнішнє середовище – умова існування мови, тобто категорія, пов'язана з неоднозначністю, імовірністю, мінливістю мови. Тобто через мову можна пізнати сам об'єкт, умови його існування, соціальні функції мови жанру «податковий закон».

Системно-функціональний метод визначає субстанцію жанру «податковий закон», узагальнений зміст суттєвих ознак, його значення.

Субстанція жанру – особливий тип узагальненого змісту, не доступний простому спостереженню. Його можна досягнути через науковий аналіз, який охоплює всю систему в цілому, тобто значення, суть на рівні закінченого, цілого (системного) мовного твору [Там само: 10–12].

Системно-функціональний метод дозволяє розглядати жанр «податковий закон» як спосіб функціонування мови в історично визначеній системі культури. Висування в якості фундаментальної категорії стилістики – діяльності – з необхідністю припускає й залучення іншої, не менш важливої категорії, без якої неможливе розуміння діяльності, – категорії конкретно-історичних умов, які існують у вигляді функціональної системи. Таким чином системно-функціональний метод доповнюється історичним.

Жанр «податковий закон» є функціональною стороною мовленнєвої системи, співвіднесеної з конкретними умовами комунікативно-мовленнєвого акту. Жанр «податковий закон» – це цілісний, діалектичний, суперечливий об'єкт, який складається з матеріальної структури (виразних засобів мови) та правил використання цієї структури з певною метою. Ці правила складають субстанцію жанру «податковий закон», яка має системно-функціональний характер, цей зміст не є матеріалізованим у системі мови, а є матеріалізованим у системі тексту, в організації мовленнєвого твору, є результатом конкретної мовленнєвої діяльності.

Однією з можливостей пояснення цих правил знаходиться в категорії діяльності, в її моделюванні, за допомогою якого можна простежити становлення правил. Ці правила виконують подвійну функцію: в аспекті моделювання тексту вони виступають законом, структурою ідеальної форми тексту, при функціонуванні – принципом вибору та

комбінування мовленнєвих засобів з метою перетворення ідеальної форми твору в матеріальну [1: 10–12].

Конкретні умови формування змісту, формулювання змісту в мовленнєвих й мовних конструкціях, а також умовах функціонування цього змісту, оформленого в текст вивчаються за допомогою системно-функціонального методу [Там само: 10–12].

Об'єкт дослідження являє собою результат матеріальної, перетворювально-практичної діяльності людського суспільства. Важливі сторони об'єкта дослідження відображаються в таких категоріях діалектичного матеріалізму як сутність і явище, окреме, особливе, загальне.

Методично виправданим є історичний підхід при аналізі жанру «податковий закон», оскільки наукове вивчення законодавчого тексту вимагає з одного боку розділяти логічне та історичне, а з іншого поєднує їх в одне ціле, пояснює їх взаємопроникнення. На кожне питання потрібно дивитись з точки зору того, як відоме явище виникло в історії, які головні етапи у своєму розвитку це явище проходило, та з точки зору цього розвитку дивитись, чим ця річ стала тепер, зазначає С.М. Іваненко [5: 7] Допоміжним методом дослідження жанру «податковий закон» є елементи зіставного аналізу із залученням апроксимативних методів. Продуктивним методом побудови моделі мовленнєвого жанру «податковий закон» виявляється розрізнення закономірностей реалізації комунікативних цілеустановок, які складають вертикальну структуру мовленнєвого жанру, й закономірностей лінійного розгортання тексту, які становлять горизонтальну структуру моделі [7:21].

На думку М.Н. Кожиної, функціонально-стилістичні зміни, які проявляються в удосконаленні засобів вираження, дуже помітні на порівняно пізніх етапах розвитку літературних мов, тобто за останні 100–200 років [6: 15], об'єктом дослідження було обрано тексти діючих сьогодні податкових законів Німеччини.

У виборі текстів для аналізу було використано гіпотезу, висунуту Т. Г. Винокур [2: 10] при дослідженні особливостей ділового мовлення, про найбільшу ефективність витриманого по десятиліттям огляду основних стилістичних засобів у сукупності з вивченням екстралінгвальних чинників.

Таким чином, вибір у кожному конкретному випадку того чи того методичного принципу, сфери застосування методу й методики залежить від дослідника, мети та завдань дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка: Для институтов и факультетов иностранного языка: / учебник / Маргарита Петровна Брандес. – М.: Высш. шк., 1983. – 271 с.
2. Винокур Т. Г. Об изучении функциональных стилей русского языка советской эпохи // Развитие функциональных стилей современного русского языка / Татьяна Григорьевна Винокур. – М.: Наука, 1968. – 312 с.
3. Гируцкий А. А. Общее языкознание / Анатолий Антонович Гируцкий. – Минск: Тетра-Систем, 2003. – 295 с.
4. Зеленько А. С. Загальне мовознавство / Анатолій Степанович Зеленько. – К.: Знання, 2010. – 704 с.
5. Іваненко С. М. Межстилевой жанр «комюнике» и его лингво-текстовые характеристики (на материале текстов на немецком языке), дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук, специальность: 10.02.04 / Светлана Марьяновна Иваненко. – Киев, 1987. – 240 с.
6. Кожина М. Н. О некоторых вопросах диахронической стилистики // Лингво-стилистические исследования научной речи / Маргарита Николаевна Кожина. – М.: Наука, 1979. – С. 12–36.
7. Синдеева Т. И. Речевой жанр «газетная рецензия» и его лингвотекстовые характеристики (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. Наук / Татьяна Игоревна Синдеева. – М., 1984. – 25 с.
8. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики / Юрий Сергеевич Степанович. – М.: Наука, 1975. – 310 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Охріменко – старший викладач кафедри романо-германської філології Інституту іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Наукові інтереси: стилістика тексту, мовленнєвий жанр «закон».

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ В АНГЛОМОВНОМУ МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ

Ганна ПЛАКИДА (Київ, Україна)

У статті показані основні аспекти лінгвістичного дослідження ономастичної лексики в мемуарній літературі, а саме розгляд онімів з точки зору їхньої форми та змісту, використання певного типу власних назв в залежності від персонального досвіду автора. Встановлюється прямий зв'язок ономастики з іншими гуманітарними науками, такими як географія, етнографія, соціологія, культурологія, літературознавство та іншими.

Ключові слова: ономастика, оніми, мемуарна література, лінгвокультурема, культурний зміст.

The article shows the main aspects of the linguistic investigation of proper names in memorandums, namely, proper names assessment in terms of its form and meaning, the usage of a certain type of proper names, which depends on personal author's experience. It establishes the direct connection between onomastics and other humanities, such as geography, ethnography, sociology, culturology, study of literature and others.

Key words: onomastics, proper names, memorandums, lingvoculturem, cultural sense.

Розвиток людського суспільства знаходить своє безпосереднє відображення в змінах, які відбуваються в мові. Найменування предметів і явищ дійсності – одна з особливостей мови, яка викликає неоднозначне ставлення лінгвістів уже впродовж багатьох років.

Проблеми ономастики завжди привертали увагу вчених і визнаються достатньо актуальними на сьогоднішній день. Ономастична лексика детально досліджується в роботах багатьох вітчизняних і зарубіжних лінгвістів: Ахманова, 1966; Подольская, 1978; Розенталь, 1985; Воробйов, 1997; Кубрякова, 2001; Разумова, 2002; Жапова, 2004; Кравченко, 2004; Пак, 2005; Ражина, 2007; Бирюкова, 2009.

Виділення спеціальних ономастичних проблем із загального кола лінгвістичних виправдано положенням власних назв (далі ВН) у мові, що і зумовлює актуальність даної роботи. Користуючись мовою, люди щоденно використовують ВН.

Метою нашої статті є опис основних аспектів лінгвістичного дослідження ономастичної лексики в мемуарній літературі. Об'єктом дослідження є власні назви різних типів на предмет їх використання в мемуарних текстах у залежності від персонального досвіду автора.

Як відомо, лексика є надзвичайно динамічною стороною мови в діяхронічному зрізі. Вона представляє собою найменший ступінь абстракцій у мові, адже слово завжди є предметно орієнтованим. Будучи невід'ємною частиною системи мови, лексика розвивається й збагачується разом з цією системою та знаходиться в досить складних та багатосторонніх стосунках з нею [5: 10].

Ономастичні реалії – особлива знакова підсистема, яка динамічно реалізується в різноманітних лінгвоестетичних та лінгвостилістичних підсистемах. Основним параметром цієї підсистеми є велика (в порівнянні з загальною лексикою) залежність від соціокультурних і історичних обставин. Ономастика співвідноситься з системою культурно маркованих цінностей та уявлень, які засвоюються в процесі долучення до певної лінгвокультури [9: 12].

Необхідно зазначити, що виявлення специфіки власного імені та його відмінність від загальної назви відмічались вже в античну епоху. Термін «ономастика» виник приблизно в V–IV ст. до н. е. Уже в давньоримську епоху всі імена було поділено на загальні, що позначають класи однорідних об'єктів, та власні, що позначають одиничні об'єкти. Однак до сих пір не має єдиної думки про природу та відмінні особливості ВН [10: 7].

Існує багато тлумачень терміну «ономастика», проте єдиного та універсального розуміння цього поняття ще й досі не існує. Можна навести варіанти тлумачення цього терміна, починаючи з 1960-х років і до сучасності, які були зібрані різними дослідниками:

Ономастика (ономатологія): 1. Розділ мовознавства, що вивчає власні назви (імена, імена побатькові, прізвища, прізвиська людей та тварин). 2. Сукупність (система) власних імен, як особливий предмет лінгвістичного вивчення. 3. Розділ мовознавства, що вивчає власні імена [1: 288].

Ономастика — розділ мовознавства, що вивчає власні імена. Цим терміном називається також сукупність власних імен, яка позначається терміном «онімія». У деяких роботах цей термін уживається в значенні антропоніміка [12: 346–347].

Можна надати ще одне тлумачення, у якому зазначається, що ономастика це «1) власні назви різних типів. 2) розділ лексикології, що вивчає власні назви» [11: 843].

