

SCIENCE AND

EDUCATION

A NEW

DIMENSION

PHILOLOGY

ФІЛОЛОГІЯ



p-ISSN 2308-5258

e-ISSN 2308-1996

II(4), Issue 24, 2014

SCIENCE AND EDUCATION A NEW DIMENSION

Philology

Editorial board
Editor-in-chief: Dr. Xénia Vámos

Honorary Senior Editor:
Jenő Barkáts, Dr. habil. Nina Tarasenkova, Dr. habil.

Andriy Myachykov, PhD in Psychology, Senior Lecturer, Department of Psychology, Faculty of Health and Life Sciences, Northumbria University, Northumberland Building, Newcastle upon Tyne, United Kingdom

Edvard Ayvazyan, Doctor of Science in Pedagogy, National Institute of Education, Yerevan, Armenia

Ireneusz Pyrzyk, Doctor of Science in Pedagogy, Dean of Faculty of Pedagogical Sciences, University of Humanities and Economics in Wrocław, Poland

Irina Malova, Doctor of Science in Pedagogy, Head of Department of methodology of teaching mathematics and information technology, Bryansk State University named after Academician IG Petrovskii, Russia

Irina S. Shevchenko, Doctor of Science in Philology, Department of ESP and Translation, V.N. Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Kosta Garow, PhD in Pedagogy, associated professor, Plovdiv University „Paisii Hilendarski”, Bulgaria

László Kótis, PhD in Physics, Research Centre for Natural Sciences, Hungary, Budapest

Marian Wloshinski, Doctor of Science in Pedagogy, Faculty of Pedagogical Sciences, University of Humanities and Economics in Wrocław, Poland

Melinda Nagy, PhD in Biology, associated professor, Vice-Rector, J. Selye University in Komarno, Slovakia

Anatolij Morozov, Doctor of Science in History, Bohdan Khmelnytsky National University in Cherkasy, Ukraine

Nikolai N. Boldyrev, Doctor of Science in Philology, Professor and Vice-Rector in Science, G.R. Derzhavin State University in Tambov, Russia

Olga Sannikova, Doctor of Science in Psychology, professor, Head of the department of general and differential psychology, South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky, Odesa, Ukraine

Oleg Melnikov, Doctor of Science in Pedagogy, Belarusian State University, Belarus

Riskeldy Turgunbayev, CSc in Physics and Mathematics, associated professor, head of the Department of Mathematical Analysis, Dean of the Faculty of Physics and Mathematics of the Tashkent State Pedagogical University, Uzbekistan

Roza Uteeva, Doctor of Science in Pedagogy, Head of the Department of Algebra and Geometry, Togliatti State University, Russia

Seda K. Gasparyan, Doctor of Science in Philology, Department of English Philology, Professor and Chair, Yerevan State University, Armenia

Svitlana A. Zhabotynska, Doctor of Science in Philology, Department of English Philology of Bohdan Khmelnytsky National University in Cherkasy, Ukraine

Tatyana Prokhorova, Doctor of Science in Pedagogy, Professor of Psychology, Department chair of pedagogics and subject technologies, Astrakhan state university, Russia

Valentina Orlova, CSc in Economics, Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas, Ukraine

Vasil Milloushev, Doctor of Science in Pedagogy, professor of Department of Mathematics and Informatics, Plovdiv University „Paisii Hilendarski”, Plovdiv, Bulgaria

Veselin Kostov Vasilev, Doctor of Psychology, Professor and Head of the department of Psychology Plovdiv University „Paisii Hilendarski”, Bulgaria

Vladimir I. Karasik, Doctor of Science in Philology, Department of English Philology, Professor and Chair, Volgograd State Pedagogical University, Russia

Volodimir Lizogub, Doctor of Science in Biology, Head of the department of anatomy and physiology of humans and animals, Bohdan Khmelnytsky National University in Cherkasy, Ukraine

Zinaida A. Kharitonchik, Doctor of Science in Philology, Department of General Linguistics, Minsk State Linguistic University, Belarus

Zoltán Poór, CSc in Language Pedagogy, Head of Institute of Pedagogy, Apáczai Csere János Faculty of the University of West Hungary

Managing editor:

Barkáts N.

© EDITOR AND AUTHORS OF INDIVIDUAL ARTICLES

The journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe
BUDAPEST, 2014

Statement:

By submitting a manuscript to this journal, each author explicitly confirms that the manuscript meets the highest ethical standards for authors and coauthors. Each author acknowledges that fabrication of data is an egregious departure from the expected norms of scientific conduct, as is the selective reporting of data with the intent to mislead or deceive, as well as the theft of data or research results from others. By acknowledging these facts each author takes personal responsibility for the accuracy, credibility and authenticity of research results described in their manuscripts. All the articles are published in author's edition.

The journal is listed and indexed in:

INNO SPACE SCIENTIFIC JOURNAL IMPACT FACTOR: 2.642

DIRECTORY OF RESEARCH JOURNAL INDEXING

ULRICHS WEB GLOBAL SERIALS DIRECTORY

UNION OF INTERNATIONAL ASSOCIATIONS YEARBOOK

SCRIBD

ACADEMIA.EDU

GOOGLE SCHOLAR

Contents

<i>Andrushenko O.</i> Information-structural characteristics of Middle English temporal adverbs	6
<i>Kostenko A.P.</i> The Concept of Irony in the Study of Literature.....	10
<i>Ryzhkina A.A.</i> Semantic groups of the concept of "family" in Chinese, English and Ukrainian languages.....	14
<i>Астрахан Н.І.</i> Аналіз та синтез в процесі літературознавчого пізнання	17
<i>Гуменюк І.Л.</i> Варіювання рівня емоційно-прагматичного потенціалу в англomовних прозових описах природи.....	21
<i>Дейснер Є.В.</i> Музична термінологія у художніх творах сучасних англomовних письменників.....	25
<i>Дудніков М.О.</i> Літературно-критичні статті російських вчених кінця XIX – початку XX ст. про жанрове формування історичного роману.....	28
<i>Закалюжний Л.В.</i> "Три действия по четырем картинам" В. Дурненкова как пьеса-экфрасис.....	32
<i>Козлова К.О.</i> Проблема визнання митця та оригінальності мистецтва у корнішській трилогії Р. Дейвіса	37
<i>Крылов В.С.</i> Компьютерная паралингвистика как основа приобретения специальных профессиональных навыков в области информационных технологий.....	41
<i>Ладницкая О.Л.</i> Особенности функционирования вулгаризмов в дискурсе романов Дэвида Лоджа	45
<i>Мікула О. І.</i> Невербальні засоби репрезентації емоції “страх”	51
<i>Палатовская Е.В.</i> Русское сложное предложение в контексте смены научных парадигм	55
<i>Руміга І.І.</i> Синтаксичні моделі англійської прози постмодерну на мікро- та макрорівнях	60
<i>Хохлова В.А.</i> Национально-культурная семантика топонимической фразеологии в английском и украинском языках.....	63
<i>Циганкова З.М.</i> Словоскладання як спосіб творення okazіоналізмів у англomовних романах жанру "чикліт"	67

Andrushenko O.

Information-structural characteristics of Middle English temporal adverbs

Andrushenko Olena Yuriivna, PhD, Associate professor
Ivan Franko Zhytomyr State University, Zhytomyr, Ukraine

Abstract. The article deals with the properties of temporal adverbs while marking information-structural components of XII-XV cen. English sentence. It investigates the interrelation of specific adverbs (*thenne, nou, after, tōdai* and *tomorwe*) with sentence Topic and Focus groups. Some regular patterns allow to identify the correlation between adverbial usage and sentence word order (direct and inverted), as well as, establish, which temporal adverbs have the highest information-structural response.

Keywords: sentence information structure, Focus, Topic, Old vs. New information, temporal adverbs, word order

Information structure (IS) theory focuses on relations of semantic groups. It presents the basis for sentence content, as well as, means of grammatical manifestation. The recent studies in IS framework concentrate on syntactic markers of IS components: ellipsis, referring expressions, word order, particles and adverbs [3; 6] Yet, the correlation between IS and Middle English temporal adverbs (*thenne, nou, after, tōdai, tomorwe*) in simple sentences requires further investigation. A pilot study was conducted in reliance on *Middle English Corpus of Prose and Verse* with 625 sentences selected for analysis. The initial hypothesis suggests that temporal adverbs irrespective their semantics are either sensitive to IS marking (e.g. *thenne*), may correlate with certain word order types (*nou, thenne*), or be resistant to IS component identification (*tōdai*).

Specifying IS, the representatives of generative paradigm refer to such domains as Old vs. New information, Topic vs. Comment, Focus vs. Background [4; 7]. The opposition Old/New information is associated with the taxonomy of inferred familiarity presupposing such types of information in the discourse: evoked > unused > inferable > containing inferable > brand-new anchored > brand-new. Therefore, E. Prince [8] singles out four information types:

Table 1. Types of Information in the Discourse

	Hearer-old	Hearer-new
Discourse-old	Evoked	Not-registered
Discourse-new	Unused	Brand new

The main factors determining information structuring are its discourse status and special aspects of data acquisition by the hearer. Discourse and hearer new information presupposes no previous reference to it. Hearer old and discourse new information concerns the state of things known to the hearer. Discourse and hearer old information implies its early mentioning in the text. Hearer new and discourse old information is not registered since the speaker unconsciously expects the hearer to follow the discourse. It should be noted that some language constructions sensitive to information status are generally associated with a fixed order in the discourse. This results from previous information reference or its being a part of a common ground [8].

In the present study we also propose to single out Topic/Comment and Focus/Ground structures. Their correlation with Old and New information for the speaker and the hearer are still the matter of hot debate in modern philological schools and traditions [Cf. 1; 2; 11; 14]. Topic is the element available and salient in the previous discourse, the essence of the sentence. The part of a sen-

tence providing more information on Topic is Comment. Topic mostly correlates with old information [13: 6], however it may present new one, as well. Focus introduces the most important information; therefore it bears focal stress, while the other sentence components establish its Ground. Focus, expresses new information, however, in some instances contextually old information representation may be observed. In one of the most renown Rizzi's framework [10] IS components are coded by the formula: [ForceP Force[_{TopP*} Top[_{FocP} Foc[_{TopP*} Top[_{FinP} Fin[IP...]]]]]], where ForceP identifies correlation of a sentence and context; TopP is the "essence" of the sentence; FocP is new information; FinP manifests such elements as tense, mood, voice, etc. Thus, Topic and Focus are sandwiches between ForceP and FinP [12].

The findings suggest that the most sensitive to IS component marking is adverb *thenne* (Cf. *Old English þanne, þænne, þonne*), recorded with such word order types as *þanne+VS(X)(X) – 81%*, *X+þanne+VS(X)(X) – 12,5%*, *þanne+SV(X)(X) – 6.5%*. E.g.

(1) **Thanne** hadde I been in blisse and nat in wo (Chaus. The Cant. Tales). – Then I'd have been in bliss and not in woe.

In this example, *Palamon* states that he should have served *Theseus*, and then everything would have been quite different for him. The placement of *þanne* before the verb marks the latter as sentence Focus, highlighting a hypothetical change of activity (discourse and hearer New information). Sentence (1) can be graphically represented as follows:

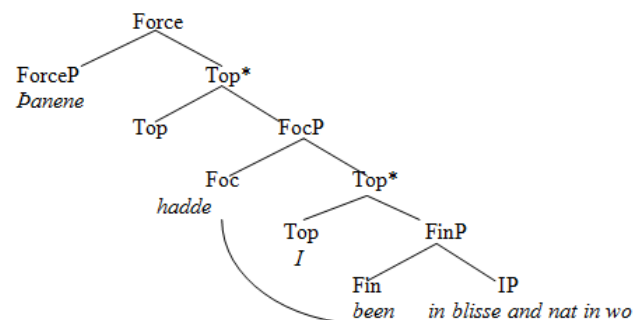


Fig. 1 Derivational model of IS sentence with *þanne+VS(X)(X)*

Examples of *X+þanne+VS(X)(X)* and *þanne+SV(X)(X)* are given in (2) and (3) respectively:

(2) And in the nyght **þanne** wolde he take his way (Chaus., The Cant. Tales). – And at night he would take his way.

The author relates about *Palamon's* misfortunes: he hides in the woods after the escape from prison and is willing to go to Thebes (*wolde... take his way*), which is

discourse and hearer new information. Adverb *thenne* marks the verb *wolde* as sentence Focus, highlighting the main character's volition to get to his destination. The graphic interpretation of sentence (2) is given in Fig. 2:

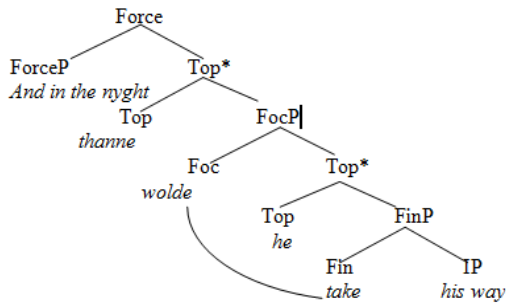


Fig. 2 Derivational model of IS sentence with X+thanne+VS(X)(X)

(3) But **thenne** they doubted and were aferde and delyuerd Iudas to her (Legends of the holy rood [folio Cxxxii:2]). – But then they doubted and were afraid and delivered Judah to her.

The abstract informs about the search of the Holy Cross. Judah warns people against telling the Queen where this place is; however, she commands to burn the people. Being frightened so much they have to bring Judah to her. Adverb *thenne* marks pronoun *they* (people) which represents discourse and hearer Old information. The delivery of Judah to the Queen (*delyuerd Iudas*) is discourse and hearer New information. The derivational model of sentence (3) looks thus:

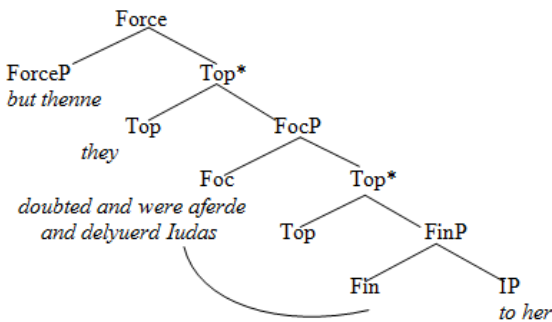


Fig. 3 Derivational model of IS sentence with *themne+SV*

Adverb *thenne* in sentence (3) marks the subject as Topic, while Focus phrase is formed by the verbs and the objects (*doubted and were aferde and delyuerd Iudas*).

In the first two models the adverb causes subject-verb inversion and introduces discourse New information. In these instances the speaker intends to indicate a change of activity. It predominantly concerns the instances in which the protagonist's actions are unexpected or the speaker arrives at specific conclusions. The contextual analysis proves that such utterances are aimed at limelighting important facts. Therefore, *thenne* before the verb identifies it as sentence Focus. Placement of *thenne* before the subject turns to be rare (6.5%): the subject identifies discourse and hearer Old information and functions as sentence Topic.

Adverb *nou* (*nu*), which refers to Old English *nu* ("now, at present, immediately; now that", also used as an interjection or an introductory word), is registered in such ME simple sentence patterns as: *nou+VS(X)(X)* – 50%, *nou+SVX* – 4.2%, *X+nou+VS(X)(X)* – 8.3%, *XSV+nou+X* – 12.5%, *XVS+nou+X* – 25%. E.g.

(4) **Nou** wringeþ hi here honden þis breþren eueruchon (Jacob and Iosep; ME Poem, 13th Cen.). – Now they twist their hands, these brothers everyone.

The extract narrates about the misfortunes of brothers. They are peacefully sleeping when suddenly their hands get twisted by someone. Therefore, *wringeþ* in sentence (4) shows a change of activity and represents discourse and hearer New information, while personal pronoun *hi* and demonstrative pronoun *þis* before the noun *breþren* indicate that the information is discourse and hearer Old.

The notation for the derivational model of sentence (4) looks thus: [ForcePnou[FocP *wringeþ*[TopP *hi* FinP[Fin[IPhere *honden þis breþren eueruchon*]]]]. Adverb marks sentence Focus and may invert the order of elements. This is also true for other models *XSV+nou+X*, *XVS+nou+X*, where the speaker emphasizes the object, which is discourse and hearer New. The pattern *nou+SVX* waives in this view: the subject manifests discourse and hearer Old information, being sentence Topic. E.g.

(5) **Nu** þu scalt læn leosen & losie þine freonden (c1275(?a1200) Lay. Brut (Clg A.9): 16533). – Now you will learn a lesson and loose you friends.

The use of personal pronoun (*þu*), which refers to one of Layamon's Brut characters (*Hengest*), demonstrates discourse Old information and *læn leosen & losie þine freonden* (learn a lesson and loose you friends) highlights discourse and hearer New information. The sentence derivational model is introduced in Figure 4:

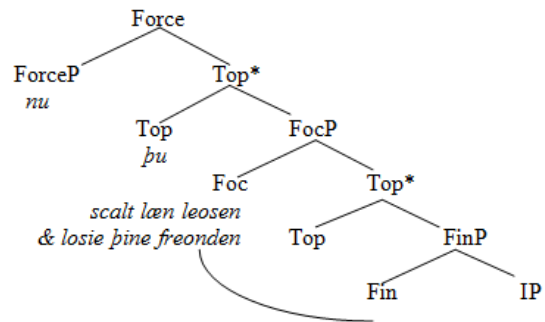


Fig. 4 Derivational model of IS sentence with *nu+SVX*

Thus, *nu* marks sentence Topic *þu*, while *scalt læn leosen & losie þine freonden* belongs to Focus Phrase.

Models with adverb *tōmōrwe* have the following variations: *tōmōrwe+SVX* (37.6%), *SV+tōmōrwe+X* (28.4%), *tōmōrwe+X(X)VS* (17.3%), *tōmōrwe+VS* (13%) and *S+tōmōrwe+VX*(3.7%). Except for model *tōmōrwe+SVX*, the adverb codes sentence Focus. The proceeding information is discourse and hearer New. Pattern *Tōmōrwe+SVX* is registered, when adverb hereof marks contrastive Topic, the information is inferable, that is discourse and hearer Old. E.g.

(6) tomorwe I wol nat faille / With oute wityng of any oother wight / That heere I wol be founden as a knyght (Chauc., The Cant. Tales, The Knight's Tale). – Tomorrow I will not fail (without the cognizance of any wight) To come here armed and harnessed as a knight.

In sentence (6) adverb *tomorwe* introduces discourse and hearer old information, which also functions as sentence Topic expressed by the personal pronoun *I*. The main character states that he has no weapon at the moment, however the next day he is willing to come as a knight and fight with his opponent for the lady he loves.

Fig. 5 demonstrates sentence (6) derivational model:

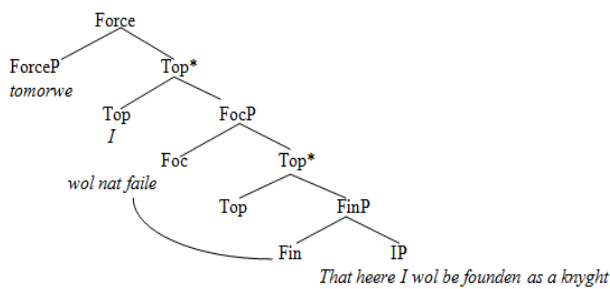


Fig. 5 Derivational model of IS sentence with *tomorwe*+*SVX*

Adverb *after* does not affect the order of elements. It is emplaced clause initially, medially and finally. The main patterns, thus vary significantly, e.g. *after*+(X)(X)SV(X)(X), *after*+XV(X)S, *after*+VSXX, X+*after*+XS(X)V, X+*after*+VS(X)(X), SVX+*after*+X, S+*after*+XV(X). In the initial position *after* amounts to 63% and precedes the contrastive Topic, marking discourse and hearer Old information. Operating in final (31.8%) and medial (5.2%) positions, the adverb refers to Focus phrase and identifies discourse and hearer New information. Cf.:

(7) And after was she maad the lodesterre. (Gower CA (Frf 3), 1.999). – And after she was made a guiding star.

(8) Þe king sette to fleonne, & al þa ferde eafter. (St.Kath.(1) (Einenkel) 17). – The king set to flee and all the army after him.

(9) Wes Maxence ouercumen ant fleah into Alixandre; Constantin walde efter ant warpen him þeonne (St.Juliana (Bod 34) 69/758). – Was Maxence overcome and fled into Alexandria; Constantine would after rush him then.

The notations for derivational models (7), (8), (9) look as follows: [_{ForceP}Force And after [_{TopP*}Top was she maad [_{FocP}Foc the lodesterre [_{TopP*}Top [_{FinP}Fin [IP...]]]]], [_{ForceP}Force [_{TopP*}Top Þe king [_{FocP}Foc sette to fleonne [_{TopP*}Top & al þa ferde [_{FinP}Fin [IP eafter]]]]], [_{ForceP}Force [_{TopP*}Top Constantin [_{FocP}Foc walde efter ant

warpen [_{TopP*}Top him þeonne [_{FinP}Fin [IP...]]]]].

Adverb *tōdai* is documented with such word order types as SVX+*tōdai*+X (65%), SVX+*tōdai* (10%), Sv+*tōdai*+XV (5%), SXV+*tōdai*+X (5%), *tōdai*+SVX (5%), as well as, in combination with *nu*: S+*nu tōdai*+XV (7,5%) and *nu todæig*+SVX (2.5%). Examples (10)-(12) illustrate some of the highlighted models:

(10) Ic Wulfere gife to dæi Sancte Petre and þone abode Saxulf. þas landes and þas wateres and meres (Peterb. Chrron, an. 656). – I Wulfere give today to Sain Peter and Abbot Saxulf the lands, the waters ans seas.

(11) Today þou scalt ben icrounet biforn þe king of heuene (St. Marg., 264). – Today you shall be crowned before the king of heaven.

(12) Þe helend nehlechede to-ward ierusalem þare burh to dei (Lamb. Hom, 3). – The Savior approached Jerusalem the city today.

The findings suggest that the placement of *today* determines either the adverb belongs to Topic or Focus phrase. Thus, with most common model SVX+*tōdai*+X, *tōdai* marks discourse new information in 54% of instances and is a part of Focus phrase. In 46% of examples *tōdai* presents discourse and hearer old information, or discourse new and hearer old one (inferable), manifesting sentence contrastive Topic. Analysis of SVX+*tōdai*, S+*nu tōdai*+XV, shows that the adverb marks discourse new information, belonging to Focus phrase. It should be also noted that in construction *nu todæig*+SVX it represents discourse old information, viz. unused, still marking sentence Focus. With the rest of the models *tōdai* refers to Topic phrase and presents discourse old information.

Temporal adverb are one of the means of IS marking. However, not all of them equally influence IS. Some are information sensitive and can cause subject-verb inversion (*thenne*, *nou*). Some adverbs though do not affect the order of elements, still mostly mark sentence Focus (*tōmōrwe*). Adverb *after* either refers to Topic or Focus in relation to its sentence placement. Regarding adverb *tōdai*, with the exception of some patterns, it may enter both Topic and Focus phrase.

REFERENCES

1. Cinque G. Restructuring and Functional Heads: The Cartography of Syntactic Structures. – Oxford: OUP, 2006. – 220 p.
2. Hedberg N., Sosa J. M. The Prosodic Structure of Topic and Focus in Spontaneous English Dialogue // Topic and Focus: Cross-Linguistic Perspectives on Meaning and Intonation / Eds. Ch. Lee, M. Gordon, & D. Büring. – Dordrecht: Springer, 2007. – P. 101-120.
3. Kemenade A. van. Discourse Relations and Word Order Change // Information Structure and Word Order Change: New Approaches to Word Order Variation in Germanic / Eds. R. Hinterhölzl & S. Petrova. – Berlin; N.-Y.: Mouton der Gruyter, 2009. – P. 91-121.
4. Krifka M., Musan R. The Expression of Information Structure. – Berlin: Walter de Gruyter, 2012. – 468 p.
5. Lambrecht K. Information Structure and Sentence Form: Topic, Focus and the Mental Representations of Discourse Referents. – Cambridge: CUP, 2000. – 393 p.
6. Lenker U. Argument and Rhetoric. Adverbial Connectors in the History of English. – Berlin; N.-Y.: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2010. – 293 p.
7. López-Cortina J. The Spanish Left Periphery: Questions and Answers. Unpublished doctoral dissertation. Georgetown University, 2007. – 343 p.
8. Prince E. 1992. The ZPG Letter: Subjects, Definiteness, and Information Status // Discourse Description. Diverse Linguistic Analyses of a Fund Raising Text / Eds. S. Thomson & W. Mann. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ., 1992. – P. 295-325.
9. Reinhart T. Interface Strategies: Optimal and Costly Computations. – Cambridge MA: MIT Press, 2006. – 340 p.
10. Rizzi L. The Fine Structure of the Left Periphery // Elements of Grammar / Ed. L. Haegeman. – Dordrecht: Kluwer, 1997. – P. 281-337.
11. Rochemont M., Culicover P. English Focus Constructions and the Theory of Grammar. – Cambridge: CUP, 2009. – 220 p.
12. Schwabe K., Winkler S. On Information Structure, Meaning and Form. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ., 2007. – 571 p.
13. Speyer A. Topicalization and Stress Clash Avoidance in the History of English. – Berlin: Walter de Gruyter, 2010. – 286 p.
14. Steube A. Information Structure: Theoretical and Empirical Aspects. – Berlin: Walter de Gruyter, 2004. – 365 p.

Андрушенко Е.Ю. Информационно-структурные особенности среднеанглийских темпоральных адverbов

Аннотация. Статья посвящена изучению свойств темпоральных адverbов в процессе маркирования информационно-структурных компонентов английского предложения XII-XV ст. Исследована взаимосвязь определенных адverbов (*thenne, nou, after, tōdai* и *tomorwe*) с топик- и фокус-группами предложения. Выявлены закономерности, которые позволяют установить соответствие между применением отдельных адverbов и порядком слов в предложении (прямым и инверсированным), а также установлено, какие из темпоральных адverbов отличаются наибольшей "информационно-структурной чувствительностью".

Ключевые слова: *информационная структура предложения, фокус, топик, старая / новая информация, темпоральные адverbы, порядок слов*

Kostenko A.P.
The Concept of Irony in the Study of Literature

*Kostenko Anna Petrivna, Teacher of English Language Department
 Petro Mohyla Black Sea State University, Mykolaiv, Ukraine*

Abstract. With the lapse of time the interpretation of irony and its technique has changed and complicated greatly. Moreover, an irony – it is not only a stylistic device, but a method of mentality, state of spirit, a way of thinking that appeared as a general tendency of our time. Irony as the equal concept of the comic is singled out. It is a reflection of implicit meaning, which differs from or is contrary to overt meaning, by verbal means (verbal irony) or situations of the story (situational irony). Verbal irony includes two types: situational irony – overt type of irony realized in micro- and macro-context, and associative irony, which is realized mostly in mega-context. This understanding of irony allowed widening the scope of analysis of linguistic means from lexical level to syntactic and textual levels. An irony as hidden parody expressed by inverse text lets see what an author wants to tell indeed. Existing approach to an irony has led and philologists and linguists to necessity to divide two concepts: an irony as stylistic device and an irony as an ironical meaning created by different means of language.

Keywords: *irony, subtext, fiction, interpretation, trope*

Among existing phenomena in cultural practice there is a whole line of those which are widely applied but they remain problematic. One of these examples is an irony. We willingly use it in our speech we easily notice it in the literary texts, but during an attempt to reveal its internal mechanism we stumble upon the complications. It dominates in the most bizarre and colorful art styles. Antic comedy, grotesque world of Rabelais, philosophical story of Voltaire, rich in shades the comic element of Gogol and Chekhov indicate the presence of ironical element at all stages of history of European literature, and the XX century according to the famous expression became “the kingdom of an irony”.

The concept of an irony we meet in three areas of our culture and generally of our spiritual life. We know irony as a term of philosophy, specifically as one of the rhetoric means. Further in the literature generally, that is in drama, where it is said about dramatic irony as an irony is often an integral part of dramatic structure, it is also used a term “structural irony”. Thirdly, the concept of an irony is used in everyday life, when we talk about an irony of fate, unexpected incidents. [10] Certain attitude to people’s deeds that is characterized by tolerance, even by ambiguity, humor and lightness, an elegance of expression is called an irony.

Writers working over linguistic organization of their works very often resort to so called contextual, that is unfixed in dictionaries synonymy. The contextual synonyms are words and expressions which denote a subject and in the same time are used in improper for them or figurative meaning. A word that is used in improper for it figurative meaning traditionally is denoted by the term “trope” (from the Greek – *turn of speech*). [1] As fine-expressive means tropes attracted the attention from the time of classical ancientness and they were described with details in rhetoric, poetics and other arts. The essence of tropes is in comparison of the meaning presented in traditional usage of a lexical unit and the meaning that is given by the same unit in artistic language during realization of special stylistic function. Tropes play the main although the supporting role in the interpretation of the text but of course the stylistic analysis must lead to the synthesis of the text and it cannot be reduced in no way only to the recognition of tropes.

Linguists divide tropes into two groups: verbal and semantic (or the tropes of sentences). They refer to the first group: metaphor, synecdoche, metonymy, onomato-

poeia, and catachresis. Semantic tropes or the tropes of thoughts – are allegory, irony, paraphrase and hyperbole. [4]

In order to add the modern views in general history of irony study, we should characterize the main previous periods. A short introduction into a history of a problem will help to come to a modern understanding of its nature.

Irony derives from special stylistic device even known for antique writers. Ancient Greeks called so verbal hypocrisy, when a person wants to seem more stupid than she/he is in reality. [7] A master of an irony – ironic – is a half-comic figure. According to dominant features of character he is as a rule an incredibly deceptive scamp, a scoundrel. His lie, hypocrisy, and often vulgarity cause laughing. The main feature of this figure is a pretense, simulation. In other words he pretends to be other, not as he is in reality. In ancient drama his role is similar to a scapegoat. The audience despises him, laughs at him and maybe in such a way satisfying its own negative impulses. We can meet this character later on, especially in neoclassical comedy.

A word “irony” is translated from Latin as “dissimulation”, and here we have a precise definition of an irony properly as hypocrisy, dissimulation. In rhetoric, classical or contemporary, irony is understood as a comic proposition which aim is to claim something contrary from what was said. Rhetorical irony – is a device widely used in pedagogy, political discourse and journalism. [6] A classical example of rhetorical irony is a claim of Plato that Socrates is the wisest person because he knows that he knows nothing. This as it would seem a simple statement includes almost all borders of this difficult concept. Socrates’ method is especially effective when it is used with easiness, naturally, as a play. In the irony nature is always present an element of the game, that is an esthetic element. [9]

Socrates’ irony is also rich in that there is at one time and simulation and a literal truth. So Socrates’ claim – it is and pedagogical method and a deep philosophical truth as for human’s limitation, borders of personal knowledge. So in the very essence of an irony there is an element of ambiguity, and only very rarely even rhetorical irony is completely mono-semantic.

If to look at the question of historical perspective, actually this immanent ambiguity of ironical structure, or more precisely, its dialectical nature lets to extend our understanding of irony far beyond the borders of a sim-

ple stylistic device (when a word or a phrase is given an opposite meaning with the aim of mocking), to extend in philosophy or even more clearly in philology and in the study of literature. This reinterpretation reached so far borders, that about the main structure of the literature is said as about ironical, as a literary work is offered to a reader at the same time as “truth” and “lie” (that is “fiction”). Northrop Frye almost fifty years ago affirmed that the essence of the literature is – irony. [10]

In esthetic of classicism irony was understood as an attribute of comic, one of the methods of humorous criticism in satire. Belonging of an irony to a low style was fixed strictly, but at the same time the word combination “the irony of fate” existed, that meant a fatal mismatch of human’s perceptions of what was predicted to her by gods. “The irony of fate” more correlated with a tragic than with a comic collision.

At the end of the XVIII – beginning of XIX century the views on irony were radically revised by romanticism. Though the process of expansion of a concept of irony was occurring almost synchronously, it is greatly connected with a phenomenon of German philosophical idealism, especially with the philosophy of an absolute “I” (Fichte J.G., 1762-1814), and also of German philosopher Schlegel F. (1772-1829), who is hitherto considered as one of the most original theorist of the literature. The first task Schlegel put for himself implied the inclusion of an irony to agenda of the literary discourse: “Socrates’ irony is the only spontaneous and at the same time completely conscious hypocrisy. For a person who has not an irony in her nature, it will always remain a mystery, even after its complete disclosure... In irony everything must be funny and at the same time serious, naively sincere, and even deeply artificial. An irony contains and evokes our consciousness of unsolved conflict between something implicit and something conditioned, between impossibility and necessity of complete expression”.

In such his utterances Schlegel allegedly remains on the old soil of rhetoric, thus more spread in the direction of philosophical relation to the reality of the life, and mainly the problems of arts. In one of his works Schlegel reminds: “Philosophy – it is a real home of irony”. [10,39] It is easy to agree with it, if you admit that Socrates’ irony has not only utilitarian nature, that it is not only a device of rhetoric, but also a factor that can play a heuristic role, that is to be a factor of cognitive process. A famous Canadian scientist Northrop Frye states: “The structure of a literature is ironical to the core, because what it says differs essentially more or less from what it signifies”. [3] As much as the essence of irony is a simulation, so it is an essence of the literature.

The basis of Schlegel’s understanding of irony was and remained a Plato-Socrates’ model. In the following development of this notion the essential role is played by Fichte. The main model of Fichte’s dialectics is an interchange of affirmation and negation. His model turned to be especially effective in working out the theory of irony. Fichte’s dialectics exactly corresponded to dialectic’s of creative process that is to dynamics of inspiration that alternates with skepticism (to the complete denial). This dialectics became a new period in understanding of creative process and of an irony properly as a self-realization of a creative “I”, but also and his self-destruction. A radical

form of this dynamics is a so called romantic irony that was practice in English literature by such authors as Laurence Sterne (“Tristram Shendi”) and by Byron.