Сучасний дослідник Л.П. Куриляк пропонує своє розуміння ВН. Власні назви – частотний, семантично маркований у межах тексту засіб ідентифікаційно-кваліфікативної номінації індивідуального об'єкта. Власні номени функціонують у ролі основного, базового номінування індивідуального референта. Вони не тільки називають об'єкт, але й уводять його в поліструктурне семантично-функціональне поле поняттєвих співвіднесень референційно тотожних одиниць [7: 13].

За словами Д.Н. Жапової, ВН – своєрідні пам'ятники, у яких відображається суспільна історія етноса, прослідковується специфіка знакової системи та динаміка мовних закономірностей [4: 216]. Спираючись на це твердження, постає питання: чи розглядаються ВН як варіант лінгвокультури? Термін «лінгвокультура» можна тлумачити таким чином: «комплексна міжрівнева одиниця, яка являє собою діалектичну єдність лінгвістичного та екстралінгвістичного змісту; сукупність форми мовного знака, його змісту і культурного смислу, що супроводжує цей знак» [3: 12]. Лінгвокультура складається з мовного знаку та реалії, яку цей знак номінує (це може бути фрагмент дійсності, предмет, ситуація та ін). Під реалією, яка позначається мовним знаком розуміється все те, що відноситься до культури: штучно виготовлені предмети матеріальної та духовної культури, звичаї, тактики мовленнєвої поведінки, культурні ситуації та ін.

Аналіз ВН як лінгвосоціального артефакту дозволяє осмислити оніми як міфологеми, які інтегрують у собі денотат і концепт. Як мовні знаки, які не відділяються від відповідної лінгвокультури і процесів комунікації, оніми отримують прагматичне значення – здатність передавати різні типи емоційних та інтелектуальних оцінок [9: 14].

Проте надзвичайно важливим є той факт, що окрім культурологічної та прагматичної сторін ономастики, сучасний погляд на цю проблему включає досягнення історії, географії, етнографії, соціології, літературознава, які допомагають виявити специфіку об'єктів та традицій, пов'язаних з їхніми іменами, що виводить ономастику за рамки власне лінгвістики та робить її автономною дисципліною, що використовує переважно лінгвістичні методи.

Саме тому ономастичні дослідження є різноплановими та тісно пов'язаними з комплексом гуманітарних наук. Одним з видів ономастики є описова, яка складає об'єктивний фундамент ономастичних досліджень, що надає загальний філологічний аналіз та лінгвістичну інтерпретацію зібраного матеріалу. З іншого боку, існує теоретична ономастика, яка вивчає закономірності розвитку та функціонування ономастичних систем, тобто їхню динамічну сторону. Прикладна ономастика пов'язана з практичним присвоєнням імен, що надає практичні рекомендації картографам, біографам, бібліографам та ін. Саме в цьому випадку встановлюється прямий зв'язок між ономастикою та географією. Історична ономастика вивчає історію появи та відображення ВН у різні епохи – зв'язок з історією. Етнічна ономастика вивчає виникнення назв етносів та еволюцію етнонімів. Таким чином, ономастика стає безпосередньо пов'язаною з етнографією, соціологією та культурологією.

Окремо стоїть поетична ономастика, що виникла на перетині різних гуманітарних наукових дисциплін. При аналізі ВН художніх текстів використовуються методи, що належать до методичних прийомів, літературознавства, соціології, історії, психології та інших дисциплін. Складний та комплексний характер об'єкта ономастичних досліджень вилучає ізольований розгляд окремих імен та враховує різноманітні чинники, які впливають на формування системи онімів, встановлення лінгвальних та екстралінгвальних зв'язків окремих типів імен. Ономастика мемуарного тексту входить у поетичну ономастику, як у свою чергу є частиною поетики.

Дослідження ВН у мемуарному тексті необхідно базувати на зв'язку з іншими гуманітарними науками. Так, з точки зору історії, оніми будуть відображати достовірність мемуарного тексту; з боку етнографії, ВН надають певну інформацію про етноси та народності, що згадуються у творі, тим самим надаючи можливість відслідковувати й історичний розвиток певного народу, і географічну зміну положення етносу та ін. З точки зору культурології та соціології, ВН у мемуарному тексті відображають стан культури певного соціуму в певний період часу. Такий розгляд онімів вказує на комплексність

дослідження ВН: встановлення зв'язку між географією, етнографією, соціологією, культурологією, історією, літературознавством та іншими гуманітарними науками всередині конкретного мемуарного тексту.

Слід пам'ятати, що ВН реагують на зміни, які відбуваються в природі та суспільстві, тому власні імена можуть слугувати хронологізаторами текстів, а також історичних та археологічних пам'ятників. Через особливу консервативність ВН переживають епоху, у яку вони були створені, зберігаючи свідчення більш давнього стану мови, та містять значну мовну та позамовну інформацію, отримати яку можна лише лінгвістичними методами. В останні роки спостерігається великий дослідницький інтерес до того, як в мові проявляється національна культура, які когнітивні основи визначають механізми вживання мовлення [8: 15]. Мовлення ж розуміється як «когнітивний процес, що здійснюється в комунікативній діяльності та забезпечується особливими когнітивними структурами і механізмами в людському мозку» [6: 4–10]. Будучи носієм інформації про культуру певного суспільства, ономастична лексика є важливою частиною мовлення як когнітивного процесу, адже використання певних ВН забезпечується індивідуальними вибором автора. Тобто певні механізми і процеси мислення письменника фокусують його увагу на специфічних онімах, які стають невід'ємною складовою мемуарного твору.

Проблема значення онімів стає надзвичайно актуальною при міжкультурних контактах, адже ВН намагаються зберігати і форму, і зміст, коли вони використовуються поза межами рідної мови. Таким чином, оніми переносять інформацію про стан культури з однієї мови в іншу, а отже, і з однієї культури в іншу, відділяючи своє загальне значення від культурного змісту слова. З цієї точки зору, ВН дійсно можуть уважатися пам'ятниками історії, суспільного життя і передавати інформацію про носіїв культури через зміст, яким вони наповнюють текст мемуару. Тому можемо вважати оніми лінгвокультурами мемуарного твору.

Традиційно ВН як об'єкт лінгвістичного аналізу розглядаються з точки зору або їх форми, або їх змісту. Перший напрямок пов'язаний з морфологічним аналізом, що базується на виявленні морфемної структури імен, продуктивних словотворчих формантів, типів найменувань. До останнього часу другий напрямок досліджень включав, головним чином, системний опис імен з врахуванням їх структурних особливостей у рамках певних ареалів. На основі морфолого-словотвірного принципу оніми вивчалися О.Ф. Рипецькою, А.К. Матвеевим, Н.В. Подольською, О.В. Суперанською та ін. Лексико-семантичний принцип було покладено в основу досліджень ономастичної деривації, онімізації та інших процесів такими лінгвістами, як Л.А. Введенська Л.А., Л.Л. Труба та ін. Ці дослідження допомагають оцінити власні імена в єдності їх онтології та гносеології [8: 5].

Реальне функціонування ВН у писемному мовленні – продуктивний шлях вивчення специфіки цього лексичного розряду. Функціонування імен у мемуарних текстах представляє собою особливу область досліджень. Це пов'язано з тим, що у функціональному стилі імена існують у художньо обробленому вигляді. Специфіка образності заключається в тому, що імена виступають одночасно і як знаки ономастичних реалій, і як поетичний елемент [8: 11]. Функціонуючи в мовленнєвому просторі мемуарного тексту, ВН знаходяться під впливом усіх елементів художньої системи твору. ВН, включаючись в різноманітні зв'язки оточуючого тексту, «працюють» не самі по собі, а в тісній залежності від загального контексту [10: 8].

ВН володіють особливим статусом у лексичному наповненні художнього тексту, адже вони тонко фіксують мовні «симпатії» автора. Письменник з-поміж усіх інших онімів вибирає лише певні з них, наповнюючи текст специфічним змістом. Діапазон ВН у тексті англійського мемуару є надзвичайно значним. У силу того, що оніми виділяються на фоні загальних назв, можна прослідкувати індивідуально-авторське використання ВН [2: 11].

Базуючись на всьому вищесказаному, вважаємо, що оніми представляють собою особливу знакову систему, параметри якої залежать від культурних обставин, соціальних цінностей автора, який є представником певного суспільства, уявлень письменника про оточуючий світ. Цей лексичний шар найдоцільніше вивчати через реальне функціонування онімів у писемному мовленні, а саме в мемуарному тексті. ВН у тексті мемуарів мають

великий стилістичний потенціал, що базується на їх здатності відобразити історичну епоху, передавати національний колорит та соціальну характеристику суспільства. У писемному мовленні оніми також виступають як лінгвокультуреми, адже вони здатні відобразити культурний зміст, відділяючи його від основного значення слова.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / Ахманова О.С. – М., 1966. – С. 288.
2. Бирюкова О.А. Текстобразующие функции имен собственных в аспекте идиостиля : на материале коротких англоязычных рассказов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец.10.02.04 «Германские языки» / О.А. Бирюкова. – Саранск, 2009. – 25 с.
3. Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы) : монография / В.В.Воробьев. – М.: Изд-во Рос.ун-та дружбы народов, 1997. – С.12.
4. Жапова. Д.Н. Антропонимы как этноисторическое явление // Бытие и язык / Д.Н. Жапова. – Новосибирск, 2004. – С. 216.
5. Кравченко Е.В. Деонимизация иноязычных имен собственных в английском языке: На материале антропонимов и топонимов : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / Е.В. Кравченко –Владивосток, 2004. – 17с.
6. Кубрякова Е.С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный» / Е.С. Кубрякова. – Воронеж, 2001. – С. 4–10.
7. Куриляк Л.П. Кореферентність у сучасному українському текстотворенні: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Л.П. Куриляк. – Івано-Франківськ, 2004. – 20с.
8. Пак С.М. Ономастикон как объект филологического исследования : На материале американского дискурса XIX–XX вв. : автореф. дис. доктора фил. наук: 10.02.04 / С.М. Пак. – М., 2005. – 23с.
9. Ражина В.А. Ономастические реалии: лингвокультурологический и прагматический аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 / В.А. Ражина. – Ростов-на-Дону, 2007. – 23 с.
10. Разумова Л.В. Стилистические аспекты вторичной номинации имен собственных в структуре художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Л.В. Разумова. – Челябинск, 2002. – 18 с.
11. БЭС – Большой энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 2000. – С. 843.
12. ЛЭС – Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 346–347.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ганна Плакида – аспірантка, викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування №3 Національного технічного університету України «Київського політехнічного інституту».

Наукові інтереси: ономастика, лінгвокультурологія, мемуарна література, індивідуально-авторський стиль.

О ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ЗАГЛАВИЯ НАУЧНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Светлана СУВОРОВА (Днепропетровск, Украина)

У статті розглядаються проблеми побудови заголовків науково-технічних текстів. Дослідження виконано на матеріалі видань наукових конференцій, журналів, збірників, виставок тощо. Описано лінгвістичний статус та синтаксичну побудову заголовків.

Ключові слова: заголовок, науковий стиль, функція, лінгвістичний статус.

The article deals with the pressing problem of scientific paper titles. The research is based on the materials of scientific conferences, journals, collections, exhibitions etc. The linguistic status and title functions are described.

Key words: title, scientific style, function, linguistic status.

Данная статья написана в русле важнейших исследований, поскольку интерес к проблеме объясняется и уникальным положением заглавия в тексте, и его семантической сложностью, и многообразием его функций. Актуальность темы нашего исследования обусловлена тем, что в эпоху глобализации усиливается роль общения ученых, для чего необходимы конференции и ознакомление с их материалами; количество информации в мире постоянно растет, и для ознакомления с ней очень важны названия, которые позволят сжато отображать материал, нужный в том или ином случае.

Проблемы, связанные с заголовками, изучались в работах С. Кржижановского, Н. Е. Бахарева, А. С. Попова и многих других авторов, однако окончательного решения вопроса о структурном статусе заголовка и перечня его синтаксических моделей еще не представлено.

Целью данной статьи является сравнение минимальной и максимальной синтаксической структура заглавия научного текста.

Большое значение для текста, который призван быстро донести информацию и при этом оказать определенное влияние на читателей, имеет четкая организация его синтаксической структуры. Лингвистической составляющей заглавий является их текстовая часть как некая речевая цепь определенной синтаксической структуры, и эта цепь является непосредственным предметом нашего исследования в данной работе.

Несмотря на ограниченный объем заглавий, они отличаются значительным разнообразием синтаксической структуры. Это разнообразие, однако, не выходит за рамки традиционных синтаксических конструкций, в связи с чем все многообразие речевых цепей можно свести только к двум синтаксическим единицам: предложению и сверхфразовому единству (СФЕ), или сложному синтаксическому целому (ССЦ). В первом случае мы будем иметь заглавия минимальной конфигурации, во втором – развернутые заглавия.

И заглавия минимальной конфигурации, и развернутые тексты могут в свою очередь быть представлены конструкциями разной степени сложности. Нами было проанализировано 1239 заглавий взятых из источников [4, 5, 6, 8, 9, 10].

Носителями элементарного смысла в русском синтаксисе служат слова – синтаксемы, или синтаксические формы слов [1]. Слово-лексема еще не является синтаксической единицей: слово – единица лексики, а в разных его формах могут реализоваться или актуализироваться разные аспекты его значения, разные семы, предопределяющие различия и в синтаксическом употреблении. Преобразование лексемы в синтаксему предполагает два этапа: 1) отвлечение категориально-семантического значения от индивидуально-лексического, или, точнее, «повышение» индивидуального значения на категориальную степень;

2) фиксацию одной из морфологических форм, данных слову как представителю той или иной части речи [3]

Синтаксемы разных типов широко представлены в заглавиях.

Первую группу заглавий-синтаксем составляют заглавия-словоформы, которые состоят из одного знаменательного слова. Например: «*Эфир*», «*Свет*», «*Космос*», «*Устойчивость*», «*Тепло*», «*Астрофизика*», «*Космофизика*» [6].

К этой группе относятся однословные заглавия, являющиеся преимущественно именами существительными, в форме именительного падежа, поскольку именно в них наиболее ярко проявляется номинативная функция данного лингвистического построения.

По отнесенности существительных к наименованиям класса однородных предметов либо к названиям отдельных предметов из класса однородных заглавия – заглавия-существительные делятся на заглавия, выраженные нарицательными существительными и заглавия, представленные именами собственными.

Нарицательные имена существительные обозначают предметы, но не выделяют их из класса однотипных. Например: «*Техника*», «*Энергия*», «*Диалектика*», «*Рациональность*» [6].

Собственные имена существительные обозначают неоднородные предметы, индивидуализируя их. В системе заглавий они представлены: антропонимами: «*Галилей*», «*Ньютон*», «*Эйнштейн*» [6].

С точки зрения количественной характеристики обозначаемых предметов различаются заглавия, выраженные существительными в форме единственного числа и существительными в форме единственного числа.

а) заглавия – существительные в форме единственного числа: «*Эфир*», «*Механика*», «*Бесконечность*», «*Вакуум*», «*Магнетизм*», «*Антропозстетика*» [5]

б) заглавия – существительные в форме множественного числа: «*Молекулы*», «*Волны*», «*Антибиотики*» [5].

Несколько более сложным вариантом являются заглавия, образуемые предложно-падежными конструкциями (сочетанием форм существительных с различными предлогами, которые составляют вторую структурную группу заглавий-словоформ, примером может служить заглавие: «*Среди гениев*». В позиции заглавия подобные словоформы выступают как свободные синтаксемы (Г.А. Золотова) [3].

Предложно-падежные формы могут выражать различные значения:

- указание на пространство «*В космосе*»;

- направление «*Из парадокса*», «*К макросоциологии*».

Ограниченные определенными семантическими группами слов и некоторыми предлогами, они образуют подклассы, объединенные одним из значений [1]. Функциональная и синтаксическая самостоятельность некоторых из них обусловлена слабым управлением, а также адвербиальными значениями падежных форм. Таковы, например, заглавия «*В космосе*», «*Внутри кристалла*», «*В магните*», «*В космофизике*», «*В невесомости*», «*Внутри смерча*» [8]. Подобные заглавия следует отнести к адвербиальному типу.

Выделяется и второй тип заглавий, когда существительные с предлогом выражают объектное значение: «*Об инновационных проектах*», «*О телекоммуникациях*», «*О парадоксе*» [10]. Такие заглавия возникают на базе предложений с глаголами – сказуемыми со значением мысли, речи, чувства, внутреннего состояния и др. Эта группа малочисленнее первой, поскольку их самостоятельность определена семантической ограниченностью группы возможных глаголов.

Рассмотрим сначала первый тип.

1. Адвербиальный тип заглавий объединяет следующие их разновидности:

1) Заглавия-синтаксемы с пространственным значением, включающие конструкции:

а) предлог в + существительное в предложном падеже: «*В микромире*», «*В макромире*», «*В вакууме*», «*В биосфере*», «*В ноосфере*», «*В космологии*» [6, 9];

б) предлог на + существительное в предложном падеже: «*На Луне*», «*На Марсе*» и др. [6, 9].

в) предлог под + существительное в творительном падеже: «*Под солнцем*» и др. [6, 9];

г) предлог из + существительное в родительном падеже: «*Из космоса*», «*Из вечности*» [6, 9].

Тип заглавия словоформы для научных статей используется редко, всего их количество составляет 24 %.

2) Заглавия синтаксемы со значением направления.

Приведем некоторые примеры: предлог *навстречу* + существительное в дательном падеже: «*Навстречу бесконечности*», «*Навстречу гению*», «*Навстречу открытиям*» [6, 9].

Как видно из приведенных выше примеров, заглавия, представленные типом синтаксем со значением пространства, чаще используются в научной литературе, хотя однословные заглавия и заглавия, выраженные предложно-падежными формами, обладают определенной семантической емкостью.

К заглавиям-словоформам примыкают однословные заглавия, состоящие из имен собственных, которые обозначают одно лицо:

1) имя + фамилия: «*Чарльз Гудийр*», «*Томас Эдисон*», «*Альберт Эйнштейн*» и др. [4].

Противоположностью простейшей синтаксической структуры заглавия являются тексты максимально усложненной структуры.

Данный тип заглавий представлен значительным разнообразием синтаксических структур. Назовем некоторые из них.

1. Двойные заглавия с пояснительной связью, причем второй компонент часто является либо предложением, либо словосочетанием: «*Кукурбитурил или играем в молекулы*», «*Роль лесных экосистем при радиоактивном загрязнении или почвенные парадоксы*», «*Химия как музыка, или химические ноты или мелодии нового века*», «*Анализ состояния и перспективы развития средств автоматизации скважин эксплуатирующихся механизированными способами (штанговые. Глубинные, насосы и цепи)*», «*Датчик параметров движения штанговых глубиннонасосных установок на основе интегрального акселерометра*», «*Датчик угла наклона на основе интегрального акселерометра: реализация и исследование характеристик*», «*Оценка погрешности датчика усиления ДДС 04 при смещении направления и точки приложения нагрузки*», «*Коррекция статических характеристик полупроводниковых измерительных преобразования информационно измерительных систем*» [7, 8];

2. Заглавия, выраженные пояснительной связью, которая выделяется двоеточием либо точкой, таким образом, заглавие превращается в два самостоятельных словосочетания, связанные между собой информационным смыслом: «*Моделирование динамограммы станка качалки. Утечки в клапанах*», «*Рекорды в науке и технике. Числа*», «*Рекорды в науке и технике. Элементы*», «*Рекорды в науке и технике. Частицы или вещества*», «*Кант и Лаплас*». «*Космологические концепции*», «*Из истории системных исследований в СССР: попытка ситуационного анализа*», «*Мозаичный объект: поиски оснований единства*», «*Этногеомика: история с географией*», «*Быть или иметь: эллинизм и современность*», «*Физика элементарных частиц: некоторые итоги и тенденции дальнейшего развития*», «*Философия и естествознание восьмидесятих годов: новые идеологии и синтез*», «*Пути европейской цивилизации: от космоса к картине мира*», «*Рекорды в науке и технике: числа*», «*Создание дизайн центра научно-технического творчества «Электроника для современных физических экспериментов в составе ноц»*, (Ноц: научно-образовательный центр), «*Применение рдт систем для информационной поддержки деятельности учебно-научного подразделения вуза*» и др. [7].