Their philosophy gave an impact to an appearance of new worldviews and new outlook. In the sphere of culture it is romanticism. Romanticism has a lot of sources and national varieties. Idealism is his philosophical basement without doubt. Here the philosophy of absolute that is creative “I” plays an important role in comprehension of the art’s nature. Because this absolute “I” embodies representatively in art activity. An artist is ascribed an ability and capacity to create his own reality that does not depend on the laws of “external world” that is objective reality. On this doctrine is developing the doctrine of absolute independence of an artist, and this concept gives an impulse to developing of the so called romantic irony the essence of which is in showing of unlimited independence of an artistic “I” that is in revealing of his ability not only create secondary reality but also to deny it destroying an illusion that has been just created by poet. It denoted disharmony of ideal and real life, relativity of real values. Exactly in the period of romanticism the survey of irony as a meaningful category connected with a worldview and esthetic of an author began. In their esthetic the romantics led down the irony to the level of philosophical life position, equaled with the reflection generally. They specially underlined that the irony is able to generate not only comical but also tragic effect. The freedom from imperfection of reality was the highest value of romantic consciousness. This principle required “a universal irony” – directive to that the author doubts not only real things and phenomena but also his own thoughts about them. The desire to go through the boundaries of set rules and views freely without being connected with any truth was fixed in categorical concept “play” by romantics. [9,7]

The works and life position of a poet appeared in its turn to be a high ironical play as any other “plays of the world”: “All the sacred plays of an art it is a phenomenon of a separate reproduction of unfinished play of a universe”. All ironical machinations serve to the confirmation of an independence of artistic spirit. An artist uses all means in order to imagine the distance between him and artistic world that he creates with all his creative forces, creates artistic reality only to express his god-like strength in destroying of this illusion.

This type of irony differs from rhetoric first of all by appearing only in the works of literature. The aim of this irony is literature, the creative process. When we talk about “romantic irony” first of all we mean its unexpected form that predicts author’s destruction of fiction illusion.

“Realism” is ill-disposed towards an ironical modality. Its aim is representation of sociopolitical reality and its criticism. This is a politics that hates courage and ambiguity. “Realism” suggests rhetorical irony, satire and sarcasm. However nevertheless they are related with an irony they never doubt fiction reality, don’t make it as an object of reflection. Any ambiguity, any skepticism or comic game of imagination is not appreciated here.

Theorists of post-romantic art directed their searches in order not to give a chance to the universal irony to prevent understanding of inner essence of an object that is represented, to make this object as a helpless toy in the

artist's hands, to covert an ironical play into an end in itself.

Instead of romantic subjective theory XX century gave a row of concepts of an objective irony. The most well-known among them is "an epic irony" of Thomas Mann who claimed that an irony is necessary for art as the widest and free from any moralizing view on the reality. This is a "mightiness that feels tenderness to small", it helps represent a complete image of a human in art, "because in everything that concerns a person we should avoid extremes and final decisions". [2]

We should briefly look at "tragic irony". Most frequently we meet it in a drama. Maybe the most important difference between literary and dramatic or tragic irony is that the first one is first of all a creation of a poetic imagination, and the last one is has a direct relation with real irrelevances that dominate in life and in social consciousness. Often in the same context they say about "an irony of fate" that is a part of everyday discourse. The essence of a tragic irony is in contrast between a human with all her desires, plans, ideas and dark crucial forces, fate which laws ruin it. A classical tragic hero is one who opposes these forces and in such a way he saves his human dignity. A spectator becomes a witness of not only this struggle and defeat but also of a victory of a human dignity.

Although there are a lot of common features between all these types of irony we should also mention their considerable difference. Socrates' irony or rhetoric irony is first of all an educative means, an element of discourse or heuristic tool. An irony in literature is much more complicated phenomenon. It appears in the confrontation of a human spirit with life's paradoxes which have not any solution, and it is here an ironical distance, understanding of fixed uncertainty of human life and knowledge becomes an alternative that lets a person live with a consciousness of paradox of existential problems.

It was always difficult to define the belonging of this or that work to the comic literature. But in the second half

of the XX century it became more difficult to do this as in the contemporary literary process we can notice tendencies of diffusion, penetration of comic elements into non-comic literature, concrescence of comic and dramatic with tragic, appearance of such genres where a comic principle does not carry traditional loading. Laughing loses its gaiety and optimism. And also there is a whole layer of post-modern literature, wider – culture with its fuzziness of genre canons and conscious attitude to play, to irony. Literary critics who study the problems of structuralism, semiotics, and postmodernism (Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Umberto Eco) consider that one of the main features of post-modern culture and philosophy is ironical reconsideration, parody of plots, metal-linguistic game. Here the laughing neither affirms nor denies, it demonstrate the relativity of everything that is real, creates necessary distance between contemporary author and his predecessor – classic.

At the end of the XX century people had to come to the understanding of necessity, priority of subjective factor in the history, they realized that society consists not of homogeneous mass, anonymous crowd, but of individuals who bears in them the whole worlds unique and value in themselves. But having realized himself a person also realized uncertainty, helplessness of his position among historical whirlpool. And he put on a mask of an ironic.

We can come to a conclusion that an irony is a device of implicit meaning of the text, it is constructed on the basis of difference between an objectively naïve meaning and a meaning as a conception. It acts as a hidden joke and in this way it differs from satire and parody with their explicitly identified status. Irony as a stylistic device is semantically ambivalent: on the one hand it is a caricature and in this regard profanation of some reality based on hesitation in its essence, on the other hand – irony is a trial of the strength of this reality that leaves the hope for its potentiality.

(REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED))

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1973. – 304 с.
Arnol'd I.V. Stilistika sovremennogo angliyskogo yazyka [Stylistics of modern English language] – L.: Prosveshcheniye, 1973. – 304 s.
2. Bolen F.E. Irony and self-knowledge in the creation of tragedy. – Salzburg: Fink, 1973. – P.379.
3. Booth W.C. The rhetoric of fiction. – Chicago: The Univ. of Chicago press, 1967. – P. 455.
4. Галич О. Теорія літератури: Підручник. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
Galich O. Teoriya literaturi: Pidruchnik [Literary Theory: A Textbook] – Kiiv: Libid', 2001. – 488 s.
5. Дземидок Б.О. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
Dzemydok B.O. O komicheskom [About comic] – M.: Prohress, 1974. – 223 s.
6. Кунич З. Риторичний словник. – К.: Рідна мова, 1997. – 341 с.
Kunych Z. Rytorychnyy slovnyk [Rhetorical dictionary] – K.: Ridna mova, 1997. – 341 s.
7. Любимова Т. Понятия комического в эстетике // Вопросы философии. – М.: Правда, 1980. №1. – 111-123 с.
Lyubimova T. Ponyatiya komicheskogo v estetike [Concepts of the comic in aesthetics] // Voprosy filosofii. – M.: Pravda, 1980. №1. – 111-123 s.
8. Полетаев В. Нотатки про англійський гумор та англійську карикатуру // Всесвіт. – 1998. №4. – 173-180 с.
Polyetayev V. Notatky pro anhliys'kyu humor ta anhliys'ku kar-ykaturu [Notes on English humor and English caricature] // Vsesvit. – 1998. №4. – 173-180 s.
9. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і час. – 2000. № 6 – 6-13 с.
Semkiv R. Postmodernizm ta ironiya (typolohizatsiya netypovoho) [Postmodernism and irony (typology of atypical)] // Slovo i chas. – 2000. № 6 – 6-13 s.
10. Струць Р. Різновиди іронії // Наукові записки. – Т.4: Філологія. – Київ: Видавничий дім "KM Academia", 1998. – 37-42 с.
Struts' R. Riznovydy ironiyi [Types of irony] // Naukovi zapysky. – T.4: Filolohiya. – Kyiv: Vydavnychyy dim "KM Academia", 1998. – 37-42 s.

Костенко А.П. Понятие “ирония” в литературоведении

Аннотация. Со временем, как понимание иронии, так и сама ее техника значительно изменилась и усложнилась. Более того, ирония – это не только стилистический прием, но и способ мышления, состояние души, который возник, как общая тенденция нашего времени. Ирония как скрытая насмешка, которая выражена прямо противоположным текстом, позволяет увидеть то, что автор хочет сказать на самом деле. Существующий подход к иронии привел и литературоведов, и лингвистов к необходимости разделения двух понятий: ирония как средство, стилистический прием и ирония, как результат – иронический смысл, который создан разными средствами языка.

Ключевые слова: *ирония, стилистический прием, интерпретация, подтекст, фикция, троп*

Ryzhkina A.A.

Semantic groups of the concept of "family" in Chinese, English and Ukrainian languages

Ryzhkina Alisa Aleksandrovna,

Graduate student of the Faculty of Ukrainian Philology and social communications

Chair of Ukrainian Philology and General Linguistics

Lugansk National Taras Shevchenko University, Lugansk city, Ukraine

Abstract. Provide a definition of the word "family". Observe the notions of initial and primary concepts. Show the importance of the key concepts of culture. Identify universal semantic groups of the concept of "family" in Chinese, English and Ukrainian languages.

Keywords: family, concept, key concepts, semantic groups

Family is the most important phenomenon that accompanies the person throughout his life. Significance of its impact on the person, its complexity, versatility and problematic cause a large number of different approaches to the study of the family, as well as the definitions found in the scientific literature.

The social sciences include many concepts that are basic to the understanding of the subject matter. Some of these concepts are defined differently and measured differently by social researchers, such as those concerning socioeconomic status. Others are defined and measured in a fairly consistent way across studies and over time.

A key concept in the social sciences, and especially in demography and sociology, is that of the family. The family is generally regarded as a major social institution and a locus of much of a person's social activity. It is a social unit created by blood, marriage, or adoption, and can be described as nuclear (parents and children) or extended (encompassing other relatives) [3].

The goal of the article is to identify universal semantic groups of the concept of "family" in Chinese, English and Ukrainian languages.

Semantic formations are a part of the concept, a list of which is sufficiently restricted, and which are key to understanding of the national mentality as a specific relationship to the world of its speakers [1, p. 5].

To form a conceptual system it is necessary to assume the existence of some initial or primary concepts, which are then developed all the rest ones: concepts as interpreters of meanings all the time amenable to further refinement and modification. Concepts represent not parsed entities only at the beginning of its appearance, but then turning out to part of the system are influenced by other concepts and modified by themselves. And indeed the ability to interpret the different concepts in different relations indicates that the number of concepts and volume of content of many concepts continually being modified [2, p. 6].

The key concepts of culture called as the main units of picture of the world, constants of culture, having significance as for individual language of the person and also for linguocultural community as a whole.

The word "family" has different meanings in compared languages. Universal for pictures of the world of studied languages are semantic groups of the concept of "family" with the meaning of "good", "teaching", "parents", "relatives", "kind", "children", "children", "love", "home", "compassion", "marriage".

1. Good, teaching.

Сім'я – це те первинне середовище, де людина повинна вчитися творити добро. (В.О. Сухомлинський)

My Mom has taught me to be proud of who I am,
And to never be afraid to be a ham.
My Dad has taught me to be confident,
And do everything I can to the best extent.
My Sister has taught me to be sweet,
And that being with your family and friends is the best
treat.

(Nicole C. Anderson «Who I Am Today!»)

家是什么？

他们回答说：家是妈妈柔软的手和爸爸宽阔的肩膀，家是一百分使得奖赏和不及格时的斥骂。家是可以耍赖撒谎当皇帝，也是俯首听命当奴隶的地方。家或是既让你高飞又用一根线牵扯的风筝轴。
(摘自"毕淑敏散文精品自选集")

2. Parents, relatives

"Батька кликала татом, матір – мамою. Любила це робити безупинно".

(У. Самчук "Марія")

"Прости мене! Я каралась Весь вік в чужій хаті... Прости мене, мій синочку! Я... я твоя мати".

(Т.Г. Шевченко "Наймичка")

Grandmas are beams of sunshine built into a hug
That leaves a smile on your face and love within you
heart
Grandpas are the wise ole ones that are cuddly as a bear
Who always have a neat new trick and story yet to share
Then there's aunts and uncles, who let us play around
Who we can share our wishes with and still wrestle to the
ground
Sisters are our best of friends even when the times are
tough
They're there to hold each other's hand and be each other's
rock
Brothers often feel the same though it can be too soft to
hear
But underneath the silent bond, the love runs strong and
clear
And all the above can come in more than one, even more
than a pair of two
There's cousins, 'greats', 'in-laws', 'steps', nieces, nephews,
and even pets
That warm our hearts and give us joy
Making treasured memories that last a lifetime through
Still the most important two we cannot leave unsaid
Is the love and life that surrounds around that of a mom
and dad

For dad is warmth and gentle breezes that stir us in our
soul
Guides us in such qualities of dignity, integrity,
and values we should hold
And in those moments when we reflect on what it all
should mean
Mom is there at the core, the heart of the family
She lights our path with every step we take so we can see
our way
She's really what the roots are made of in our family tree
(Katherine E. Harmon
"The ultimate guide to having a family")

亲戚之所畔。
悦亲戚之情话。——晋. 陶渊明 "归去来兮辞"

3. Kind

"Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду".
(Ю. Яновський "Вершники")

"Сходились коло церкви або десь в лісі, щоб стариня не знала, як кохаються діти ворожих родів".
(М. Коцюбинський "Тіні забутих предків")

"Пізнай свій край ... себе, Свій РІД, Свій народ, свою землю – і ти побачиш шлях у життя. Шлях, на якому найповніше розкриються твої здібності. Ти даси йому продовження, вторувавши стежину, Із тієї стежини Вже рушили у життя твої нащадки. І то кож будеш ти".
(Г. Сковорода)

"No one is ever born into this world alone, but the Lord connected us to someone's family tree.
Everyone has shared the bond of family whose name always has a history".
(Erica C. McClendon "These Are The Ties That Bond")

家不是繁华的树枝闪耀的翠绿，它是树底下最深处的根，只为了静静地护你成长，然后默默地等你回来。家，是每个人心中永恒的根。（——家，永恒的根）

4. Children

Головний зміст і мета сімейного життя – виховання дітей.
(Василь Сухомлинський)

"Що весілля, доню моя?
А де ж твоя пара?
Де світилки з друженьками.
Старости, бояре?
В Московщині, доню моя!
Иди ж їх шукати,
Та не кажи добрим людям,
Що є в тебе мати".
(Т.Г. Шевченко "Катерина")

It is not flesh and blood but the heart which makes us fathers and sons.
(Johann Schiller)

男人不做一回父亲，女人不做一回母亲，实在算不上完整的人，一个人不亲自体验一下创造新生命的神秘，一个男人的父性，一个女人的母性----人性中最人性的部分----未得到实现，怎能有完整的人生呢？诚然孩子是使家成其为家的根据，没没有孩子，家至多是一场有点儿过分认真的爱情游戏。有了孩子，家才有了自身的实质和事业。（——孩子和家）

5. Love

"Наградив його жінкою доброю, роботящою, хазяйкою слухняною; і що було Наум ні забажа, що ні задума, Настя (так її звали) ночі не поспить, усюди старається, б'ється і вже зробить і достане, чого мужикові хотілось. Поважав же і він її, скільки міг, і любив її, як свою душу".
(Григорій Квітка-Основ'яненко "Маруся")

(Григорій Квітка-Основ'яненко "Маруся")

To all my family and friends,
from whom I hear from
now and then,
Just wanted to say
that I love you
each and everyday.
You fill my heart
with love and laughter
and without that
nothing else matters,
and all the things
that we've been through,
would mean nothing
if I didn't have you.

(Joy Flake "Family And Friends")

佛陀说，作为一个妻子，你要做五妇，就是五种妇人。一者，你要做母妇，你要像一个妈妈爱护自己的儿子一样去爱护自己的先生；二者，要做臣妇，你要像一个臣子一样，对自己的君王忠诚不二；三者，要做妹妇，要像妹妹对哥哥一样长幼有序；四者，要做婢妇，要像奴婢对自己的主人一样，非常恭敬，照顾得非常周到；最后，要做夫妇，相敬如宾，互相关爱。（——佛陀说）

6. Home

"Ба, в тебе дома! Там же не Москва.
Такого тут і зроду не чували, –
співати по гаях!.. "

(Леся Українка "Бояриня")

"Show me a man or a woman alone and I'll show you a saint. Give me two and they'll fall in love. Give me three and they'll invent the charming thing we call 'society'. Give me four and they'll build a pyramid. Give me five and they'll make one an outcast. Give me six and they'll reinvent prejudice. Give me seven and in seven years they'll reinvent warfare. Man may have been made in the image of God, but human society was made in the image of His opposite number, and is always trying to get back home".