Приведем примеры самых длинных заглавий среди исследованного нами материала : «*Исследование гравитации с учетом индуцированных компонент и «магические ядра» в двоичной модели распределения плотности вещества*» (15 слов), «*Релятивистская динамика и физика Ньютона. Эфир и классическая электродинамика*» (9 слов), «*Перспективные направления развития Челябинской онкологической службы на базе использования научных и технических возможностей конверсионных структур военно-промышленного комплекса Урала*»(18 слов) [7].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что синтаксическая структура заглавия предоставляет значительные возможности для достижения их сжатости и краткости. Перспективы исследования мы видим в изучении лексического наполнения описанных структур.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахарев Н.Е. Семантика общих вопросов в русском языке (категория установки) / Н. Е. Бахарев // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1983. – № 3. – С. 263–274.
2. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса // Г.А. Золотова – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 368 с.
3. Кржижановский С. Заглавие // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. / [под ред. Н. Бродского]. – М.; Л., 1925. – Т. 1. – С. 245–249.
4. Никитаев В.В. К постижению магнитного мира / В.В. Никитаев // Методология исследования и формирования социально-культурных практик: Материалы семинара. М., 2001. – С. 26–28.
5. Петровский А.Н. Территориально-отраслевой подход к формированию университетских научно-инновационных комплексов/ А. Н. Петровский: – Научная сессия МИФИ: – Т. 11. – 2006. – С.112–116
6. Петухов М.В. Программно-аппаратные комплексы трехмерной визуализации научных исследований/ М. В. Петухов: – Научная сессия МИФИ. – Т. 9. – 1998. С. 84–87
7. Попов А.С. Синтаксическая структура современных газетных заглавий и ее развитие / А. С. Попов // Развитие синтаксиса современного русского языка. – М., 1966. – С. 22.
8. Хардин В.Н. Научная сессия / В. Н. Хардин // МИФИ – Т. 14. – 2007. – С. 4–10.
9. Швец А.В. Метод эллипсометрии в науке и технике / А. В. Швец // Автометрия. – 1997. – Т.1. – С. 5.
10. Шевченко В.Э. Генетические последствия действия ионизирующих излучений на популяции. – М: Госкомитет по использованию атомной энергии СССР, 1980. – 40 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Суворова – пошукувач наукового ступеня кандидата філологічних наук, викладач кафедри інтенсивного навчання іноземних мов Придніпровської державної академії будівництва та архітектури.

Наукові інтереси: стилістика.

ЛОКАЛЬНІ МАРКЕРИ ОЦІННОСТІ «ЧУЖОГО» ПРОСТОРУ В АНГЛІЙСЬКОМУ ТЕКСТІ БІБЛІЇ (СЕМАНТИЧНИЙ ТА КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТИ)

Ірина ЧЕРНИШОВА (Горлівка, Україна)

У статті розглядаються семантичний та комунікативно-прагматичний аспекти речень з локальними маркерами оцінності «чужого» простору, у зв'язку з чим важливим постає поняття «свого/чужого» простору. Дослідження виконано на матеріалі англійського тексту Біблії короля Якоба.

Ключові слова: «свій/чужий» простір, локальний дейксис, позитивна оцінка, негативна оцінка, семантичний аспект, комунікативно-прагматичний аспект.

The research sets out to investigate spatial deixis in the English Biblical text. Special attention is given to "alien" space manifested by the pronouns "that"/"those" and the adverb "there". We focus on semantic and communicative-pragmatic peculiarities of evaluative sentences with the spatial deictic markers outlining the boundaries of "alien" space.

Key words: "one's own/alien" space, spatial deixis, positive/negative evaluation, semantic peculiarities, communicative-pragmatic peculiarities.

Метою дослідження є виявлення семантичних та комунікативно-прагматичних особливостей речень з локальними маркерами оцінності «чужого» простору в англійському тексті Біблії, у зв'язку з чим убачається доцільним розв'язання таких завдань: аналіз категорій «свого/чужого», дейксису та оцінки, дослідження позитивної та негативної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору в семантичному та комунікативно-прагматичному аспектах та співвіднесення отриманих результатів з функціонуванням категорії «свого/чужого» в англійському тексті Біблії.

Дейксис витлумачується як категорія, за допомогою якої здійснюється вказівка на учасників акту комунікації, її місце та час. Дейктичні засоби визначають координати комунікативного акту, у ролі яких виступають мовець та слухач («я»/«ми», «ти»/«ви»), місце здійснення комунікації («тут») та її час («зараз»), також імпліцитно здійснюється вказівка на особу або осіб, що не беруть участі в акті комунікації («він», «вона»/«вони»), місце, яке не є місцем комунікації («там»), та час, що не є часом здійснення комунікації («тоді»). В.В. Бурлакова [4], Г.А. Уфимцева [7] та ін. виділяють три основні типи дейксису: персональний (особовий), локальний (просторовий) та темпоральний (часовий). «Свій» простір, що актуалізує близькість до мовця, вербалізується за допомогою особових займенників першої і другої особи *I, we, you* і відповідних присвійних займенників першої та другої особи, прислівника місця *here*, вказівних займенників *this/these* і прислівника часу *now*. На противагу «своєму», «чужий» простір, який маніфестує віддаленість від мовця, виражається за допомогою особових займенників третьої особи *he, she, they* і відповідних присвійних займенників третьої особи, прислівника місця *there*, вказівних займенників *that/those* і прислівника часу *then*. У фокусі нашої уваги знаходяться локальні дейктичні маркери на позначення «чужого» простору, що займають центральне положення у функціонально-семантичному полі дейксису, а саме *there, that/those*.

Оцінка розглядається нами як мовна категорія, яка відображає суспільно-особисте уявлення про добро і лихо, про цінність, корисність об'єктів, предметів або явищ та відображає позитивне або негативне ставлення суб'єкта оцінки до її об'єкта. Відповідно до цього, головними елементами оцінної структури є суб'єкт оцінки, її об'єкт та характер ([1], [3], [5]).

Слід зазначити, що проблема оцінності дейктичних маркерів співвідноситься з категорією «свого/чужого», лінгвістичні засади якої досліджуються такими лінгвістами, як Е. Бенвеніст [2], А.Б. Пеньковский [6] та ін. На думку багатьох з них, протиставлення двох світів – «свого» та «чужого» – має множинну інтерпретацію і реалізується в опозиціях типу «ми/вони», «я/ти», «позитивний/негативний», «близький/далекий», що зумовлює ставлення до «свого» як нормального, а «чужого» як аномального. У такий спосіб саме дейктичні маркери можуть служити знаками «свого» або «чужого» простору, набуваючи при цьому позитивного або негативного знаку оцінки.

Позитивна оцінка. У досліджуваному тексті виокремлюються такі семантичні різновиди позитивної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору *there, that/those* на позначення віддаленості від мовця:

1. Співвіднесеність з позитивно-оцінною подією, поняттям або станом справ (57%) характеризується середньою частотою актуалізації; основною формою експлікації є прикметникова (лексико-семантична група (надалі – ЛСГ) «чеснот» (*holy*), ЛСГ «величі» (*great*), ЛСГ загальної оцінки «добра» (*good*)) (63%), а іменникова (ЛСГ позитивного «емоційного стану» (*joy*) (26%)) та дієслівна форми (ЛСГ «спасіння» (*preserve*) (11%)) є кількісно менш релевантними. Наприклад:

And the gold of that land is good: there is bdellium and the onyx stone (Genesis 002: 012). Позитивну оцінку країни (*that land*) актуалізовано за допомогою прикметника загальної оцінки «добра» *good* (having the required qualities; of a high standard [8]): мовець співвідносить країну із золотом (*the gold*), яке він оцінює позитивно (*the gold of that land is good*), що формує такий стереотип: «золото тієї країни добре – та країна добра, бо в ній добре золото», внаслідок чого «чужий» простір, що вербалізується вказівним займенником *that (that land)*, набуває позитивного знаку оцінки.

2. Співвіднесеність з позитивно-оцінною особою є менш поширеною в досліджуваному тексті (43%). Найчастіше маніфестації підлягає співвіднесеність з третьою особою (65%), а співвіднесеність з першою (9%) та другою (26%) особами є кількісно менш релевантною в досліджуваному тексті, що свідчить про те, що першій особі, на противагу третій, не властиво асоціюватися з «чужим» простором. Прикметникова форма експлікації постає найуживанішою (ЛСГ «чеснот» (*upright*), ЛСГ загальної оцінки «добра» (*good*)) (57%), її наслідують дієслівна (ЛСГ дієслів «уподобання» (*love*), ЛСГ позитивного «емоційного стану» (*rejoice*)) (38%) та іменникова (ЛСГ «чеснот» (*righteousness*)) (5%).

Аналіз кількісних показників семантичних різновидів позитивної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору *there, that/those* дає змогу зробити такий висновок: для мовця найважливішою постає співвіднесеність «чужого» простору з позитивно-оцінною подією, поняттям або станом справ (57%) та з позитивно-оцінною особою (43%), зокрема з третьою особою (65%), і це свідчить про те, що адресант позитивно оцінює «чужий» простір переважно непрямо через його зв'язок з позитивно-оцінними людьми або поняттями.

Серед комунікативно-прагматичних типів висловлювань, у яких вербалізовано позитивну оцінку «чужого» простору, нами виокремлюються репрезентативні, квеситивні, директивні, комісивні та експресивні мовленнєві акти (надалі – МА):

1. Середня частота функціонування спостерігається в репрезентативних МА (58%), при вживанні яких мовець переконаний в істинності свого судження, він констатує позитивно-оцінні характеристики осіб, які співвідносяться з «чужим» простором, або повідомляє про позитивний стан справ, позитивно-оцінні дії, що відбуваються в «чужому» просторі, і в такий спосіб «чужий» простір, що маніфестується дейктичними маркерами *there, that/those*, набуває позитивної оцінки, як-от, наприклад:

And herein is that saying true, One soweth, and another reapeth (John 004: 037). Адресант позитивно оцінює певне висловлювання, вказівка на яке вербалізується дейктичним маркером *that*, за допомогою використання лексеми *true* (in accordance with fact or reality [8]). Використовуючи репрезентатив, мовець є впевненим у правдивості свого судження та намагається переконати адресата в істинності своїх слів; паралельно з цим дейктичний маркер «чужого» простору *that* набуває позитивного знаку оцінки.

2. У свою чергу директиви (26%), комісиви (7%) (серед яких превалюють промісивні МА (57%)), квеситиви (5%) та експресиви (4%) характеризуються низькою частотою функціонування.

Комунікативно-прагматичний аналіз висловлювань, що актуалізуються відносно «чужого» простору в англійському тексті Біблії, доводить, що при маніфестації позитивної оцінки у більшості випадків (58%) використовуються репрезентативні МА: адресант стверджує про позитивний стан справ, позитивно-оцінні дії, що відбуваються в «чужому» просторі, або співвідносить «чужий» простір з позитивно-оцінними особами, і в такий спосіб

означений простір набуває позитивного знаку оцінки. Метою мовця є висловлення позитивного ставлення до об'єкта оцінки та переконання адресата змінити своє ставлення до певних осіб або речей.

Негативна оцінка. У досліджуваному тексті виокремлюються такі семантичні різновиди негативної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору *there, that/those*:

1. Співвіднесеність з негативно-оцінною особою є найпоширенішою (67%) та характеризується високою частотою актуалізації. Найчастіше вербалізації підлягає співвіднесеність з третьою особою (96%), а співвіднесеність з другою особою (4%) є значно менш релевантною, у той час як співвіднесеності з першою особою виявлено не було. Дієслівна форма експлікації (ЛСГ «покарання» (*punish*), ЛСГ «руйнування» (*destroy*)) постає найуживанішою (48%), її наслідують іменникова (ЛСГ «негативного стану» (*woe*), ЛСГ «негативного найменування особи» (*enemy*)) (27%) та прикметникова (ЛСГ загальної оцінки «зла» (*bad*), ЛСГ «пороків» (*evil*), ЛСГ «негативного стану» (*sick*)) (15%). Наприклад:

And as for the prophet, and the priest, and the people, that shall say, The burden of the LORD, I will even punish that man and his house (Jeremiah 023: 034). У цьому реченні дейктичний займенник **that** співвідноситься з третьою особою (**that man**), яка оцінюється негативно за допомогою дієслова «покарання» **punish** (inflict a penalty or sanction on (someone) as retribution for an offence, especially a transgression of a legal or moral code [8]): у такий спосіб мовець повідомляє про свої перспективні негативно-оцінні дії, спрямовані на третю особу, що зумовлює набуття локальним маркером «чужого» простору **that** негативного знаку оцінки.

2. Співвіднесеність з негативно-оцінною подією, поняттям або станом справ (23%) характеризується низькою частотою актуалізації; усі форми експлікації представлені досить рівномірно, а саме: іменникова (ЛСГ «пороків» (*sin*), ЛСГ «негативного стану» (*plague*)) (37%), прикметникова (ЛСГ «пороків» (*sinful*), ЛСГ загальної оцінки «зла» (*wrong*)) (33%) та дієслівна (ЛСГ «руйнування» (*destroy*), ЛСГ «негативного стану» (*perish*)) (30%), що є менш вживаною.

3. Речення, у яких вербалізується неприємливість місця є кількісно найменш релевантними у досліджуваному тексті (10%); вони мають за основну форму експлікації іменникову (ЛСГ «пороків» (*iniquity*)) (64%), яку наслідує менш вживана прикметникова (ЛСГ «пороків» (*sinful*)) (36%).

Відсоткове співвідношення семантичних різновидів негативної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору *there, that/those* дає змогу зробити такий висновок: для мовця найважливішою постає співвіднесеність «чужого» простору з негативно-оцінною особою (67%), зокрема з третьою особою (96%), та з негативно-оцінною подією, поняттям або станом справ (23%), це є свідченням того, що адресант оцінює «чужий» простір переважно непрямо через його зв'язок з негативно-оцінними людьми або поняттями.

Серед комунікативно-прагматичних типів висловлювань негативної оцінки «чужого» простору, що актуалізується за допомогою локальних маркерів *there, that/those*, у досліджуваному тексті нами виокремлюються репрезентативні, квеситивні, директивні, комісивні та експресивні:

1. Висока частота функціонування спостерігається в репрезентативних МА (68%), при вживанні яких мовець переконаний в істинності свого судження, він констатує факт несприятливості місця, співвіднесеності «чужого» простору з негативно-оцінною подією, поняттям, станом справ або з негативно-оцінною особою, і в такий спосіб «чужий» простір набуває негативного знаку оцінки, як-от, наприклад:

Saying, Sir, we remember that that deceiver said, while he was yet alive, After three days I will rise again (Matthew 027: 063). Адресант негативно оцінює морально-етичні якості третьої особи (**that deceiver**), що уможлиблюється використанням іменника негативного найменування особи **deceiver** (*deceive* – deliberately cause (someone) to believe something that is not true, especially for personal gain [8]). Використовуючи репрезентатив, мовець впевнений в істинності свого судження та намагається переконати адресата в тому, що вчинки третьої особи, яка маніфестується за допомогою словосполучення з вказівним займенником **that**, є

несхвальними. У такий спосіб мовець має на меті змусити адресата змінити своє ставлення до третьої особи на негативне.

2. Комісиви (12%), що представлені менасивами, директиви (8%), квеситиви (6%), з-поміж яких 67% є непрямими мовленнєвими актами, та експресиви (6%) характеризуються низькою частотою функціонування.

Комунікативно-прагматичний аналіз висловлювань, що вживаються для вербалізації негативної оцінки «чужого» простору в англійському тексті Біблії, доводить, що в більшості випадків (68%) використовуються репрезентативні МА: адресант стверджує про несприятливість місця, співвіднесеність «чужого» простору, який маніфестується локальними маркерами *there, that/those*, з негативно-оцінною подією, поняттям, станом справ або з негативно-оцінною особою, що зумовлює його негативну оцінку. Метою мовця є висловлення негативного ставлення до об'єкта оцінки та переконання адресата змінити своє ставлення до певних осіб або речей.

Аналіз кількісних показників позитивної та негативної оцінки в реченнях з локальними маркерами «чужого» простору в англійському тексті Біблії виявив, що позитивна оцінка вживається у 34% випадків, а негативна – у 66%, що слугує підтвердженням того, що людині більш властиво оцінювати «чужий» простір негативно.

Як перспектива подальшого дослідження убачається доцільним розгляд локальних маркерів оцінності «чужого» простору, персональних та темпоральних маркерів оцінності «свого/чужого» простору для отримання більш вірогідних результатів та дослідження категорії «свого/чужого» в повнішому обсязі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова – М. : Наука, 1988. – 338 с.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист ; [пер. с франц. Ю. Н. Караулова и др.] / [под ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
3. Бессонова О. Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивний і гендерний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. Л. Бессонова. – К., 2003. – 40 с.
4. Бурлакова В. В. Дейксис // Спорные вопросы английской грамматики. / В. В. Бурлакова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1988. – С. 74–88.
5. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
6. Пеньковский А. Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке / А. Б. Пеньковский // Проблемы структурной лингвистики, 1985 – 1987 : сборник / [отв. ред. В. П. Григорьев]. – М.: Наука, 1989. – С. 54–82.
7. Уфимцева А. А. Типы словесных знаков / А. А. Уфимцева. – М. : Наука, 1974. – 206 с.
8. Oxford Dictionary (En-En) (для АВВУУ Lingvo x3) Oxford Dictionary of English, Revised Edition. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 355000 entries.
9. The Holy Bible. King James Version [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.htmlbible.com>.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Чернишова – старший викладач кафедри англійської філології Горлівського інституту іноземних мов.
Наукові інтереси: проблеми, пов'язані з категорією «свого/чужого» у текстах різних функціональних стилів.

РЕЦЕНЗІЇ

РЕЦЕНЗІЯ

**доктора філологічних наук,
професора Кияка Тараса Романовича
на монографію канд. філол. наук Міщенко Алли Леонідівни
"Лінгвістика фахових мов та сучасна модель науково-
технічного перекладу
(на прикладі німецькомовної фахової комунікації)"**

Монографія Міщенко А. Л. "Лінгвістика фахових мов та сучасна модель науково-технічного перекладу" виконана в руслі сучасних студій, присвячених дослідженню функціональної лінгвістики для забезпечення сучасних потреб фахової комунікації. Авторка комплексно характеризує й висвітлює проблеми фахових мов та фахового тексту, теоретичні та прикладні аспекти термінознавства, а також моделі та специфіку науково-технічного перекладу на сучасному етапі.

У роботі аналізуються доробки знаних науковців в галузі термінознавства (О. Wüster, Н. Felber, G. Budin, Ch. Lauren, Н. Picht, К. D. Schmitzt, Д. Лотте, Е. Скороходько, В. Даниленко, В. Лейчик, А. В. Суперанская, Т. Р. Кияк та ін.) й лінгвістики фахового тексту (Hoffman, Möhn / Pelka, Baumann, Reiß, Gläser, Fluck, Göpferich, Roelke та ін.), комплексно характеризується індустрія лінгвістичних послуг й сучасна модель науково-технічного перекладу на тлі глобальної економіки, полілінгвокультурного суспільства й міжнародної співпраці.

Теоретичний матеріал доповнюється аналізом текстів та великою кількістю ілюстративного матеріалу як у самому тексті монографії, так і в додатках, що свідчить про практичне значення виконаної роботи.

Актуальність рецензованої роботи визначається тим, що системних робіт з лінгвістики фахових мов, системотехнічних та прикладних аспектів перекладу в Україні немає. Тому вона важлива для вивчення фахових текстів, теоретичного та прикладного термінознавства, лінгвістичних ресурсів та прикладних програмних продуктів, які складають основу сучасної моделі науково-технічного перекладу.

Матеріал монографії є важливим джерелом інформації для студентів перекладацьких відділень і може бути використаний у спецкурсах з лінгвістики фахового тексту, термінознавства, перекладу, міжкультурної комунікації тощо.

Звичайно, можна було б детальніше розглянути проблему темо-ремного членування речень у фахових текстах, масштабніше залучити теорію скопосу, поєднати лексичні, граматичні та стилістичні особливості фахових текстів у руслі перекладознавства. Але вже в такому варіанті вона може вважатися однією з піонерських у царині становлення лінгвістики фахових мов в Україні, що наближає нашу науку до новітнього стану мовознавства в Європі.

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії та практики
перекладу з німецької мови
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
08.11.2012

Кияк Т.Р.