(Stephen King "The Stand")

世界上的房子有太多种，但是做家的房子是最美丽的。世上没有一个地方比自己的家更舒适，无论这个家多么的简陋，多么的寒伧。

家是真正属于你自己的地方，家是温馨的港湾，是你休养生息的地方。（——双玲《家与房子》）

7. Compassion

"Забудьмо, хто кому винен. Обмиймо душі від злоби і станьмо, як одна сім'я, в імені Спасителя... Звернімо очі до Нього в день іспиту, бо вже приходить. Будьмо тверді, як перші мученики перед звірами..."

(В. Барка "Жовтий князь")

"Family is,
never turning our back, and never shames,
lend my helping hand and not a finger pointing the blame.
No matter what, a family bond can never be broken,
even through a nuclear explosion,
if one of us lives we all live.
Forever to eternity, we are family,
my father, my mother, my sisters and me".

(Antony-Tyrone Smith "The power of family")

家庭凝聚力是一种向心力，家长权利的高低是形成家庭团结·亲和的重要因素。家长的权威是有质量与层次的区别的，有的家长权威是靠武力确定的，有的是靠经济手段或权势确定的；而高层次的权威应该靠良好的素质，即靠通情达理·巧妙处理家庭矛盾的能力来取得的。("谈谈家庭凝聚力")

REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED

1. Ангелова М.М. "Концепт" в современной лингвокультурологии / М.М. Ангелова // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – М., 2004. – С. 3-10.
Angelova M.M. "Konsept" v sovremennoy lingvokulturologii [Concept" in modern linguoculturology] // Aktualnyye problemy angliyskoy lingvistiki i lingvodidaktiki. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 3. – M., 2004. – S. 3-10.
2. Никишина И.Ю. Понятие концепта в когнитивной лингвистике // Язык, сознание, коммуникация: Сб. ст. / Отв. ред. Красных В.В., Изотов А.И. – М., 2002. Вып. 21. С. 5-7.

8. Marriage

Шлюб є засіб порятунку себе від старості в любові.

(Пришвін М.М.)

One should always be in love. That is the reason one should never marry.

(Oscar Wilde)

男人是天地间的流浪汉，他寻找家园，找到了女人。女人接纳了一个游浪汉，远远不等于建立了一个家园。于是女人开始着手编筑一只摇篮----摇篮才是家园的起点和核心。("目的地")

The typical view of the family includes several closely related but distinct myths about the family, myths bound up with nostalgic memory, selective perception, and cultural values concerning what is correct, typical, and true about the family.

Comparison between different national conceptsphere allows to reveal a national identity of conceptualization of similar phenomena consciousness of different nations, to identify non-equivalent concepts and the lack of the concept at all.

In this article we have considered only the universal semantic groups of the concept of "family" in Chinese, English and Ukrainian languages. But there are individual semantic groups of this concept in each of the studied languages which will be identified in further research.

Рыжкіна А.А. Семантические группы концепта «семья» в китайском, английском и украинском языках

Аннотация. Дано определение слову семья. Рассмотрены понятия исходных и первичных концептов. Показана значимость ключевых концептов культуры. Выявлены универсальные семантические группы концепта «семья» в китайском, английском и украинском языках.

Ключевые слова: семья, концепт, ключевые концепты, семантические группы

Астрахан Н.І.

Аналіз та синтез в процесі літературознавчого пізнання

*Астрахан Наталія Іванівна, кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії та історії світової літератури
Житомирський державний університет ім. Івана Франка, м. Житомир, Україна*

Анотація. Статтю присвячено взаємодії аналізу та синтезу в процесі літературознавчого пізнання. Особливості такої взаємодії розглядаються в контексті різних теоретичних концепцій, важливих в плані розгортання літературознавчого дискурсу ХХ ст. Пропонується, спираючись на можливості загальнонаукового методу моделювання, відділити аналітичні та синтетичні операції, скеровані на пізнання літературного твору, за допомогою понять "аналітична модель художнього тексту" та "інтерпретаційна модель літературного твору".

Ключові слова: аналіз художнього тексту, інтерпретація літературного твору, моделювання

Геракліт стверджував, що прихована гармонія сильніша за явну. У Гомера "гармоніями" названо скрепи, якими Одисей скріплює човен, будуючи його [9, с. 36]. Можна було б порівняти читання літературного твору зі спостереженням за рухом корабля, що перебуває у дивовижній злагоді і з поривами вітру, і з диханням моря. Щоб роздивитись, перебрати скрепи, їх треба витягти з дошок. Аналіз художнього тексту, про що свідчить і етимологія грецького слова *analysis*, – це за необхідністю руйнування: ми отримуємо складові, але втрачаємо ціле. Інтерпретація ж є спробою усвідомити феномен гармонійності художнього тексту, "від-творити" властиву літературному творові цілісність [6], заново синтезуючи її в процесі читацької співтворчої діяльності.

В останні десятиліття ХХ ст. на зміну структуральним та семіотичним методологіям об'єктивного аналізу художнього тексту як певної матеріальної даності [10] прийшов деконструктивістський сумнів в можливості адекватного розуміння тексту [8]. Більш актуальним стало поняття "інтерпретація", що набуло розробки в контексті розвитку філософської герменевтики [4; 13]. В дусі постструктурального антисциєнтизму міфологеми наукового мислення змістилися від об'єктивного до суб'єктивного, від літературознавчого аналізу до літературознавчого синтезу [8]. В цьому відношенні характерним є протест літературознавців проти "все більш жорсткого накладання загальних матриць на індивідуальну природу художнього твору, на його внутрішню значущість (змістовну форму даного художнього феномену), яка не може бути вловлена крупнозернистими сітками наукових абстракцій та кваліфікацій" [3, с. 56], ствердження необхідності "якісно нових підходів до феномену мистецтва, заснованих на превалюванні принципів та методологій синтезу, конкретно-змістовних ракурсів розгляду художнього твору над узагальнююче-аналітичними підходами, що приносять в жертву неповторну індивідуальність твору як такого й тим самим позбавляють його ціннісного смислу, заглибленого в цю неповторність" [3, с. 57].

Метою даної статті є розгляд продуктивних в плані здійснення літературознавчого пізнання літературного твору варіантів поєднання загальнонаукових методів аналізу та синтезу.

Методи аналізу та синтезу в даному випадку будуть застосовані щодо філософських та літературознавчих праць, в яких розглядаються аспекти взаємодії

аналізу та синтезу в контексті наукового, і зокрема літературознавчого, пізнання.

На думку В.В. Розанова, перехід від аналізу до синтезу, які виступають в якості двох фазисів вдосконалення будь-якого розуміння, є органічним в процесі здійснення цього розуміння: "З досягненням розуміння одного спільного в очевидній багатоманітності закінчується аналіз; й потім настає синтез як пояснення багатоманітності, що спостерігається, з відкритого спільного в ньому, як розуміння процесів й законів походження цієї багатоманітності" [14, с. 23].

М.К. Мамардашвили обґрунтував цільний взаємозв'язок аналізу та синтезу в процесі пізнання: з його точки зору, аналіз передбачає синтез, вбирає його в себе, подібно до того, як синтез виявляється неможливим без аналізу. Діалектика аналізу та синтезу в процесі пізнання (зокрема органічних систем) відображає діалектику частини та цілого, які неможливі у відокремленні одне від одного [12, с. 210].

Рівновага в літературознавчому дослідженні, скерованому на пізнання літературного твору, між аналізом та синтезом, між об'єктивним та суб'єктивним, між статичним та динамічним, між аналітичними та інтерпретаційними операціями є необхідною, виступає як гарант адекватного пізнання виділеного в об'єкті дослідження предмету. До цієї рівноваги тяжіє будь-яке літературознавче дослідження, що призводить до проявлення тенденції взаємного наближення навіть віддалених одна від одної літературознавчих шкіл та методологій, що завжди тією чи іншою мірою усвідомлюють значущість для літературознавчого пізнання методологічно свідомої кореляції між породженням (синтезом) художнього феномену та аналітичним поясненням механізмів його функціонування, описом структури художнього тексту, яка може розглядатись лише як результат аналізу [16, с. 14].

Так, "Методологія точного літературознавства" Б.І. Ярхо, що є яскравою формалістською (точніше сказати – протоструктуралістською) науковою працею, складається з двох основних частин – "Аналіз" та "Синтез". Бінарна опозиція аналіз/синтез чітко структурує весь матеріал книги Б.І. Ярхо. Подібна чіткість у відокремленні аналітичних дослідницьких операцій від синтетичних сприймається як продуктивна для літературознавства, в реальній практиці котрого вони, як правило, змішуються, утворюють різноманітні гібридні форми, характер яких часто не усвідомлюється дослідниками. "Порядок наукового дослідження такий: аналіз, синтез. Порядок цей в

жодному разі не є зворотнім, – відзначає вчений, – адже аналіз без синтезу можливий, а синтез без попереднього аналізу неможливий" [18, с. 66], – стверджує літературознавець.

Б.І. Ярхо розрізняє "аналізування" як акт мислення та "аналіз" як форму його викладення. Аналізування передбачає класифікацію, виділення окремих частин у комплексі ознак шляхом абстрагування, порівняння й встановлення подібності. При цьому кожна окрема ознака комплексу сама виступає як комплекс, й аналізування в цілому є нескінченним. Але, на думку вченого, практично аналізування може зупинитись там, де втрачається "художня природа" ознаки, що має характеризуватися в аспекті якості, кількості та порядку [18, с. 70]. Б.І. Ярхо порівнює мислення аналітика з ідеальною картотекою, дрібність деталізації якої забезпечує можливість будь-яких пересувань та максимальну точність синтезу [18, с. 81].

Метою синтезування, з точки зору Б.І. Ярхо, є своєрідне спрощення аспекту світу, боротьба з множинністю вражень, осягнення "суті", виявлення "головного", яке вчений пропонує називати домінантою. Свівідношення, які мають бути відображені у синтезі, можуть бути синхронічними, коли мова йде про співіснуючі ознаки, та діахронічними, коли ознаки є послідовними у часі. Перші відображають статику літератури й лежать в основі теорії, другі відображають динаміку й лежать в основі історії літератури.

М.М. Бахтін присвячує одну з своїх програмових праць проблемі естетичного аналізу [2]. А М.М. Гіршман, в працях якого центральні ідеї М.М. Бахтіна знаходять своє тлумачення та розвиток [6], пропонує продуктивний алгоритм поєднання аналітичних та синтетичних операцій в процесі наукового осягнення літературного твору.

М.М. Бахтін і М.М. Гіршман слідом за ним розрізняли "естетичний об'єкт" та "зовнішній твір" [2, с. 17], ідеальний поетичний світ та матеріальний художній текст [5], що примушувало їх, вживаючи слово "аналіз" щодо всього процесу пізнання літературного твору, робити цей аналіз багатоступеневим, таким, що рухається від матеріального полюсу твору, художнього тексту як певним чином організованих словесних мас до діяльності свідомості дослідника, в якій з'являється образ світу, явлений у слові. З нашої точки зору, поняття "аналіз" доцільно вживати лише щодо художнього тексту як матеріального чинника літературного твору. Сам же літературний твір – є результатом синтезуючої діяльності реципієнта, щодо нього можливо вживати лише термін інтерпретація. Власне, такий погляд є заданим системою естетичних координат М.М. Бахтіна, його визначенням повноти подієвої сутності літературного твору. В цих естетичних координатах поняття "аналіз" виявляється скерованим на складну взаємодію аналізу та синтезу в діяльності літературознавця, яка в сукупності веде до літературознавчого осягнення естетичного феномену, що ним є літературний твір. Для М.М. Бахтіна "об'єктом естетичного аналізу ... є зміст естетичної діяльності (споглядання), скерованої на твір" [2, с. 17].

Спираючись на бахтінську ідею естетичного аналізу, В.І. Тюпа пропонує концепцію семіоестетичного

аналізу, який базується також на розробленій в контексті російського літературознавчого дискурсу Ю.М. Лотманом теорії структурного аналізу художнього тексту. Ця концепція враховує водночас "як семіотичну природу художнього тексту, так і естетичну природу художнього твору" [15, с. 5]. Літературознавча аналітика художнього тексту має відповідати критеріям науковості, узгоджуватись з характерними для наукового пізнання взагалі ступенями розгортання наукової думки, одна з яких є передумовою для наступних. А саме дослідник говорить про фіксацію, систематизацію, ідентифікацію, пояснення та інтерпретацію. Перші три ступені, власне, і є рівнями наукового аналізу: "При цьому фіксацію та систематизацію зазвичай об'єднують під іменем наукового опису. Ідентифікації ж, інакше кажучи, типології того, що вивчається, належить особлива, ключова роль в ході наукового пізнання... це горизонт наукового аналізу" [15, с. 11]. Пояснення та інтерпретація розташовуються за цим горизонтом, спираються на данні аналізу. З точки зору літературознавця, пояснення яскраво виявляє себе в історії літератури, в якій компаративні стратегії осягнення літературних фактів сприймаються як найбільш переконливі. "Інтерпретація уявляє собою встановлення смислу явищ, що пізнаються: смислопокладення або смислоодкровення (в залежності від того, чи вчений мислить смисл як дещо, що привноситься від себе, або як дійсно присутнє у тому, що пізнається). – відзначає В.І. Тюпа. – Наукова інтерпретація хоча і суттєво відрізняється від інтерпретації художньої, релігійної, публіцистичної, але вже не може бути представлена знанням в суворому значенні цього слова. Якщо перші чотири модули науковості можна вважати формами знання, то останній належить тлумачити як розуміння" [15, с. 12]. Специфіка ж розуміння, вважає вчений, спираючись на відповідне судження М.М. Бахтіна, розкривається у його діалогічній природі: "інтерпретація є діалогізованим відношенням до предмету пізнання" [15, с. 12], завданням інтерпретатора є актуалізація "надіндивідуальної значущості художнього цілого в горизонті сучасного естетичного досвіду" [15, с. 13].

Таким чином, інтерпретація даних наукового аналізу, без якої цей аналіз виявляється позбавленим сенсу, виходить за його межі, що треба обов'язково враховувати в процесі пізнання літературного твору. Протиставлення аналітичних та синтетичних (інтерпретаційних) операцій в процесі наукового осягнення літературного твору корелюють з виділенням В.І. Тюпою протиставленням системності та цілісності, що "не можуть бути ототожені, уявляючи собою два різні аспекти одного й того ж", "виступають як фундаментальні моменти загальної організації дійсності" і є "взаємодоповнюючими в їх корінному діалектичному протиріччі" [15, с. 16]:

Аналіз художнього тексту виявляється можливим внаслідок системності тексту. Інтерпретація, її синтетичний характер зумовлюється цілісністю літературного твору. Ці системність та цілісність моделюють системність та цілісність самої дійсності, відтворюючи їх в художньому творі. Перехід від аналізу до інтерпретації має характер якісного стрибка, який необхідно враховувати в процесі пізнання літературного

твору. На методологічну значущість такого стрибка звертають особливу увагу автори хрестоматії "Аналіз художнього тексту (епічна проза)" [1]. Визначаючи сутність аналізу, вони відзначають: "Під "аналізом" ми будемо мати на увазі характеристику складу та структури художнього тексту, а також функцій різних елементів цієї структури за допомогою наукових понять. Такий опис тексту (як попередній по відношенню до його інтерпретації, так і супутній) дозволяє скорегувати вихідну читацьку "гіпотезу смислу" й обґрунтувати загальнозначущу інтерпретацію твору" [1, с. 6].

Використання понять "модель" та "моделювання" дозволяє уникнути методологічних помилок, зробити процес літературознавчого осягнення літературного твору максимально свідомим методологічно, прозорим. В якості опорного визначення базового поняття "модель" використаємо запропоноване Ю.М. Лотманом. Розглядаючи мистецтво як різновид моделювальної діяльності поряд з грою, дослідник так визначає це поняття: "модель – це аналог об'єкта пізнання, який замінює об'єкт в процесі пізнання" [11, с. 387]. Необхідність такого роду заміни, яку М. Вартофський називає репрезентацією знання, характеризує і наукове, і художнє пізнання. Поняття "модель" дає можливість відділити в процесі літературознавчого дослідження аналітичні операції від синтетичних, інтерпретаційних, щоб потім поєднати їх на основі сфери, в якій ці операції щільно взаємодіють. Аналітичні операції, отже, будуть скеровані на побудову статичної моделі структури художнього тексту або, за визначенням М.М. Бахтіна "зовнішнього твору", який дається реципієнту безпосередньо у своїй матеріальній даності й характеризується системністю. Синтетичні операції будуть скеровані на побудову динамічної інтерпретаційної моделі літературного твору, яка, власне, і виступає як результат, продукт літературознавчого синтезу й характеризується цілісністю. При цьому треба розуміти, що аналітичні операції містять у собі власний синтез, а синтетичні – власний аналіз.

Чітке розмежування аналітичного та синтезуючого моментів в процесі пізнання літературного твору дозволить враховувати момент суб'єктивності в діяльності літературознавця, яка виявляється за визначенням не лише суб'єктною, але й суб'єктивною. "...необхідною передумовою літературознавчого аналізу стає "входження" дослідника у свій предмет, і навпаки – "прийняття" художнього світу в свій внутрішній світ, – відзначає О.Б. Єсін. – Отже, в об'єкт літературознавчого дослідження має бути включений не лише сам художній текст, але й ті ідейно-емоційні вражен-

ня, які він у дослідника викликає. (Зрозуміло, ці враження не довільні. Вони є, насправді, ідейно-емоційним змістом самого твору, безпосередньо засвоєним й таким, що вивчається нами у формі нашого особистого емоційно-мисленнєвого досвіду" [7, с. 12–13].

Момент суб'єктивності в синтетичних операціях є необхідним, але має бути чітко усвідомленим: дану інтерпретацію здійснює саме конкретний суб'єкт в конкретний момент часу (часова локалізація виявляється важливою, оскільки той самий суб'єкт в інший або інші моменти може стати автором іншої інтерпретації, а саме зіставлення подібних різних але односуб'єктних інтерпретацій може дати багатий матеріал для міркувань щодо можливостей літературознавчого пізнання як такого). Момент суб'єктивності в аналітичних операціях теж присутній, оскільки "душевний світ вченого-літературознавця виявляється не лише в якійсь своїй частці об'єктом пізнання, але й єдиним інструментом пізнання" [7, с. 13], але в той же час має свідомо, самим прагненням літературознавця до об'єктивності наближатися до нуля, хоча, зрозуміло, що повністю виключити момент суб'єктивності неможливо.

З огляду на висловлене вище, можна зауважити наступне:

- запропоноване розрізнення аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної (синтетичної) моделі літературного твору робить шлях до об'єктивності літературознавчого пізнання методологічно більш чітким та усвідомленим;

- вживаючи поняття "модель", що опосередковує дослідницькі взаємини і з текстом як матеріальною даністю, і з твором як продуктом синтезуючої співтворчої діяльності дослідника, ми звертаємо увагу на момент суб'єктивності як в процесі аналізу, так і в процесі синтезу;

- необхідність кожного разу узгоджувати аналітичну та інтерпретаційну моделі між собою працює на максимальне усвідомлення дослідником сутності власної діяльності;

- будь-яка наукова модель завжди передбачає спрощення об'єкту пізнання, але це спрощення не означає "приховування реальності: воно уявляє собою перший крок в її розумінні" [17, с. 64]; аналітична модель художнього тексту та інтерпретаційна модель літературного твору по-різному спрощують об'єкти власного пізнання, й тим самим проявляють сутність різності цих об'єктів, які в своїй сукупності, в плані реального існування утворюють один складний феномен – феномен літературного твору.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Анализ художественного текста (эпическая проза): Хрестоматия / [сост. Н.Д. Тмарченко]. М. : РГГУ, 2004 (II). – 442 с.
 Analiz hudozhestvennogo teksta (epicheskaia proza): Hrestomatiya [Analysis of artistic text (epic prose): reader] / [cost. N.D. Tamarchenko]. M. : RGGU, 2004 (II). – 442 s.

2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. – С. 6–71.

Bahtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve [The problem of the content, material and forms of verbal art] // Bahtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. M. : Hudozh. lit., 1975. – S. 6–71.

3. Гей Н.К. Наука о литературе XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века: В 2 т. Т. 1 : Литературное произведение и художественный процесс. М. : Наука, 2003. – С. 56–57.

Gey N.K. Nauka o literature 20 v. [The science of literature of the XX century] // Teoretiko-literaturnye itogi 20 veka: V 2 t. T.

- 1 : Literaturnoe proizvedenie i hudozhestvennyy protsess. M. : Nauka, 2003. – S. 56-57.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
- Gadamer H.-G. Istina i metod: Osnovyi filosofskoy germenevtiki [The truth and the method: fundamentals of philosophical hermeneutics]. M. : Progress, 1988. – 704 s.
5. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
- Girshman M.M. Literaturnoe proizvedenie: teoriya i praktika analiza [The literary work: the theory and the practice of the analysis]. M. : Vyssh. shk., 1991. – 160 s.
6. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – [2-е изд., доп.] – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
- Girshman M.M. Literaturnoe proizvedenie: Teoriya hudozhestvennoy tselostnosti [The literary work: The theory of the artistic integrity]. – [2-e izd., dop.] – M. : Yazyiki slavyanskikh kultur, 2007. – 560 s.
7. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
- Esin A.B. Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniya: Uchebnoe posobie [The principles and the methods of the analysis of literary works: the manual]. M. : Flinta, Nauka, 2000. – 248 s.
8. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. – 255 с.
- Ilin I. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. M. : Intrada, 1996. – 255 s.
9. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М. : Искусство, 1964. – 376 с.
- Losev A.F., Shestakov V.P. Istoriya estetichekikh kategoriy [The history of the categories esthetics]. M. : Iskustvo, 1964. – 376 s.
10. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
- Lotman Yu.M. Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stiha [The analysis of the poetic text. The structure of the verse.]. L. : Prosvetshenie, 1972. – 272 s.
11. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 387–399.
- Lotman Yu.M. Tezisy k probleme "Iskusstvo v ryadu modeliruyushih sistem" [Abstracts to the problem of "Art in a series of modeling systems"] // Lotman Yu.M. Ob iskusstve. SPb. : Iskustvo – SPB, 2000. – S. 387–399.
12. Мамардашвили М.К. Процессы анализа и синтеза // Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – С. 183–212.
- Mamardashvili M.K. Protsessyi analiza i sinteza [The processes of analysis and synthesis] // Mamardashvili M.K. Formyi i sodержanie myshleniya. SPb. : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2011. – S. 183–212.
13. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / [пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной]. М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с.
- Rikyor P. Konflikt interpretatsiy. Ocherki o germenevtike [The conflict of the interpretations. Essays about hermeneutics] / [per. s fr. i vstup. st. I. Vdovinoi]. M. : KANON-press-Ts; Kuchkovo pole, 2002. – 624 s.
14. Розанов В.В. Сочинения: О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М. : Танаис, 1996. – XXV, 808 [2] с.
- Rozanov V.V. Sochineniya: O ponimani: Opyit issledovaniya prirody, granits i vnutrennego stroeniya nauki kak tselnogo znaniya [The composition: On the understanding: the Experience of the study of nature, boundaries and internal structure of science as a whole knowledge]. M. : Tanais, 1996. – XXV, 808 [2] s.
15. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2006. – 336 с.
- Tyupa V.I. Analiz hudozhestvennogo teksta. M. : Akademiya, 2006. – 336 s.
- Тюпа В.И. Анализ художественного текста [The analysis of the artistic text]. М. : Академия, 2006. – 336 с.
16. Успенский Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Школа "Языки русской культуры", июль 1995. – С. 9–220.
- Uspenskiy B.A. Poetika kompozitsii (Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy) [The poetics of the composition (The structure of a literary text and typology of compositional forms)] // Uspenskiy B. A. Semiotika iskusstva. M. : Shkola "Yazyiki russkoy kultury", iyul 1995. – S. 9–220.
17. Эко У. Открытое произведение; [перев. с итал. А. П. Шурбелева]. СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.
- Eko U. Otkryitoe proizvedenie [The open work]; [per. s ital. A. P. Shurbeleva]. SPb. : Simpozium, 2006. – 412 s.
18. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М. : Языки слав. культуры, 2006. – XXXIII, 927 с.
- Yarho B.I. Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: Izbrannyie trudy po teorii literatury [The methodology exact literature: Selected works on the theory of literature]. M. : Yazyiki slav. kultury, 2006. – XXXIII, 927 s.

Astrachan N.I. Analysis and synthesis in the literary process of cognition

Abstract. The article is devoted to the correlation analysis and synthesis in the literary process of cognition. The features of this correlation are discussed in the context of a variety of theoretical concepts, essential in the deployment plan literary discourse of the twentieth century. Features, backed by scientific modeling method, divide analytical and synthetic transactions aimed at cognition of literary works, with the help of the concepts of "analytical model of artistic text" and "interpretative model of literary works".

Keywords: analysis of artistic text, interpretation of a literary work, modeling

Астрахан Н.И. Анализ и синтез в процессе литературоведческого познания

Аннотация. Статья посвящена соотношению анализа и синтеза в процессе литературоведческого познания. Особенности этого соотношения рассматриваются в контексте различных теоретических концепций, существенных в плане развертывания литературоведческого дискурса XX ст. Предлагается, опираясь на возможности общенаучного метода моделирования, разделить аналитические и синтетические операции, направленные на познание литературного произведения, с помощью понятий "аналитическая модель художественного текста" и "интерпретационная модель литературного произведения".

Ключевые слова: анализ художественного текста, интерпретация литературного произведения, моделирование

Гуменюк І.Л.
Варіювання рівня емоційно-прагматичного потенціалу
в англomовних прозових описах природи

*Гуменюк Інна Леонідівна, викладач кафедри практики англійської мови
 Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, м. Суми, Україна*

Анотація. У статті досліджуються закономірності варіювання рівня актуалізації критерію емоційно-прагматичного потенціалу в сільських і міських описах природи англomовної прози на основі даних, отриманих у ході акустичного аналізу.

Ключові слова: акустичний аналіз, сільські описи природи, міські описи природи, англomовна проза, критерій емоційно-прагматичного потенціалу

Закономірними результатами розвитку експериментальної фонетики як важливої галузі сучасної лінгвістики є розробки нових й удосконалення існуючих методів і методик дослідження тексту. Серед вирішуваних фонетистами наукових проблем особливою гостротою набуло останнім часом питання підвищення коректності зіставлення певною мірою суб'єктивних даних аудиторного аналізу з отриманими на основі акустичного аналізу точними числовими показниками перцептивних параметрів досліджуваних висловлень або певних фрагментів тексту. Зазначена проблема зумовлена, насамперед, тим, що у багатьох випадках дані аудиторного та акустичного аналізів не співпадають або недостатньо щільно корелюють між собою, внаслідок чого процедура їхньої лінгвістичної інтерпретації стає занадто складною та малоефективною.

Значний внесок у методологію вирішення подібних питань було зроблено висуненням вітчизняною дослідницею А.А.Калітою нового теоретичного принципу – принципу збереження емоційно-прагматичного потенціалу висловлення. Будучи покладеним в основу розроблюваного нею енергетичного підходу до дослідження мови та мовлення [1], цей принцип указував на здатність висловлення, реалізованого мовцем у певному емоційному стані, зберігати свій емоційно-прагматичний потенціал (далі ЕПП) завдяки його

внутрішньому перерозподілу між фонетичними та іншими смисловими елементами висловлення [2, с. 11]. В обсязі подальшого наукового опрацювання енергетичного підходу його авторкою у співпраці з Л.І.Тараненко було обґрунтовано [3] безрозмірний критерій рівня актуалізації емоційно-прагматичного потенціалу висловлення (далі К) та запропоновано [4] метод комплексної енергетичної оцінки процесу просодичного оформлення мовлення. При цьому експериментально [3] було визначено межі значень критерію Каліти-Тараненко (К), які відповідають таким рівням актуалізації ЕПП висловлення: низький (К до 30), середній (К = 30–105), високий (К > 105).

Тому метою цієї публікації є виявлення на основі даних акустичного аналізу особливостей актуалізації рівнів ЕПП в описах природи англomовної прози.

Масив опрацьованих нами описів природи складав 60 їхніх експериментальних фрагментів. Для зручності аналізу всі досліджувані фрагменти було диференційовано на сільські та міські описи природи із подальшим їхнім розподілом на статичні, статично-динамічні і динамічні.

Обробка результатів дослідження дозволила з'ясувати частотні особливості варіювання рівня ЕПП, відображені в таблиці 1.

Таблиця 1. Частотні показники розподілу рівнів актуалізації ЕПП у міських описах природи (%)

Рівень ЕПП	Статичні	Статично-динамічні	Динамічні
Високий	95,45	87,5	100
Середній	0,00	0,00	0,00
Низький	4,55	12,5	0,00

Дані таблиці вказують на зростання високого рівня ЕПП міських описів природи у такій послідовності: статично-динамічні → статичні → динамічні. При цьому було встановлено, що високий рівень ЕПП досягається, зазвичай, завдяки переважанню інтонаційного оформлення над лексико-граматичним, а інколи й унаслідок односпрямованої дії одиниць різних мовних рівнів. Наявність незначної кількості статичних і статично-динамічних описів з низьким рівнем ЕПП пояснюється їхньою статичною природою й перевагою лексичного наповнення і граматичної будови над інтонаційним оформленням описів. Міських описів із середнім рівнем ЕПП не зафіксовано. Крім того, було зареєстровано невеликий відсоток статичних описів природи, які за критерієм Каліти-Тараненко знаходилися у зоні між середньою і нижньою межею високого рівня ЕПП. Такі описи міських пейзажів відповідно до рекомендацій праці [4] відне-

сено нами до високого рівня. Зазначені труднощі віднесення міських описів природи до певного рівня ЕПП пояснюються перевагою в них лексичного наповнення (вживання емоційної й оцінної лексики) над інтонаційною організацією.

Міські описи природи містили також невелику кількість фрагментів, маркованих К вище за 300 одиниць, з перевагою статичних. Комунікативні й емоційні центри описів природи, де зареєстровано такі числові показники, характеризуються, як правило, високою або підвищеною гучністю, оформленням високими чи середньо підвищеними різновидами термінальних тонів, швидким або прискореним темпом, складним чи змішаним ритмом, поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною поступовістю, пролонгацією наголошених голосних з уповільненням темпу на ключовому слові й широким або розширеним тональним діапазоном. Переважання високого рівня ЕПП у стати-

чних міських описах пояснюється тим, що завдяки саме такому просодичному оформленню та одновекторній взаємодії одиниць інших мовних рівнів з елемен-

тами інтонації забезпечується рівень актуалізації ЕПП > 300.

Частотні особливості варіювання рівня ЕПП у сільських описах природи відображені нами в таблиці 2.

Таблиця 2. Частотні показники розподілу рівнів актуалізації ЕПП у сільських описах природи (%)

Рівень ЕПП	Статичні	Статично-динамічні	Динамічні
Високий	70,93	100	100
Середній	29,17	0,00	0,00
Низький	0,00	0,00	0,00

Як видно з таблиці, особливістю розподілу значень критерію Калити-Тараненко в озвучених сільських описах природи є переважання їхньої актуалізації на високому рівні ЕПП. У сільських статичних описах природи зафіксовано також описи, актуалізовані із середнім рівнем ЕПП, що, ймовірно, зумовлено їхньою статичною природою. Сільських описів з низьким рівнем ЕПП не виявлено. Серед усіх видів сільських описів природи було виокремлено певну групу фрагментів, які за рівнем ЕПП межують між низькою зоною високого й високою зоною середнього рівня ЕПП. Особливістю таких описів є різновекторна природа взаємодії лексичного наповнення, граматичної будови та їхнього інтонаційного оформлення з перевагою одиниць перших двох мовних рівнів.

Крім того, в експериментальному корпусі сільських описів зафіксовано певну кількість фрагментів з $K > 300$. Серед них має місце переважання статичних і динамічних описів. Такі показники у динамічних описах пояснюються, насамперед, їхньою динамічною природою, а у статичних – просодичним оформленням (модифікації гучності й темпу упродовж усього описового фрагмента з їх найвищими показниками на певних ділянках, змішаним ритмом, оформленням комунікативних і/або емоційних центрів середньо підвищеними та високими різновидами простих і складних спадних і висхідних термінальних тонів, а також складним інтонаційним контуром з двома кінетичними тонами, поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною поступовістю, усіченою і ковзною шкалами та різновекторною взаємодією одиниць мовних рівнів з переважанням сегментного й надсегментного рівнів.

Спільною рисою для сільських і міських описів природи є те, що у ході аудитивного й акустичного аналізу зафіксовано неспівпадіння у визначенні рівня ЕПП. Інколи під час аудитивного аналізу виникали труднощі щодо віднесення того чи іншого описового фрагмента до конкретного рівня ЕПП. Це здебільшого пояснювалось суб'єктивністю оцінок інформантів та інколи різновекторністю взаємодії одиниць усіх мовних рівнів з домінуванням предметної, сенсорної лексики та граматичною будовою описових фрагментів.

За результатами дослідження експериментального матеріалу нами були визначені варіантні й інваріантні моделі просодичного оформлення сільських та міських описів природи з різним рівнем ЕПП. Проілюструємо особливості просодичної організації описів їхніми найтипівішими прикладами. Розглянемо спочатку міські описи природи. Наприклад: "In the distance ⇒ on a very edge of Rome ⇒ Michelangelo's

massive dome ⇒ blotted the setting sun – | St. Peter's Basilica, ⇒ Vatican City || " [5, с. 215]. Наведений міський статичний опис актуалізовано на низькому рівні ЕПП ($K = 34,71$) з його піком на слові distance в ініціальной інтоногрупі, яка знаходиться у зоні звуженого тонального діапазону середньо зниженого висотнотонального рівня та оформлена низьким різновидом висхідного термінального тону. Таке інтонаційне оформлення ніби готує слухача до сприйняття панорами спокійного вечірнього Риму. Увесь опис характеризується помірними темпом і гучністю, здебільшого простим ритмом. Завдяки хрипкому тембру в уяві слухача виникає картина спокою в італійській столиці, яка готується до настання ночі.