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Міщенко Алли Леонідівни
«Лінгвістика фахових мов та сучасна модель
науково-технічного перекладу
(на прикладі німецькомовної фахової комунікації)»

Сучасна епоха характеризується бурхливим розвитком усіх галузей науки й техніки, процесами їх інтеграції, спеціалізації та міжнародного кооперування. У зв'язку з цим виникає нагальна потреба вдосконалення фахової комунікації для забезпечення співпраці науковців різних країн у найрізноманітніших сферах науки й техніки, а також інформування пересічних громадян про сучасний стан їх розвитку. Абстрагована форма фахової мови реалізується у конкретному фаховому тексті. Тому в основу сучасних досліджень фахового тексту покладено проблему забезпечення якісної комунікації за рахунок механізмів унормування та стандартизації фахової комунікації, основна мета яких – у забезпеченні однозначної інтерпретації змістових одиниць тексту за рахунок певних правил, процедур та схем, на основі яких можна моделювати структури різних типів текстів, а також загальної теорії тексту, розробленої завдяки ґрунтовному вивченню мовленнєвої діяльності, закономірностей породження та функціонування мовленнєвих актів, емпіричного дослідження типології та класифікації текстів різного типу, функціональної перспективи тексту тощо.

Значні кількісні та якісні зміни, які відбулися в науці й техніці останнім часом, сприяли збільшенню кількості підмов, взаємозбагаченню їхнього лексичного складу як на рівні однієї мови, так і на міжмовному рівні. Разом з тим, такий термінологічний вибух спричинив низку проблем, що вимагають негайного розв'язання. Достатньо згадати проблеми нормалізації та стандартизації термінології, інтенсифікації перекладацької діяльності, реферування та анотування науково-технічних текстів, оптимізації навчання перекладу фахової літератури тощо. З цього витікає непересічне теоретичне і практичне значення, а також соціально-політична й дидактична роль наукових робіт, які ставлять перед собою такі завдання. Сказане стосується і рецензованої роботи.

Доцільно підкреслити актуальність обраної теми й глибоке та всебічне розкриття поняття, функцій та завдань фахової комунікації, фахового тексту, термінологічної діяльності та науково-технічного перекладу в сучасну епоху. Аргументування теоретичного матеріалу здійснюється на солідних обсягах практичного матеріалу, що свідчить про безумовне прикладне значення рецензованої роботи. Крім того, в ній подається значна кількість лінгвістичних ресурсів та прикладних програм, що можуть використовуватися для навчання студентів перекладацьких відділень.

Багатий теоретичний матеріал знадобиться для викладання спецкурсів з «Фахових мов», «Перекладу», «Термінознавства», а запропоновані типи аналізу фахових текстів і класифікації термінологічної лексики для навчання студентів сприятимуть свідомому ставленню до мови як ефективного інструмента фахової комунікації.

На особливу відзнаку заслуговує третій розділ, присвячений ретельному аналізу перекладу в епоху глобалізації та детальній характеристиці системно-технічної організації процесу перекладу й новітнім тенденціям у галузі лінгвістичного забезпечення перекладацьких проектів на ґрунті стандартизації, уніфікації, інтернаціоналізації й локалізації контенту. Ці аспекти перекладу, що вже давно унормовані у галузі лінгвістичних технологій, на жаль, залишаються поза увагою українських навчальних закладів, які готують перекладачів. Тому відповідні напрямки прикладного термінознавства й перекладу, зокрема, укладання та управління термінологічними базами даних, структури термінологічних баз даних, пошук та екстракція термінології, системи пам'яті перекладу мають поступово інтегруватися до навчальних планів українських ВНЗ.

Викладений вище аналіз свідчить насамперед про інтерес, викликаний дослідженням, про його вагомість для процесу підготовки перекладачів, а також про складність, актуальність та оригінальність рецензованої роботи. Матеріал роботи чітко структурований і

логічно викладений, а теоретичні положення проілюстровані доречними прикладами. Враховуючи викладене вище, доцільно рекомендувати монографію Міщенко Алли Леонідівни «Лінгвістика фахових мов та сучасна модель науково-технічного перекладу (на прикладі німецькомовної фахової комунікації)» до друку.

Доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри теорії та практики
перекладу англійської мови
Харківського національного
університету імені В.Н.Каразіна

Черноватий Л.М.

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію к.ф.н. Алли Леонідівни МІЩЕНКО
«Лінгвістика фахових мов та сучасна модель
науково-технічного перекладу
(на прикладі німецькомовної фахової комунікації)»

(2012. - 397 с. тексту; 433 позиції списку літератури та 261 позиція джерел)

Завдяки динамічності та безперервності наукових досліджень знання постійно розширюються, поглиблюються і по-новому структуруються. Для забезпечення потреб фахової комунікації у новітніх сферах науки і техніки створюються нові фахові мови, а через подальшу спеціалізацію науки або інтеграцію існуючих фахових мов відбувається їхня стратифікація. Графічним відтворенням фахового знання слугують фахові тексти, на які сьогодні покладається функція забезпечення однозначної, ефективної й адекватної до ситуації комунікації про об'єкти певної предметної галузі чи діяльності, а також функції інформування, популяризації й трансферу фахового знання. У США та країнах-членах ЄС сучасні проблеми фахових мов, фахового тексту, а також прикладних аспектів перекладу й термінознавства активно досліджувались упродовж останнього століття. В Україні ці напрямки лінгвістичних досліджень, на жаль, розвивалися спорадично і переважно без врахування комплексних підходів та новітніх технологій. У своїй монографії А.Л. Міщенко чи не вперше систематизувала і представила найкращий європейський та північноамериканський досвід у сфері науково-технічного перекладу та суміжних лінгвістичних послуг. Теоретичним доробком дослідниці є багатоаспектний аналіз фахових мов, фахових текстів, термінознавства й перекладу шляхом узагальнення напрямків, методів та теорій знаних науковців, які впливали на становлення цих наукових дисциплін. Тому актуальність роботи не підлягає сумніву.

У першому розділі «Фахова мова та фаховий текст у контексті лінгвістичних досліджень» авторка висвітлює специфіку фахової комунікації в глобальному суспільстві, соціальну роль фахових мов на сучасному етапі й ті екстрамовні чинники, які вплинули на інструменталізацію мови як засобу фахового спілкування. Абстраговану фахову мову вона репрезентує у різних типах фахового тексту. Тому слушно, що значна увага приділяється репрезентації доробків визначних мовознавців Лейпцизької школи, які створили базовий інструментарій та методологію для емпіричного аналізу фахових текстів, що ґрунтується на корпусних дослідженнях та виокремленні типологічних й класифікаційних критеріїв фахового тексту (L. Hofmann, R. Gläser та ін.).

У другому розділі «Термінознавство і фахові мови» дослідниця стисло виклала основні принципи сучасного теоретичного термінознавства, яке як самостійна наукова дисципліна скероване на дослідження універсальних феноменів термінологічної лексики й безперечно складає основу термінологічної діяльності у науково-технічному перекладі. Тому на схвалення заслуговує ґрунтовний і комплексний підхід авторки до базових понять цієї науки:

терміна, поняття, референта, терміносистеми, системності терміносистемі типів зв'язків між термінами на рівні терміносистеми й тексту, дефініції, структури терміна, термінотворення, парадигматичних зв'язків на рівні термінологічної лексики та функціональних аспектів термінологічної лексики. Крім того, у розділі охарактеризовано основні принципи, завдання та функції уніфікації, стандартизації й інтернаціоналізації термінології на національному й міжнародному рівнях, обґрунтовано необхідність координаційної діяльності в галузі стандартизації термінології та необхідність створення електронних термінографічних ресурсів відкритих для суспільного доступу.

Третій розділ «Науково-технічний переклад у контексті глобалізаційних процесів» є найбільш інновативним і цінним у монографії. У ньому авторка описує сучасну модель науково-технічного перекладу в умовах глобального полілінгвокультурного середовища, що реалізується на системотехнічному та мовному рівнях, й ілюструє це на прикладі окремих програмних продуктів та їхніх функціональних особливостей. Сьогодні їх широко застосовуються для створення, управління, підтримки й перекладу контенту, а також загалом для організації всього процесу науково-технічного перекладу: системи контролю за дотриманням корпоративної мови, підтримки технічного редактора (Author Memory), пам'яті перекладу, машинного перекладу, що інтегруються в єдине робоче середовище як окремі модулі та розширюють функціональні можливості систем пам'яті перекладу, систем управління термінологічними базами даних, а також уніфікованих стандартів щодо обміну даними, які широко застосовують в сучасній індустрії лінгвістичних послуг. Свій теоретичний матеріал авторка ілюструє великою кількістю прикладів, схем, рисунків, таблиць, скріншотів та додатків, які унаочнюють описувані явища, системи та процеси.

Та попри вагомий позитив, для деяких розділів рецензованої роботи (зокрема розділи 1.4 - 1.6.) характерна перенасиченість даними, які нині вже не привносять суттєвої наукової новизни. Надто реферативний характер мають і розділи 2.1 та 2.2. Окрім цього, переважна більшість прикладів, поданих німецькою та англійською мовами, не продубльовано українським перекладом, що дещо звужуватиме коло користувачів цієї праці.

Підсумовуючи вищесказане, загалом хочу наголосити, що рецензована монографія відкриває новий, соціально значущий, напрям міждисциплінарних досліджень і подає нове бачення ролі перекладачів у галузі науково-технічного перекладу. Відтак усі напрацювання авторки без сумніву відчутно збагатять сучасне прикладне мовознавство загалом та перекладознавство зокрема. Тож монографія А.Л. Міщенко безперечно є цінною та інновативною працею, яка комплексно розкриває проблеми, процедури та перспективи розвитку сучасного науково-технічного перекладу, а тому її опублікування - цілком на часі.

8 листопада 2012 р.

к.ф.н., доцент кафедри іноземних мов
юридичного факультету
Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

Шаблій О.А.