Наступні приклади демонструють типове просодичне оформлення описів із середнім рівнем ЕПП. Наприклад: "A wavering yawuuh rose in a purple gloom, | and the young man frowned. || It was some Tom-cat's love song, | and there was nothing pretty about that|| " [9]. Цей статичний опис з $K = 108,43$ віднесено до середньої зони актуалізації ЕПП. Пік емоційності знаходиться в ініціальной інтоногрупі на лексемі wavering, маркованій висхідним рухом тону на першому наголошеному складі з підвищеним тональним рівнем, й реалізується з відносно підвищеною гучністю порівняно з іншими ділянками наведеного опису. Крім того, аналізована інтоногрупа оформлена двома спадними тонами, що надає їй певної емоційності, й передає дрижання голосу кішки та створює у слухача непрямне враження від порушення спокою й тиші. На статичність і середній рівень ЕПП впливає також оформлення описового фрагмента низькими й середньо підвищеними спадними тонами, помірними гучністю й темпом, звуженим тональним діапазоном усього опису вечірнього міста.

Прикладом статично-динамічного опису із середнім рівнем ЕПП може слугувати такий уривок: "The next day ⇒ was the thickest yet, | and the last of our strange October heat. || Thunder was rumbling in the west | when I came to work, ⇒ and the dark clouds , ⇒ were beginning to stack up there. || They moved closer ⇒ as the night came down, ⇒ and we could see blue-white forks of lightning ⇒ jabbing out of them. || There was a tonado ⇒ in Tra pingus County ⇒ a round ten that night – | it killed four people ⇒ and tore the roof off the livery stable ⇒ in Tefton | – and vicious thunderstorms ⇒ and gale-force winds ⇒ at Cold Mountain. || Later it seemed to me ⇒ as if the very heavens ⇒ had protested the bad death ⇒ of Edward Delacroix || " [8, с. 277]. Наведений опис

міста реалізується у високій зоні середнього рівня ЕПП (K = 146,03). Пік ЕПП зареєстровано на початку динамічної частини опису, де описується велика гроза й торнадо. Лексема *clouds* оформлена середньо підвищеним висхідним тоном, помірними темпом і гучністю. Упродовж динамічної ділянки опису ці параметри варіюють від помірних показників до підвищеної гучності й прискореного темпу до сповільненого темпу й зниженої гучності; всі повнозначні слова виділені наголосом, зафіксовано також звужений тональний діапазон наприкінці опису, що передає передчуття біди, неспокою й напруження від очікування близької смерті злочинця.

Особливості просодичного оформлення динамічних міських описів з рівнем ЕПП, що знаходяться у високій зоні ЕПП або її нижньому рівні, можна прослідкувати на такому типовому прикладі: " *No fog, No mist; clear, bright, foggy, stirring, cold; gold, piping for the blood to dance to; Golden sunlight; Heavenly sky; sweet fresh air; merry bells. Oh, glorious!* " [6, с. 72]. Цей приклад опису зимового ранку в Лондоні реалізовано у зоні високого ЕПП (K = 463,64) з піком на слові *gold*, що формує окрему інтоногрупу в медіальній позиції. Зафіксований емоційний центр опису інтонаційно маркований високим різновидом спадного тону, широким тональним діапазоном, прискореним темпом, підвищеною гучністю. Такому центру передує інтоногрупа відокремлена середньою паузою з комунікативним центром, оформленим рівним низьким тоном, що допомагає виділенню емоційного піку опису й створенню у слухача присмного враження від споглядання ранку в місті, незважаючи на лютий холод.

Як видно з наведених прикладів, типовими просодичними ознаками міських описових фрагментів, що мають низький рівень ЕПП, є: помірні показники темпу й гучності, низькі або середньо знижені різновиди рівних, спадних, висхідних термінальних тонів, середній або звужений тональний діапазон, середньо знижений та підвищений висотнотональний рівень інтоногруп з піками ЕПП та цілих уривків. Статично-динамічним і статичним описам міста із середніми показниками критерію ЕПП притаманні низькі й середньо підвищені висхідні й спадні термінальні тони, варіювання показників гучності і темпу від низьких і помірних до підвищених, звужений та середній тональний діапазон, складний інтонаційний контур. У динамічних міських описах спостерігаються високі й середньо підвищені спадні й висхідні термінальні тони, розширений і широкий тональний діапазон, модифікації темпоральних характеристик (сповільнений – прискорений – швидкий) і гучності (помірна – підвищена – висока). Емоційні центри інтоногруп, які є піками емоційності всього опису, інколи інтенсифікуються внутрішньосинтагменною паузою, ковзною шкалою, високим або підвищеним висотнотональним рівнем на цій ділянці.

Розглянемо особливості варіювання критерію рівнів ЕПП у сільських описах. Типовим прикладом статичного опису із середнім рівнем ЕПП може слугувати наступний уривок: "–*The scene before him* ⇒

looked like an idyllic campus. A grassy slope ⇒ cascaded downward ⇒ onto an expansive loneliness, where clusters of sugar maples ⇒ dotted quadrangles ⇒ bordered by brick dormitories and footpaths " [5, с.165].

У наведеному фрагменті з піком ЕПП на слові *loneliness* (K = 83,42) у медіальній позиції в описі змальовується картина англійської сільської місцевості зі спокійним розміреним життям, що підтверджується просодичним оформленням емоційного центру опису, а саме: помірною гучністю й сповільненим темпом, розширеним тональним діапазоном, середньо підвищеним спадним термінальним тоном, якому передують середня за тривалістю пауза та повнозначне слово, виділене спеціальним підйомом.

Інший опис сільської місцевості ілюструє високий рівень ЕПП у динамічних описах. Наприклад: "–*And over him stood a terrible thing, biting at his throat, a great black hound, larger than any other hound. When the men went forward the beast turned its blazing eyes ⇒ and bloody jaws on them* " [7, с. 105]. Цей приклад реалізується у зоні високого рівня ЕПП з показником K = 321,60 на лексемі *turned*, яка є емоційним центром опису. Дієслово руху виділене внутрішньо синтагменною паузою й пролонгованим вимовлянням голосного, а також оформлене поступово спадною ковзною шкалою з порушеною поступовістю та сповільненим темпом. Таке інтонаційне оформлення піку ЕПП позначає кульмінаційний момент усього описового фрагмента та підсилює відчуття паніки й розпачу людей від споглядання страшного монстра.

Проаналізовані нами типові приклади сільських описів ілюструють загальні просодичні характеристики описів із середнім та високим рівнями ЕПП. Так, для статичних описів із середнім показником критерію K властиві: модифікації гучності (помірна – підвищена) й темпу (сповільнений – помірний), розширений тональний діапазон, середньо підвищені різновиди спадних і висхідних термінальних тонів, середньо підвищений висотнотональний рівень фрагментів в цілому та окремих інтоногруп з піками емоційності. Загальними рисами описів з високим рівнем ЕПП є: виділення піку внутрішньо синтагменною паузою й пролонгованим вимовлянням голосного або приголосного, ковзна шкала, високі та середньо підвищені різновиди спадних і висхідних термінальних тонів, складний інтонаційний контур, розширений і широкий тональний діапазон, високий та середньо підвищений висотнотональний рівні всього опису й окремих ділянок із зафіксованими піками емоційності, варіювання темпу (прискорений – швидкий з можливим подальшим сповільненням) і гучності (помірна – підвищена – висока з можливим її зниженням).

Результати проведеного таким чином аналізу варіювання показників рівня ЕПП в англійських прозових описах природи свідчать, що всім досліджуваним видам описів, незалежно від їхньої типово-видової приналежності притаманний переважно високий рівень ЕПП. При цьому статичні й статично-динамічні різновиди міських описів природи містять фрагменти із низьким рівнем ЕПП. Крім того, міські описи при-

роди практично не реалізуються на середньому рівні ЕПП. У свою чергу, сільські описи природи характеризуються переважанням їхньої актуалізації з високим рівнем ЕПП та наявністю статичних фрагментів, маркованих його середнім рівнем. Уважаємо також доцільним зазначити, що використання в нашій праці

критерію Калити-Тараненко для вивчення закономірностей варіювання рівня актуалізації емоційно-прагматичного потенціалу в англомовних прозових описах природи показало досить високу ефективність його практичного застосування під час проведення експериментально-фонетичних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Калита А.А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: Монографія / Калита Алла Андріївна. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 320 с.
Kalita A.A. Actualizatsia emotsionalno-prahmatychnogo potentzialu vyslovlennya [Actualisation of the emotional-pragmatic potential of an utterance]: Monografia / Kalita Alla Andriyivna. – Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky, 2007. – 320 s.
2. Калита А.А. Система фонетичних засобів актуалізації смислу висловлювання (експериментально-фонетичне дослідження англійського емоційного мовлення): автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня док. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / А.А. Калита. – Київ, 2003. – 32, [1] с.
Kalita A.A. Systema fonetychnykh zasobiv aktualizatsiyi smyslu vyslovluyuvannya (eksperymentalno-fonetychne doslidzhennya angliyskoho emotsiynoho movlennya) [The system of phonetic means of utterance meaning actualization (experimental-phonetic research)]: avtoref. dys. ...na zdobuttya nauk. stupenya dok. filol. nauk: spets. 10.02.04 "Germanski movy" / A.A. Kalita – Kyiv, 2003. – 32, [1] s.
3. Калита А.А. Критерій рівня актуалізації емоційно-прагматичного потенціалу висловлення / А.А. Калита, Л.І. Тараненко // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 2-х ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – 2012. – Вип. 105 (1). – 476-484 с.
Kalita A.A. Kryteriy rivnya aktualizatsii emotsiyno-prahmatychnogo potentzialu vyslovlennya [The criterion of actualization level of the emotional-pragmatic potential of an utterance] /

- A.A. Kalita, L.I. Taranenko // Naukovi zapysky. Seriya: Filologichni nauky (movoznavstvo): U 2-kh ch. – Kirovograd: RVV KDPU im. V. Vynnychenka. – 2012. – Vyp. 105 (1). – 476-484 s.*
4. Калита А.А. Метод комплексної енергетичної оцінки процесу просодичного оформлення мовлення / А.А. Калита, Л.І. Тараненко // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 4-х ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – 2009. – Вип. 81 (1). – 359-365 с.
Kalita A.A. Metod kompleksnoyi enerhetychnoyi otsinky prosodychnoho oformlennya movlennya [The method of complex energetic evaluation of speech prosodic realisation] / A.A. Kalita, L.I. Taranenko // Naukovi zapysky. Seriya: Filologichni nauky (movoznavstvo): U 4-kh ch. – Kirovograd: RVV KDPU im. V. Vynnychenka. – 2009. – Vyp. 81 (1). – 359-365 s.
5. Brown D. Angels and Demons / D. Brown – Bookmarque Ltd., Croydon, Surrey, 2003. – 624 p.
6. Dickens Ch. A Christmas Carol / Charles Dickens. – L.: Odhams Press Ltd, 1973. – 92 p. – Audio Cassette 1 (68 min.), 2 (72 min.).
7. Doyle A.C. The Hound of the Baskervills / Doyle A.C. – L.: Penguin Books, 1996. – 176 p.
8. King S. The Green Mile / S. King. – L.: Penguin Books, 2007. – 384 p.
9. King S. Selected Stories [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// free-books.me/audio/hudozh/fantastica/63148-King-rasskazy mp3](http://free-books.me/audio/hudozh/fantastica/63148-King-rasskazy.mp3).

Humenyuk I.L. Variation of the Emotional-and-Pragmatic Potential Level in English Prosaic Nature Descriptions

Abstract. The article outlines the regularities of the level of emotional-and-pragmatic potential criterion actualized in country and city nature descriptions in the English prose. The research is based on the data, obtained during the acoustic analysis of these nature descriptions.

Key words: *acoustic analysis, country nature descriptions, city nature descriptions, the English prose, emotional- and-pragmatic potential criterion*

Гуменюк І.Л. Варьирование уровня эмоционально-прагматического потенциала в англоязычных прозаических описаниях природы

Аннотация. В статье исследуются закономерности варьирования уровня актуализации критерия эмоционально-прагматического потенциала в сельских и городских описаниях природы англоязычной прозы на основе данных, полученных в ходе акустического анализа.

Ключевые слова: *акустический анализ, сельские описания природы, городские описания природы, англоязычная проза, критерий эмоционально-прагматического потенциала*

Дейснер Є.В.

Музична термінологія у художніх творах сучасних англомовних письменників

*Дейснер Євгенія Володимирівна, магістр філології, викладач кафедри теорії і практики перекладу
Чорноморського державного університету ім. П. Могилу, м. Миколаїв, Україна*

Анотація. Статтю присвячено особливостям використання англомовних музичних термінів у художніх текстах та засобам виразності, що створені на їх основі. Також зазначено особливості перекладу окремих термінологічних одиниць. Подана загальна інформація про музичну термінологію та сферу її вжитку. Приклади для ілюстрування отримані за допомогою корпусу текстів британської та американської літератури, з яких вибрані автори сучасного прозового жанру.

Ключові слова: *Художні засоби, музична термінологія, сучасна англомовна проза, сфера функціонування, переклад тропів*

Сучасна англомовна проза може слугувати матеріалом для проведення майже будь-якого лінгвістичного дослідження завдяки своїй різноманітності та багатоаспектності. В ній віддзеркалюються майже всі тенденції сучасної культури, що тяжіє то багатшаровості та універсальності. Ці умови дозволяють досліджувати нові художні грані, шукати прийоми, використані автором для досягнення нової глибини сприйняття тексту читачем, аналізувати те, що належить до сфери духовної за допомогою суто наукових підходів. Ми живемо в час, коли людина, з одного боку є втіленням духу і мислення, з іншого боку в повсякденному своєму існуванні оточена високотехнологічними пристроями та невичерпними джерелами інформації. Взаємний вплив цих сфер – безсумнівний та беззаперечний. Ритм життя диктує свої правила, як винахіднику, так і письменнику. Не дивно, що терміни не просто проникають до художньої літератури у своїй безпосередній ролі, вони набувають нового, незвичного функціонування.

На думку дослідників, частота вживання термінів, особливо вузькоспеціальних, в мові художніх творів є невеликою, навіть, якщо вона є рисою ідіостилу конкретного письменника. Проте вдале використання термінів сприяє розкриттю мовленнєвої характеристики персонажу, відображенню особливостей його професійної діяльності.

Термінологічна лексика функціонує здебільшого в науковому стилі. Закономірною сферою її застосування є науково-інформаційна література, а сферою фіксації – словники та інші лексикографічні джерела. Зустріти термінологію можна також в публіцистичному та офіційно-діловому стилях. Проникнення термінології до художнього стилю – явище сучасне і актуальне, варте уваги та окремого дослідження. Використання термінології для досягнення виразності вимагає від автора чималої майстерності та естетичного смаку. Окремо слід звернути увагу на те, що якісне і доречне використання термінів у художньому стилі можливе лише за умови високої обізнаності автора у значенні використаних термінологічних одиниць.

Використання термінів з метою увиразнення образу героїв припускає залучення термінів будь-якої сфери. Цілком логічно, якщо в професійній розмові або, навіть, повсякденному житті людина користується певними поняттями, що притаманні їй професійній діяльності. Однак, мова іде не тільки про подібні ситуації. Окремої уваги варті ті одиниці, що стають основою для засобів виразності завдяки універсальності і витонченості, здатності буди сприйнятими та

зрозумілими для читача, одночасно створюючи особливе відчуття залученості до світу “обраних”, тих кому підвладна “дешифровка” терміна, а з цим і розуміння задумки автора.

Кількість термінів, які можна використати для створення засобів виразності, досить обмежена. І основною їх характеристикою має бути доступність. Якщо слово незрозуміле читачу, навряд чи він зможе осягнути художній ефект, на створення якого розраховував автор. Вихід один – оперувати поширеними і сучасними термінами, що не належать до вузькопрофесійних сфер. Такими, на нашу думку, можна вважати музичні терміни.

В сучасному житті, з розширенням технічних можливостей, музика оточує людину всюди – в супермаркеті, в машині, в спортзалі, вдома. Її вплив на настрій підтверджено вченими, а здатність підвищувати розумові ресурси майже не викликає у них сумнівів. Багато людей мають базову музичну освіту, найпростіші базові знання включено до курсу загальної шкільної освіти. Вища освіта поглиблює ці знання в курсі культурології, а решту забезпечує довічна людська допитливість. Як результат - складно знайти людину, яка б не знала значень слів “гама”, “акорд”, “симфонія” чи “соната”.

Будь-який вид мистецтва прагне іти нарівні із часом. В ньому відбиваються усі суттєві зрушення у житті суспільства, в якому він розвивається і існує. Так, і музика прагне до цілісного і глибокого відображення життя у музичних образах, оперуючи власними, лише їй притаманними засобами. Актуальність цього виду мистецтва позначає також широке висвітлення його засобами масової інформації та науково-публіцистичними джерелами, яке неможливе без застосування специфічної музичної термінології. А вже звідти терміни потрапляють як до щоденного вжитку, так і до художньої літератури.

Розмаїття музичних термінів зумовлене багатогранністю цього виду мистецтва. До нього відноситься і спів, і сольне виконання творів різними інструментами, і групове у складі оркестрів, ансамблів, хорів, а також композиція і імпровізація.

Деякі групи термінів являються спільними для усіх вище перелічених груп, такі як – на позначення ритму, тривалості, тональності, темпу і настрою виконання. Деякі – притаманні лише визначеним, такі, як наприклад, на позначення тембру голосу.

До найчастіше вживаних у художньому стилі сучасної англомовної прози належать терміни на позначення музичних жанрів (symphony, sonata, requiem, concerto), тембрів голосів (soprano, tenor, baritone),

темпу виконання (*allegro, moderato, andante, adagio*), та інших (*harmony, chord, pizzicato, arpeggio, string, bass, beat*).

Ось декілька прикладів з творів сучасних англомо-вних письменників, що ілюструють застосування музичних термінів у створенні засобів виразності (перекладені автором статті).

*With the **adagio** of oars, creaking and splashing, we glissaded towards the lake island. (Susan Ernberg, "Above the Houses")*

*Під плескіт, скрип та повільний **приспів** весел ми ковзали поверхнею озера у напрямку острова.*

Зберегти термін адажіо в перекладі не вдалося, тому поняття було поділене на дві складові – темп (повільний) і музичний компонент (приспів). В мові ж оригіналу *adagio* являється потужним визначенням, яскравою метафорою. Нетермінологічними синонімами могли б стати *accompaniment, concomitance, singing*.

*I know that life is **andante** and **presto** and **adagio**, all entwined, a **fugue** of sorts, the promise and the sadness often separated by mere moments, tragedy and serenity not nearly so discrete as I once believed. (Alan Brennert "Echoes")*

В житті анданте, престо і адажіо сплелися в одну фугу протилежностей, в якій надію і сум розділяють лічені секунди, а спокій і обурення, як не складно в це повірити, можуть іноді співіснувати.

В цьому реченні музичні терміни темпу вжито як квінтесенцію протилежностей, а fuga являє собою поняття композиції, мішанини, непростого створіння.

*For months, since Charlie has been evicted from his office at the Burbank Studios, he had been home on this street all day long, and he was familiar with the quiet and the sounds that punctuated it: **pizzicato** of lawn mowers, the drone of air conditioners, the whomp of tennis balls, the whoosh of German-made disk brakes, the demented chirping of overfed birds. (Robert James Waller "The Bridges of Madison County")*

За місяць, з того часу як Чарлі звільнили з посади у Бьорбенк Студіоз, він проводив цілі дні вдома на цій вулиці і вже звик до тиші та звуків, що іноді порушували її: стрекотіння газонокосарок, гудіння кондиціонерів, стук тенісних м'ячів, свист гальм німецьких автомобілів, ліниве цвіркотіння перекормлених пташок.

Музичний термін піцicato у перекладі з італійської позначає "щипком" і відноситься до прийомів гри на струнних інструментах, коли замість звичного співучого звуку, який видобувається смичком, музикант отримує більш уривчастий, коротший та тихіший звук. Цілком можливо залишити в перекладі піцicato, але зрозумілість читачеві в цьому випадку викликає сумнів. Зважаючи на те, що мова іде про механічний пристрій, найбільш схожим звуком є стрекотіння, до речі яке також існує і притаманне і живій природі.

Взагалі функціонування термінів в художній літературі зумовлене естетичними вподобаннями автора та залежить від рівня його художньої майстерності. До тропів, у складі яких найчастіше зустрічаються

терміни, входять градація, метафора, епітет, паралелізм, персоніфікація, порівняння та інші.

*The whistling lowered to a gentle **warble**, the fuselage a **flute** with one hole left open, an odd **arpeggio** in the rear of the plane. (Peter Lescourt "The Deal: a Novel of Hollywood")*

Свист перейшов у лагідну трель, фюзеляж видавав низькі звуки флейти, а в хвостовій частині лунало дивне арпеджіо.

Терміни використані в цьому реченні виходять за рамки загальноживаних. Якщо слово "трель" чи "тріль" (швидке багаторазове чергування двох суміжних звуків) і відомо нам через аналогію з пташиним співом, не всі знають в чому саме полягає значення цього терміну. З другою частиною ситуація вже набагато складніша. Хоча термін там лише один, і це всього-навсього назва музичного інструмента (флейта), означення до цього терміна вимагає або спеціальних знань, або подальших пояснень. Річ у тому, що флейта змінює висоту звуку завдяки отворах на її корпусі, кількість яких в середньому близько 14-ти. Закриваючи або відкриваючи пальцями ці отвори, музикант змінює висоту звуку слідуючи мелодії. Чим більше отворів закрито, тим нижчим є звук. Отже, якщо відкрито єдиний отвір – звук є чи не найнижчим з можливих. Арпеджіо – послідовне, неодночасне виконання звуків акорду (один за одним). Доступність для розуміння терміна прямо залежить від загальної ерудиції читача. За характером видобування звуку, арпеджіо сходе на перелив, отже, це його можливий контекстуальний переклад.

З усього вищезазначеного можна зробити наступні висновки. Вживання музичних термінів у художньому тексті хоча і не являється звичним елементом, проте додає новизни і актуальності художнім засобам. Термін асоціюється у свідомості з прогресом, прагненням до пізнання, обізнаністю, якісною освітою, широким світоглядом. Для сучасної людини всі ці якості являються бажаними і цінними. Тому підсвідомо у мозку виконується програма: я бачу складне і незрозуміле слово – я знаю, що воно позначає – я – досвідчена і обізнана людина – я можу цим пишатися.

Таким чином вживання термінів у художній літературі являється взаємовигідним для автора і читача процесом. Читач збільшує діапазон знань за рахунок нових понять, автор отримує змогу вдосконалити власну художню майстерність, збагатити свій авторський стиль. Позитивний вплив на музичне і літературне мистецтво також є очевидним.

Вживання терміну в непрямому його значенні – результат переосмислення. А переосмислення – це когнітивний процес. Автор переосмислює термін, слідуючи за своїм художнім задумом. Одночасно він спіткає читача переосмислити його разом з ним, розвиває його художнє мислення.

Таким чином, музична термінологія відіграє суттєву роль у підвищенні художньої цінності твору, однак багато в чому залежить від індивідуального авторського підходу до її використання.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Абакумова Г.О. До питання про експресивність терміна // Мовознавство. – 1981. - №3. – с. 85-88.
Abakumova G.O. Do pytannia pro ekspresyvnist termina [Referring to the expressive value of a term] // Movoznavstvo. - 1981. - №3. - s. 85-88.
2. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. –М.: Просвещение, 1990. -300с.
Arnold I.V. Stilistika sovremennogo angliyskogo yazyka [The stylistics of modern English]. -M.: Prosveshcheniye, 1990.-300s.
3. Булик-Верхола С.З. Зміни у складі української музичної термінології // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2000. – Вип. 28. – С. 65-69.
Bulik –Verkhola S.Z. Zmini u skladi ukrayinskoї muzychnoyi terminologiyi [The changes in the structure of Ukrainian musical terminology] // Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya filologichna. - Lviv, 2000. - Vyp. 28. - S. 65-69.
4. Карпова В.Л. Термін і художнє слово.- К.: Наукова думка, 1967. – 129с.
Karpova V.L. Termin i hudozhne slovo [The term and the fiction]. - Kiev: Naukova Dumka, 1967.-129s.
5. Катиш Т.В. Музичні терміни в мові сучасної української фантастики// Вісник Запорізького державного університету, Запоріжжя, 2000. - №1.
Katysh TV Muzichni terminy v movi suchasnoyi ukrayinskoyi fantastyky [Musical terms in the lexicon of modern Ukrainian science fiction] // News Zaporizkogo sovereign universitetu, Zaporizhzhya, 2000. - №1.
6. Науково-технічний прогрес і мова. – К.:Наукова думка, 1987. – 195с.
Naukovo-tehnichnyi progres i mova. [The scientific and technical progress] - Kiev: Naukova Dumka, 1987. - 195C.
7. Словник музичних термінів. – К., 1987.
Slownyk muzychnyh terminiv. [The dictionary of musical terms] - K., 1987.
8. American Corpus Online.com
9. British Corpus Online.com

Deysner Y.V. Musical Terminology in Modern English Fiction

Abstract. The article dwells on the peculiarities of musical terms usage in belle letter style and specific artistic means created by this. It also reveals the methods of translation such means. The article contains information about theory of terminology, in particular spheres of its usage, both casual and exceptional.

Keywords: musical terminology, translation, expressive means, spheres of usage, English fiction

Дейснер Е.В. Музыкальная терминология в произведениях современных англоязычных авторов

Аннотация. Статья посвящена использованию музыкальных терминов в необычной для них среде – художественной литературе. Наряду с приданием достоверности литературным портретам, музыкальные термины могут также служить материалом для создания художественных средств, зачастую ярких и оригинальных. Однако использование их в литературе имеет и ряд сложностей, таких как общедоступность и трудности перевода.

Ключевые слова: музыкальная терминология, художественные средства, сфера использования, англоязычная художественная литература, перевод, функции термина

Дудніков М.О.

Літературно-критичні статті російських вчених кінця XIX – початку XX ст.
про жанрове формування історичного роману

*Дудніков Микола Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент
кафедра російської філології та зарубіжної літератури
Криворізький педагогічний інститут Державного вищого навчального закладу
“Криворізький національний університет”, м. Кривий Ріг, Україна*

Анотація. У статті розглядаються окремі етапи процесу жанрового формування історичного роману, які найшли відображення у літературно-критичних статтях В.Г. Белінського, М.О. Добролюбова, О.І. Сенковського, О.М. Скабичевського, М.О. Рубакіна. Надана оцінка дослідницько-інтерпретаційним результатам з огляду на перспективи жанрового розвитку історичного роману.

Ключові слова: історичний роман, історичні події, історичні погляди, сутність жанру, літературна критика

Актуальність кращих історичних романів полягає в постановці соціально-філософських проблем, які не тільки значно розширюють діапазон відображуваної доби, але й набувають загальнолюдського звучання. Відомо, що саме зламні епохи активізують історичну свідомість, пробуджують патріотичні почуття в суспільстві. Саме історична романістика, як влучно зауважила О.Р. Єременко, “тривалий час була чи не єдиним “етноохоронним чинником” на сторожі нашого бездержавного народу, позбавленого голосу в історії” [4, с. 4]. Історія як процес пізнання минулого, що полягає у відборі та збереженні інформації про нього, – це один із проявів соціальної пам’яті, тобто здатності людей зберігати та осмислювати власний досвід і досвід попередніх поколінь. Пам’ять про минуле фіксує зв’язок часів у людських характерах, і, як наслідок, впливає на морально-етичне виховання людини. “Совість, – зазначає Д.С. Лихачов, – це в основному пам’ять, до якої приєднується моральна оцінка того, що відбулося. Але якщо здійснене не зберігається в пам’яті, то не може бути й оцінки. Без пам’яті немає совісті” [6, с. 172].

Історична романістика має не просто ідейно-художнє та виховне значення, а ще й виконує своєрідну ритуально-міфологічну функцію, особливо під час жорстоких історичних випробувань. Історичний роман поєднує в собі високе й низьке, історичну достовірність і художній вимисел та домисел, ознаки історіографії та власне художньої літератури, а, отже, й вимагає особливих шляхів і технологій його вивчення: специфічної рефлексії фактів, їхньої модифікації, художньої трансформації та інтерпретації, специфічного образного синтезування, а також врахування його часових, просторових, національно-культурологічних та звичаєво-правових ознак, етнічної ментальності викладу тощо. Саме таке розуміння поетикальних особливостей історичного роману знаходимо в роботах С.Д. Абрамовича, Л.П. Александрової, Ю.А. Андреева, С.М. Андрусів, Т.І. Дронової, М.М. Ільницького, С.Б. Кашинцева, Г.М. Ленобля, К. Кларк, Д.С. Лихачова, Г.Б. Лукача, С.В. Макаровської, Б.І. Мельничука, В.Я. Малкіної, В.Д. Оскоцького, С.М. Петрова, М.М. Сиротюка, Н.Д. Тамарченка, М.В. Хотимського, Л.М. Чмихова, В.А. Юдіна та ін.

Незважаючи на певні наукові зрушення в галузі жанру історичного роману, критерії його вивчення потребують значних доповнень та уточнень. Жанр історичного роману постійно звертав увагу дослідни-

ків, оскільки він є значним явищем у літературі, котре має ще й розгалужену та багатопланову систему модифікацій, що спонукає вчених до вироблення нових підходів, методів, методик і технологій таких досліджень. Незаперечним залишається той факт, що в поглядах на сутність історичного роману, а також на шляхи його вивчення спостерігаються суттєві розбіжності. А тому виникає потреба спеціального й системного діалектико-еволюційного (а, отже, й власне теоретичного) дослідження історичного роману як значного літературного явища і як важливої літературознавчої проблеми.

Простежити процес виникнення й постановки проблеми “історичного роману” як явища і як науки про нього, проаналізувати окремі наукові праці про жанр історичного роману з погляду його еволюції є метою даної статті, а її **теоретичне значення** полягає в уточненні й доповненні літературознавчої характеристики поняття “історичний роман”, у спробі системного вивчення й аналізу поглядів на еволюцію названого жанру на індивідуально-авторські ознаки творчості. Наукові положення, запропоновані в статті, сприятимуть поглибленню знань про ідейно-тематичний комплекс і жанрово-стильові особливості літературного процесу. Також у статті узагальнюються й систематизуються погляди науковців на моделювання історичних подій у літературі, у поєднанні з критичним осмисленням історичних фактів і філософських концепцій, що дає змогу визначити особливості функціонування досліджуваних категорій у жанрі історичного роману.

У XIX ст. саме В.Г. Белінський (1811–1848) найближче підійшов до розуміння сутності жанру історичного роману, тому що першим помітив похибку в оцінці романів В. Скотта європейською критикою, яка цінувала передовсім “історичну ширість звичаїв та костюмів”, і це “тоді як справа полягала перш за все у вірності дійсності, у живому та правдоподібному зображенні облич, в умінні все побудувати на ґрі пристрастей, інтересів та взаємних стосунків характерів” [1, с. 105–106]. Велику роль у розвитку історичного роману відіграли реалістичні теорії у критиці В.Г. Белінського, який твердив, що вся подальша діяльність прогресивної думки повинна спиратися на історію, зростати на історичному ґрунті. Від вірувань та ідеалів, не підкріплених історією, людство перейшло до нової епохи, перейнятою історичною свідомістю. Віра в абстрактний розум,

характерна для XVIII століття, а також епоха романтичного суб'єктивізму змінюється періодом об'єктивного пізнання історії, її закономірностей. На думку В.Г. Белінського, сучасна форма історичного роману породжена тим, що в самій дійсності події перетинаються з долею приватної людини, і саме приватна людина бере участь в історичних подіях. Заслугою В. Скотта В.Г. Белінський уважав той факт, що англійський письменник перший у своїх романах вирішив проблему зв'язку історичного життя з приватним.

В історичному романі В.Г. Белінський виокремив особливий підвид, котрий він назвав “поетичною біографією” [2, с. 194], у наш час цей підвид має назву історико-біографічного роману. Особливу рису цього підвиду В.Г. Белінський вбачав у тому, що автор, користуючись фактом із життя історичної особи, «описує цю подію, як вона йому уявлялася» [2, с. 191]. Головне призначення історичного роману нового часу критик бачив у розкритті національно-історичного обличчя народу, його національного характеру. Історичний роман В.Г. Белінський сприймав як засіб пізнання минулого, тому він закликає прийнятися духом часу, зрозуміти історичні форми національного життя, постаратися стати сучасником подій, пережити їх, зрозуміти те, що обрав предметом свого зображення, а потім творчо відтворити його. “Поет не може й не повинен бути рабом історії, як він не може й не повинен бути рабом дійсного життя, тому що в тому й іншому випадку він був би копістом, а не творцем. Вітаємо поета, якщо герой його роману або драми цілком схожий з героєм історії, котрого він виводить у своєму творінні; але це може бути тільки в тому випадку, коли поет угадає історичне обличчя, коли його фантазія вільно зійдеться з дійсністю» [2, с. 132].