ЗМІСТ

РІЗНОЧИТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	3
<i>НА ПОШАНУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОРА АНАТОЛІЯ КИРИЛОВИЧА МОЙСІЄНКА</i>	3
<i>АНАТОЛІЙ МОЙСІЄНКО. ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО У СЛОВ'ЯНСЬКОМУ СВІТІ</i>	6
<i>МИКОЛА СТЕПАНЕНКО. “МАЄСТАТ... ДОБІРНОГО СЛОВА” ПОЕТА, МОВОЗНАВЦЯ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА</i>	12
<i>ГАЛИНА ВОКАЛЬЧУК, ЄВГЕН ВОКАЛЬЧУК. НЕОЛОГІЯ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА НА ТЛІ СЛОВОТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ПОЕТІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ</i>	21
<i>ЛАРИСА КРАВЕЦЬ. ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ МЕТАФОРИ</i>	26
<i>ВІКТОР КАПУСТА. ШАХОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ</i>	29
<i>ВІРА БЕРКОВЕЦЬ. ЗВУКОСИМВОЛІЗМ У ПОЕЗІЇ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА</i>	35
<i>ВІКТОРІЯ КОЛОМІЙЦЕВА. ЧАС ЯК МИНУЩЕ Й ВІЧНЕ В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ А. МОЙСІЄНКА</i>	39
<i>ОКСАНА МАЦЬКО. СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРІВНЯНЬ У ПОЕЗІЯХ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА</i>	44
<i>ВІТАЛІЙ НАЗАРЕЦЬ. ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИЙ АДРЕСАТ ТА ФОРМИ ЙОГО ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ А.МОЙСІЄНКА</i>	47
<i>ВЕРОНІКА АСКАРОВА. ПЕЙЗАЖНА ЛІРИКА А. МОЙСІЄНКА: ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ</i>	51
<i>НА ПОШАНУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА З НАГОДИ 75-РІЧЧЯ ПРОФЕСОРА БОЛЕСЛАВА ВІКЕНТІЙОВИЧА КУЧИНСЬКОГО</i>	56
<i>RICHARD J. BRUNNER. 30 JAHRE FAKULTÄT FÜR FREMDSPRACHEN DER STAATLICHEN PÄDAGOGISCHEN WOŁODYMYR-WYNNYTSCHENKO-UNIVERSITÄT KIROWOHRAD</i> ... 57	57
<i>РІХАРД ЙОЗЕФ БРУННЕР. ТРИДЦЯТИРІЧЧЯ ФАКУЛЬ-ТЕТУ ІНОЗЕМНИХ МОВ КІРОВОГРАДСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	57
<i>БОЛЕСЛАВ КУЧИНСЬКИЙ. ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ</i>	63
<i>ТЕТЯНА БЕЦЕНКО. ТЕКСТОВО-ОБРАЗНА УНІВЕРСАЛІЯ ЯК КОМУНІКАТИВНА ОДИНИЦЯ</i>	72
<i>НАДІЯ БОЙКО. КОНТРАСТ ЯК ЗАСІБ ЕКСПРЕСІВІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ</i>	76
<i>NILMAR TRISTAN BRUNNER. EUROPAS LITERATUR SCHÖRFT AUS DER BIBEL</i>	81
<i>КОСТЯНТИН ГОЛОБОРОДЬКО. ОСОБИСТЕ РОЗУМІННЯ ЖИТТЯ О. ОЛЕСЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ СУЧАСНИХ ДОСЛІДНИКІВ</i>	85
<i>АНАТОЛІЙ ЗАГНІТКО. ПОЕТИКА ТЕКСТОВИХ СТРУКТУР: КВАНТИФІКАЦІЯ І ГРАДУАЛІЗАЦІЯ ТЕМИ ↔ РЕМИ</i>	89
<i>ІВАН ЗИМОМРЯ, ЮЛІЯ ДЯКІВ. ПОЛЕМІЧНІСТЬ СТИЛЮ ВИСЛОВЛЮВАННЯ У ДРАМАХ БЕРНАРДА ШОУ</i>	97
<i>ЮРІЙ МАРИНЕНКО. РОМАН В.БАРКИ «РАЙ»: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ</i>	101
<i>ІВАН МЕГЕЛА. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ ГЕРМАНА ГЕССЕ В РОМАНІ «СТЕПОВИЙ ВОВК»</i>	107
<i>НАТАЛЬЯ ПАНАСЕНКО. ТОПОФОН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕЯ БРЕДБЕРИ</i>	115
<i>ОЛЕГ СЕМЕНЮК, ВИКТОР БЕЛОУС. POINT FORT КАК АВТОРСКИЙ ПРИЁМ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ю. СЕМЁНОВА)</i>	119
<i>СЕРГЕЙ ТУЗКОВ, ИННА ТУЗКОВА. НЕОГОТИЧЕСКИЙ РОМАН: «РАДКЛИФИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</i>	123
<i>ОЛЕКСАНДР БІЛОУС, ОЛЬГА БІЛОУС. ТВОРИ МАРКА ВОВЧКА У ПЕРЕСПІВАХ І ПЕРЕКЛАДАХ ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ</i>	127
<i>ВІРА БУРКО. ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО БРИТАНСЬКОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ В. НАЙПОЛА «НАПІВЖИТТЯ»)</i>	134
<i>ОКСАНА ВЕЧІРКО. ПОЕТИКА РОМАНУ СОМЕРСЕТА МОЕМА «ТЕАТР»</i>	138
<i>НАТАЛІЯ ВЛОХ. СУТНІСТЬ КОНЦЕПЦІЇ ПРАГМАТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ</i>	144
<i>ОЛЕНА ВЯЛКОВА. СУЧАСНІ АМЕРИКАНСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКІ ГРАФІЧНІ ФОРМИ Й ВИДИ ПОЕЗІЇ</i>	147
<i>ОКСАНА ГАЛАЙБІДА. ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ НАПРУГИ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ</i>	153

<i>ІРИНА ГАЛУЦЬКИХ</i> . ЕРОТИКА ТІЛА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: РЕТРОСПЕКТИВА ТА ПЕРСПЕКТИВА (АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД)	156
<i>SVITLANA GLADIO</i> . AMBIGUOUS ARTISTIC DETAIL AS UNAMBIGUOUS TEXT INTERPRETATION FACET.....	163
<i>МАРГАРИТА ДАНИЛКО</i> . ФОРМИРОВАНИЕ АБСОЛЮТНОЙ АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ВО ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖА (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАЧИНОВ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КОРОТКОЙ ПРОЗЫ)	168
<i>ВІКТОРІЯ ЄФІМЕНКО</i> . ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	172
<i>НАТАЛІЯ ЖИЛА</i> . ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР ПІЗНЬОГО Е. ШТРІТТМАТТЕРА	175
<i>ОЛЕНА ЗИМОМРЯ</i> . ПОЕЗІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ ЛАСЛА БАЛЛИ: МОВНА ТКАНИНА ТА ЇЇ СТИЛІЗОВАНІ РАКУРСИ.....	178
<i>МАРІЯ ЗОЗУЛЯ</i> . ПЕРСОНІФІКАЦІЯ АРТЕФАКТІВ В РОМАНАХ У. ГОЛДІНГА ЯК ЕЛЕМЕНТ КАРТИНИ СВІТУ АВТОРА.....	182
<i>ВІКТОРІЯ КАННА</i> . ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ И КОННОТАТИВНАЯ ОНИМИЯ	187
<i>ХРИСТИНА КАРАГЯУР</i> . ЕМОЦІЙНИЙ РЕЗОНАНС В СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ДРАМІ.....	191
<i>ОЛЬГА КОЗІЙ</i> . ПРОБЛЕМА БЕЗСМЕРТЯ У ЕЛЬФІЙСЬКІЙ МІФОЛОГІЇ ДЖ. ТОЛКІЄНА	194
<i>ВАЛЕРІЯ КОРОЛЬОВА</i> . ГЕНДЕРНА КОНЦЕПТОСФЕРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ.....	198
<i>АННА КОТОВА</i> . КОМПЛЕКСНИЙ АНАЛІЗ ОКАЗІОНАЛЬНИХ УТВОРЕНЬ У РОМАНІ ДЖ. ДЖОЙСА «УЛІСС»	201
<i>ТАМІЛА КОТОВСЬКА</i> . СИМВОЛІКА ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»).....	205
<i>ЛЮДМИЛА КРИЧУН</i> . СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ СИНОНІМІВ РОМАНУ-БАЛАДИ В. ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ».....	209
<i>ОЛЕСЯ ЛАДНИЦЬКА</i> . CONCERTUAL METAPHORS IN DAVID LODGE'S 'NICE WORK'	213
<i>МАРИНА ЛУЧИЦЬКА</i> . НАРАТОЛОГІЯ ЯК ТЕОРІЯ НАРАТИВУ У ПОГЛЯДАХ ЗАРУБІЖНИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ.....	217
<i>ОЛЬГА МАНОЙЛОВА</i> . СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ: МОЖЛИВОСТІ, ДОСЯГНЕННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ.....	224
<i>ОКСАНА МАТВІЙШИН</i> . ПОЕТИКА КОЛЬОРОНАЗВ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В СВІТЛІ НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	228
<i>ТЕТЯНА МИРОНОВА</i> . СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА КОЛИВАННЯМИ СЕМАНТИКИ ТРИВАЛОЇ ДІЇ В АНГЛОМОВНОМУ АВТОРСЬКОМУ ТЕКСТІ	232
<i>АНДРЕЙ ПЕРЗЕКЕ</i> . ПРОБЛЕМЫ СВЕРХТЕКСТА ПОЭМЫ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.С.ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ XX ВЕКА	240
<i>ІННА ПЕРЦОВА</i> . ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛІ О. ГЕНРІ «ОСТАННІЙ ЛИСТОК».....	246
<i>НАДІЯ ПЕТРОВСЬКА, ЛАРИСА СЕМЕНЮК</i> . ОБРАЗНЕ ПОРІВНЯННЯ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРАХ МОРІН ЛІ	249
<i>ІРИНА РОЗОВА</i> . АВТОРСЬКА МОДАЛЬНІСТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ МОВНОЇ НОМІНАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ САТИРИЧНИХ ТЕКСТІВ ХХ СТОРІЧЧЯ).....	252
<i>НАТАЛІЯ САВЧУК</i> . ЕКСПРЕСИВНІ ФУНКЦІЇ МОТИВАЦІЙНО ЗВ'ЯЗАНИХ СЛІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.	257
<i>ВІКТОРІЯ СОЛОЩЕНКО</i> . ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ АВСТРІЙСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ЕЛЬФРІДЕ ЄЛІНЕК)	262
<i>ОЛЕКСАНДР СТРОКАЛЬ</i> . ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ НОМІНАЦІЇ ЧАСОВИХ ПОНЯТЬ У ПОЕТИЦІ ВОЛОДИМИРА КОЛОМІЙЦЯ ТА ПАВЛА МОВЧАНА	265
<i>ОЛЕНА ФАДЄЄВА, ОЛЬГА ПОМОЗОВА</i> . СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ІРОНІЇ.....	269
<i>НАТАЛІЯ ЧЕНДЕЙ</i> . ОСОБЛИВОСТІ МЕТАФОРІЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙСНОСТІ В РОМАНТИЧНІЙ ХУДОЖНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ДЖ. Г. БАЙРОНА	274
<i>НАТАЛІЯ АНТОНЮК</i> . МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТАФОРИ В ТЕРМІНАХ СУПЕРКОНЦЕПТУ АРХІТЕКТУРА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ХХІ СТ.	277
<i>ВІКТОРІЯ ЗАВГОРОДНЯ</i> . АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТИ.....	280
<i>АЛІНА КАРНАУХ</i> . АНГЛОМОВНА АКТУАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЙНОЇ ОПОЗИЦІЇ СВІЙ/ЧУЖИЙ В ПРОСТОРОВОМУ КОДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ.Р.Р. ТОЛКІЄНА “THE NOVBIT, OR THERE AND BACK AGAIN”).....	283
<i>АЛЛА КІЩЕНКО</i> . АДРЕСАНТНІСТЬ ЯК ТЕКСТОВО-ДИСКУРСИВНА КАТЕГОРІЯ.....	287

<i>АЛЕКСАНДРА КОЛОМОЙЧЕНКО. ИНОЯЗЫЧНОЕ ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ</i>	290
<i>НАТАЛІЯ КОРОЛЬОВА. ЛЕКСИЧНЕ ВИРАЖЕННЯ МЕНТАЛЬНОСТІ НІМЕЦЬКОГО НАРОДУ У ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ ТОМАСА МАННА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ „ЗІЗНАННЯ АВАНТЮРИСТА ФЕЛІКСА КРУЛЯ“ ТА „ОБРАНЕЦЬ“)</i>	293
<i>ОЛЕКСАНДРА КОЦЮБА. МЕТАФОРИЧНО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА</i>	298
<i>НАТАЛІЯ КРАВЧЕНКО. ВИМІРЮВАННЯ ЕКСПРЕСИВНОСТІ АФЕКТИВНОГО ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ ГЕРОІВ НОВЕЛ А. ШНІЦЛЕРА</i>	304
<i>ВІКТОРІЯ КРИЖАНОВСЬКА. РАМКОВА КОНСТРУКЦІЯ У НОВЕЛІСТИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ НОВЕЛИ)</i>	307
<i>АНАСТАСІЯ КУЗЬМЕНКО. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА СПЕЦИФІКА АНГЛОМОВНИХ ІНФАНТИЧНИХ ТЕКСТІВ</i>	311
<i>ОЛЬГА ЛИНТВАР. ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНА СВОСРІДНІСТЬ РОМАНУ В. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА»</i>	315
<i>ОКСАНА ПРИГОДІЙ. ПОЛІГРАНІ СИМВОЛІКИ В ОПОВІДАННІ СТ. КРЕЙНА «МОНСТР»</i>	319
<i>ІРИНА РАЗУМОВИЧ. ЛІНГВОКОГНІТИВНЕ КОНСТРУЮВАННЯ АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Е. А. ПО)</i>	324
<i>АННА СУХОВА. ФУНКЦІОНУВАННЯ ЧУЖОЇ МОВИ В АНГЛОМОВНІЙ НОВЕЛІ</i>	330
<i>АРИНА ХОРОЗ. АНТИУТОПИЯ КАК ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ</i>	334
ПОЛКРИТИКА ТЕКСТІВ НЕХУДОЖНІХ СТИЛІВ	340
<i>NINA ISTSCHENKO. FUNKTIONALSTIL DER WISSENSCHAFT: LINGUISTISCHE, EXTRALINGUISTISCHE UNDSOZIOLINGUISTISCHE ZÜGE</i>	340
<i>АНАТОЛІЙ НАУМЕНКО. ЗЛИДНІ І РОЗКОШІ НАУКОВОГО МОВЛЕННЯ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІВ</i>	344
<i>НАТАЛІЯ Акімова. СПЕЦИФІКА ВАРІАТИВНОГО СПРІЙНЯТТЯ ТЕКСТІВ САЙТІВ НОВИН</i>	353
<i>ОЛЬГА БІЛОУСОВА. КОЛО ПРОБЛЕМНИХ ПИТАНЬ ЛІНГВІСТИКИ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАКОНОДАВСТВА</i>	356
<i>ТЕТЯНА БУЙНИЦЬКА. ВІДОКРЕМЛЕНІ СТРУКТУРИ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ ДУМКИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ГОРСТА КРЮГЕРА</i>	360
<i>ТЕТЯНА КІБАЛЬНИКОВА. ВИЯВИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ЗАГОЛОВКАХ СУЧАСНОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПРЕСИ</i>	363
<i>ЕЛЕНА КУВАРОВА. БАЗОВЫЕ И ПРОИЗВОДНЫЕ ФОРМУЛЫ ЗАВЕРШЕНИЯ РУССКОГО ПИСЬМА</i>	366
<i>ЛАРИСА ЛИСЕЙКО. ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОГО СТИЛЮ СЕРЕДНЬО-ВЕРХНЬОНІМЕЦЬКОЇ МОВИ</i>	370
<i>ІРИНА МОРОЗОВА. КІНОТЕКСТ ЯК ЗАСІБ ЗАНУРЕННЯ В ІНШОМОВНУ КУЛЬТУРУ (НА МАТЕРІАЛІ БРИТАНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ)</i>	375
<i>ВОЛОДИМИР ПАВЛИК. СТИСЛІСТЬ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ “ГЛОСА”</i>	378
<i>ТЕТЯНА ПЕТРИК. ПРОНОМІНАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ДИСКУРСУ У ЧЕННЕЛІНГАХ КРАЙОНА</i>	381
<i>ОКСАНА ПОДВОЙСЬКА. СТАЛІ СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ В ТЕКСТАХ НАУКОВОГО СТИЛЮ</i>	384
<i>НИНА УСОВА. МИР СОБСТВЕННЫХ ИМЕН АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ И. В. ГЁТЕ «AUS MEINEM LEBEN. DICHTUNG UND WAHRHEIT»</i>	388
<i>ГАННА ХАЦЕР. МІЖКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ТА ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ НАЦІОНАЛЬНИХ РЕАЛІЙ У ТЕКСТАХ РЕКЛАМИ</i>	392
<i>ОЛЕНА БЕЗЗУБОВА. СИНТАКСИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТІВ НІМЕЦЬКОМОВНИХ СМС-ПОВІДОМЛЕНЬ</i>	395
<i>ІННА БОРКОВСЬКА. КОГЕРЕНЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ СМИСЛОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ ДІЛОВИХ ДОКУМЕНТІВ</i>	399
<i>ТЕТЯНА БУБЛИК. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ МЕДИТАТИВНИХ ПРИТЧ: УНІВЕРСАЛЬНО- ТА НАЦІОНАЛЬНО-ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ</i>	403
<i>КАТЕРИНА ВОЙТЕНКО. ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЕКСПРЕСИВНОСТІ ЯК МОВНОСТИЛІСТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ</i>	406

ІРИНА ГОРОДЕЦЬКА. МОРФОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЗАГОЛОВКУ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТУ КОСМЕТИЧНИХ ЗАСОБІВ.....	410
НАТАЛІЯ ЗАХАРЧЕНКО. ОСНОВНІ ВЕКТОРИ БОРОТЬБИ МАРТИНА ЛЮТЕРА (НА МАТЕРІАЛІ МОВИ ПОЛЕМІЧНОГО ТРАКТАТУ „WIDER DAS VAPSTUM ZU ROM VOM TEUFEL GESTIFFT“).....	414
ОЛЕНА ОХРИМЕНКО. МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНОГО АСПЕКТУ ТИПУ ТЕКСТУ «ПОДАТКОВИЙ ЗАКОН».....	418
ГАННА ПЛАКИДА. ОСНОВНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ В АНГЛОМОВНОМУ МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ.....	422
СВЕТЛАНА СУВОРОВА. О ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ЗАГЛАВИЯ НАУЧНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	425
ІРИНА ЧЕРНІШОВА. ЛОКАЛЬНІ МАРКЕРИ ОЦІННОСТІ «ЧУЖОГО» ПРОСТОРУ В АНГЛІЙСЬКОМУ ТЕКСТІ БІБЛІЇ (СЕМАНТИЧНИЙ ТА КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТИ).....	429
РЕЦЕНЗІЇ	433
КИЯК Т.Р. РЕЦЕНЗІЯ ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОРА КИЯКА ТАРАСА РОМАНОВИЧА НА МОНОГРАФІЮ КАНД. ФІЛОЛ. НАУК МІЩЕНКО АЛЛИ ЛЕОНІДІВНИ "ЛІНГВІСТИКА ФАХОВИХ МОВ ТА СУЧАСНА МОДЕЛЬ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ)".....	433
ЧЕРНОВАТИЙ Л.М. РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ МІЩЕНКО АЛЛИ ЛЕОНІДІВНИ «ЛІНГВІСТИКА ФАХОВИХ МОВ ТА СУЧАСНА МОДЕЛЬ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ)».....	434
ШАБЛІЙ О.А. РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ К.Ф.Н. АЛЛИ ЛЕОНІДІВНИ МІЩЕНКО «ЛІНГВІСТИКА ФАХОВИХ МОВ ТА СУЧАСНА МОДЕЛЬ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ)».....	435

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Серія: Філологічні науки
(мовознавство)

ВИПУСК 117

«Наукові записки. Серія: Філологічні науки» внесені до списку видань,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних досліджень
(постанова Президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2)

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15525–4097Р від 22.06.2009 р.
«Наукові записки. Серія: Філологічні науки»

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 28.01.2013. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 70. Наклад 300. Зам. № 7115.

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.
Тел.: (0522) 28 59 84.
Факс.: (0522) 24 85 44
E-Mail.: mails@kspu.kr.ua