Думки В.Г. Белінського були значною мірою розвинуті та уточнені М.О. Добролюбовим (1836–1861). У статті “Про російський історичний роман” (1855) критик підкреслює, що головна мета історичного роману – “оживити мертву літеру літописного сказання, вдихнути живу душу в мертвий скелет підібраних фактів, висвітлити променем поетичного розуміння історично темну епоху, представити приватне внутрішнє життя суспільства, про яке історія розповідає нам тільки зовнішні події та стосунки” [3, с. 377–378]. Говорячи про різницю між історичним романом та романом про сучасність, М. О. Добролюбов наголошує на тому, що автор історичного роману “не може на власний розсуд винаходити і вводити сюди все, що може служити покращенню висловлювання і уявлення взятої ним ідеї” [3, с. 378], що він (автор. – М.Д.) “повинен бути відданим не тільки тому, що може бути або буває, але тому, що дійсно відбулося таким, а не іншим чином” [3, с. 378]. Більше того, критик застерігає митця від спрощеного переказу історичних документів та наполягає на доречності “внесення в історію свого вимислу, але вимисел цей побудувати на історії, вивести його із природного руху подій, нерозривно зв'язати його з усією канвою історичного оповідання [3, с. 378]. М.О. Добролюбов також звертав увагу на питання реальності персонаж-

ної системи творів та настоював на необхідності введення до неї особистостей, які в історії добре знані.

Згадувані статті В.Г. Белінського та М.О. Добролюбова були написані в період виникнення та активного становлення цього жанру, тому в них ще тільки розглядалися тенденції його еволюції та будь-які закономірності поступу. До того ж історичний роман проходив складний шлях адаптації як у свідомості читачів, так і літературознавців, наприклад, критик О.І. Сенковський (1800–1858) назвав історичний роман “побічним синком без роду, без племені, плодом спокусливого перелюбства історії з уявленням” [8, с. 14]. У цьому художньо-образному визначенні помічена важлива ознака жанру історичного роману.

З появою статті відомого критика О.М. Скабичевського (1838–1911) “Наш історичний роман у його минулому і теперішньому” (1886) розпочалося порівняно з минулими роками, більш-менш систематичне вивчення цього явища в російській літературі. О.М. Скабичевський приділяє особливу увагу такій постаті, як М.М. Карамзін (1766–1826). З одного боку, критик визнає його вплив на формування історичної свідомості епохи, з іншого, – він незадоволений тотальним копіюванням історичних поглядів М.М. Карамзіна, що гальмує, так би мовити, природний процес вивчення та усвідомлення живого руху історії. Критик переповідає повість І.І. Лажечнікова (1792–1869) “Малинівка, або Ліс під Тулою” (1817), щоб показати, “до якого рабського наслідування Карамзіна доходив у цей час Лажечніков” [9, с. 57]. У подібному ж контексті згадується М.М. Загоскін (1789–1852), який знаходився під впливом карамзінської “Наталки, боярської доньки” (1792). О.М. Скабичевський вважає, що М.М. Карамзін сприймається позитивно як історик, а не як белетрист: “... на жаль, історичні повісті... Карамзіна... показують нам тільки те, до якого ступеня люди того часу були далекі від будь-якого відчуття історичної дійсності” [9, с. 70]. Далі йдеться про впевнений поступ, зроблений російською історичною літературою протягом 20-х років: “Стрибок цей особливо помітний на таких другорядних талантах, якими були Наріжний і Лажечніков, – пише Скабичевський, – між їх молодими творами і написаними у зрілому віці лежить непрохідна прірва... Оповідна література була, мабуть, у повному нехтуванні; і раптово наприкінці 20-х років вона робить значні успіхи, причому маленькі белетристи одразу стають невідомими” [9, с. 87].

До речі, О.М. Скабичевський у пізніх працях, зокрема в лекційних курсах, дещо змінив оцінку ролі М.М. Карамзіна в історії російської літератури, визнавши прогресивне значення його історичних повістей: “Він перший, всупереч середньовічній догматиці, почав проповідувати і свободу пристрастей, і право людини на земне щастя” [9, с. 79].

Наступним кроком узагальнення наукових поглядів літературознавців щодо історичного роману можна вважати виданий А.В. Мезієр (1869 – 1935) у 1902 році в Санкт-Петербурзі “Покажчик історичних романів, оригінальних і перекладених, розташованих по країнах та епохах” [7]. (Відзначимо, що ця узагальнююча праця нараховує 2 166 творів історичного жанру). Особливу увагу привертає вступна стаття російського

просвітника, бібліографа, літератора і публіциста, книгознавця, соціолога-експериментатора, ентузіаста народної освіти і просвіти М.О. Рубакіна (1862–1946) “Історичні романи і викладання історії”, дидактична спрямованість якої може здатися дещо сумнівною, але це лише на перший погляд. Сучасні науковці-філологи, зокрема О.М. Золіна [5], посилаються на думки М.О. Рубакіна задля обґрунтування саме виховної функції історичних романів. Вважаємо, велике значення мала вже сама постановка такої масштабної проблеми: “Історичний роман – це у своєму роді велика виховна й освітня сила”, якою “не слід нехтувати”, а користуватися “по-перше, як джерелом історичних знань, по-друге, як джерелом критичного мислення, розуміння навколишнього суспільного життя, і, по-третє, як джерелом альтруїстичних та суспільних емоцій” [7, с. 24].

Саме М.О. Рубакіном уперше поставлено риторичне (надзвичайно вагоме) питання: “... що власне треба називати історичним романом”, адже, твердив дослідник, не кожна книга, на якій написано “історичний роман”, може бути названа такою. І навпаки, є книги, на яких не пишуться ці слова, але вони там повинні бути” [7, с. 27]. Основними критеріями маркування твору як “історичний роман” автор називає такі дві основні ознаки цього жанру: художність та науковість. Цікавим є й те, що критик до розряду історичних відносить і суто побутовий роман. На перший погляд це здається недостатньо обґрунтованим, але ж вищим завданням історика є не лише перелік сухих фактів та подій, а й подача «широких, захоплюючих та об’єктивних картин минулого» й відтворення їх у живих «образах та картинах» [7, с. 28]. Як бачимо, автор зосередився на теоретичному аспекті осягнення цього жанру. Таким чином, уже на самому початку ХХ ст. було закладено основи серйозних науково-теоретичних пошуків щодо жанрового формування історичного роману.

Аналізуючи літературно-критичні статті російських вчених кінця ХІХ – початку ХХ ст. про жанрове формування історичного роману, можна зробити висновки, що історичний роман – це традиційний літературний жанр, який має свою історію розвитку та конкретні ознаки. Основними ознаками цього жанру є заглиблення в історичні події, достовірність яких підкріплюється використанням документа як головної вимоги написання твору. Важливим є індивідуальний підхід письменника (його позиція) до зображуваних історичних реалій, зокрема використання ретроспективного плану в контексті такого поняття, як історизм: поєднання минулого та сучасного з перспекти-

вою на майбутнє; розкриття ознак духовності народу через зображення історичних та вигаданих постатей з використанням художнього вимислу і художнього домислу. Історична відстань має не тільки хронологічну ознаку, але й ментальну: пласт зображуваного в історичному художньому творі суттєво відрізняється від тих історичних реалій, що існують на етапі написання твору, але ж ретроспекція – це ще не історія, а лише погляд у минуле, і тільки завдяки історизму як науковому принципу минуле поєднується з сучасністю, що призводить до ефекту поєднання явища з конкретними умовами існування, тобто історичні явища розглядаються в річищі саморозвитку, з’ясовуються причини зародження та стан якісних змін на різних еволюційних етапах у контексті взаємозв’язку та взаємозумовленості подій із обов’язковим урахуванням причин і часу їх виникнення. Історичний роман, осягаючи правду життя, не може базуватися тільки на фантазіях та домислах.

Для осягнення минулого в усіх його гранях, для відновлення правди про життя народу або конкретної історичної особистості письменник змушений спиратися на документальний багаж та опрацьований матеріал про певну епоху, при цьому він інтегрує документ, ураховуючи як мінімум дві потреби: правдивість зображення подій та естетичну виразність, яка утворює єдність, що має змістовно-естетичну цілісність. Використання різного роду документальних матеріалів зумовлено як самою специфікою жанру, так і тим, що його життєвою основою є широко відомі події, реальний історичний процес. Документ здійснює також функцію відтворення “ефекту достовірності” по відношенню до описуваних фактів, подій, героїв. При цьому документальний матеріал, ті реалії, які входять до тексту, можуть бути вигаданими письменником, стилізовані, але ж одягнуті в правдоподібну форму, тобто у свідомості читача створюється особлива установка на достовірність художнього зображення в цілому.

Зі зміною “сучасності” змінюється й та перспектива бачення минулого, яку вона визначає. Об’єктом історії є реальне минуле “яким воно було”, а предметом – образ минулого, який виникає в нашій уяві. Надалі можуть відбуватися нові події, що ревізуватимуть минулий історичний досвід, спонукатимуть до його переосмислення. Кожне покоління сприймає та інтерпретує минуле на базі своїх концепцій, цінностей, світогляду, котрі визначають його ставлення до навколишнього світу, тому історичний роман має великі перспективи свого жанрового розвитку та вдосконалення.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / Виссарион Григорьевич Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. 2. – 1953. – 755 с.
Belinsky V.G. Cornelius in libris XIII tons / Vissarion Belinsky. – M. : Publishing Domus in USSR Academiae Scientiarum, 1953–1959. – T. 2. – 1953. – 755 s.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 8. – 1982. – 783 с.
Belinsky V. G. Cornelius in libris IX tons / V. G. Belinsky. – M: libri, 1982. – T. 8. – 1982. – 783 s.
3. Добролюбов Н.А. О русском историческом романе: Избранное. – 2-е изд., испр. – Вступ. ст. и ком. У.А. Гуральника / Николай Александрович Добролюбов. – М. : Искусство, 1986. – 432 с.
Dobrolyubov N.A. In Russian historia nova: Nibh. – 2, apoc. – Relatio. art. et com. W. A. Guralnick / Nicolaus Dobrolyubov. – M. : Artium, 1986. – 432 s.
4. Єременко О.Р. Художне обличчя минулого в сучасній історичній романістиці / Оксана Романівна Єременко. – Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. – 260 с.

Eremenko A.R. *Faciem ars est in praeterito, conscripserit historiae recentioris* / Oksana Romanova EREMENKO. – Summa: nulla ex SumDPU eos. Makarenko, 2012. – 260 s.

5. Золина Е. Н. Исторический роман и его гуманитарно-образовательный потенциал (на материале немецкой исторической беллетристики второй половины XIX века) / Елена Наполеоновна Золина // Вестник ИГЭУ. – Вып. 1. – 2006 – С. 1–5.

Zolin E.N. *Potentia educational et humanitate eius et novae historiae (matris historia Germana cervisiam beletristiki secunda parte saeculi XIX)* / Elena Napoleonovna Zolin // ISPU Praeco. – Vol. I. – 2006. – S. 1–5.

6. Лихачев Д.С. Служение памяти / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Наш современник. – 1983. – № 3. – С. 171–74. Likhachev D.S. *Servire memoriae* / Dmitry Likhachev // *Nostris temporis*. – 1983. – № 3. – S. 171–174.

7. Мезиер А.В. Указатель исторических романов, оригинальных и переводных, расположенных по странам и эпохам. Со статьей Н.А. Рубакина: „Исторические романы и преподавание истории” / Августа Владимировна Мезиер. – СПб. : Типография И. Н. Скороходова, 1902. – 119 с.

Index rerum Mezier A.V. *nisl, lobortis turpis, ac interpretati sunt, ordinata per periodos, et terram. De N. A. Rubakina: “Conscripserit historiae et doctrina”* / Vladimirovna Mezier August. – S. Petersburg. : Tipografiya I. N. Skorokhodova, 1902. – 119 p.

8. Сенковский О.И. Мазепа. Сочинения Ф. Булгарина / Осип Иванович Сенковский // Библиотека для чтения. – 1834. – Т. 2. – № 2. – С. – 1–44.

Senkovsky O. I. *Mazepa. Opera F. Bulgarin* / Osip Ivanovich Senkovsky // *Bibliotheca legere*. – 1834. – T. 2. – № 2. – С. – 1–44.

9. Скабичевский А.М. Наш исторический роман в его прошлом и настоящем / Александр Михайлович Скабичевский // Северный вестник. – 1886. – № 1. – С. 57–90.

Skabichevsky A.M. *Lorem et nunc sum in nova historiae* / Alexander Skabichevsky // *Northern praeconem*. – 1886. – № 1. – S. 57–90.

Dudnikov M.O.

Russian Literary Criticism in the Late 19th – Early 20th on Formation of the Historical Novel as a Genre

Abstract. The article gives a broad outline of different stages in the process of forming the historical novel as a genre. У статті розглядаються окремі етапи процесу жанрового формування історичного роману and their reflection in literary criticism by V.G. Belinskiy, M.O. Dobrolyubov, O.I. Senkovskiy, O.M. Skabichevskiy, M.O. Rubakin. It also evaluates research and interpretation results regarding the perspective of evolution of the historical novel as a genre.

Keywords: historical novel, historic events, historical views, essence of genre, literary criticism

Дудников Н.А.

Литературно-критические статьи русских ученых конца XIX – начала XX ст. о жанровом формировании романа

В статье рассматриваются отдельные этапы процесса жанрового формирования исторического романа, нашедшие свое отображение в литературно-критических статьях В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, О.И. Сенковского, А.М. Скабичевского, Н.А. Рубакина. Дана оценка исследовательски-интерпретационным результатам с учетом перспектив жанрового развития исторического романа.

Ключевые слова: исторический роман, исторические события, исторические взгляды, сущность жанра, литературная критика

Закалюжный Л.В.

"Три действия по четырем картинам" В. Дурненкова как пьеса-экфрасис

*Закалюжный Леонид Владимирович, кандидат филологических наук
Житомирский государственный университет имени Ивана Франко, г. Житомир, Украина*

Аннотация. В статье рассматривается жанровое своеобразие пьесы В. Дурненкова "Три действия по четырем картинам" в контексте интермедиальности современной русской драматургии, представленной творчеством И. Вырыпаева, Е. Гришковца, М. Курочкина, Н. Коляды, П. Пряжко, В. Сигарева, М. Угарова. Общей тенденцией для "новой драмы" становится обращения к визуальным искусствам, музыке, кино, телевидению и современным медиа. В основе рассматриваемой пьесы лежит экфрасис, т.е. дескриптивное словесное переложение произведения изобразительного искусства, на который возложена важная смысло- и сюжетообразующая функция, поскольку сюжет "Трех действий" зиждется на четырех картинах вымышленного художника-передвижника А. Брашинского: "Стишок", "Молодые спорщики", "Поживи с мое", "Окольной дорогой". Драматург использует прием утروения, сначала описывая картины в авторском предисловии, далее – представляя их в ремарках, предваряющих каждое действие, и наконец – непосредственно разворачивая в три действия пьесы. В то же время прием, используемый автором, становится жанрообразующим, что позволяет рассматривать "Три действия по четырем картинам" как оригинальную жанровую модификацию современной русской драматургии – "пьесу-экфрасис".

Ключевые слова: драматургия, драма, жанр, интермедиальность, художественная коммуникация, экфрасис, пьеса-экфрасис

Являясь имманентной особенностью драмы как рода литературы, ориентированного на сценическое воплощение текста, интермедиальность порождает драматургию как вид искусства. Впрочем, наряду с имплицитно заложенными в драматическом тексте возможностями его реализации на сцене, в современной русской драматургии общей тенденцией становится обращения авторов к визуальным искусствам, музыке, кино, телевидению и так называемым новым медиа. В данном случае речь идет об интермедиальности второго порядка, когда, вследствие взаимодействия экстрахудожественных дискурсов, литературный текст воспроизводит коды других видов искусства или медиа. Связано это, в первую очередь, с новым театральным дискурсом, возникшим, как отмечает известный немецкий ученый Х.Т. Леман в своей работе "Постдраматический театр", вследствие расширения власти и повсеместного присутствия медийных средств в повседневной жизни [9, с. 38]. В то же время в современной русской драматургии интермедиальность является одним из жанрообразующих факторов, о чем свидетельствует творчество основных представителей "новой драмы" И. Вырыпаева, Е. Гришковца, В. Дурненкова и М. Дурненкова, М. Курочкина, Н. Коляды, П. Пряжко, В. Сигарева, М. Угарова и др.

Особое место в "новой драме" занимает творчество братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых, в пьесах которых, по мнению М. Липовецкого и Б. Боймера, катастрофический распад связей и социальных, исторических, культурных коммуникаций порождает два, на первый взгляд, противоположных типа невероятной коммуникации. Один из них, псевдокоммуникация, функционирует как виртуальный симулякр коммуникации, порождающий виртуальную же социальность и осуществляющийся при посредстве современных (или иных) форм медийности. Другой тип – сверхкоммуникация, совершающаяся на мистическом или трансцендентном уровне [10, 210]. Не случайно, большинство драматургических произведений братьев Дурненковых интермедиальны и апеллируют к различным невербальным искусствам и медиа-дискурсу: к постсоветской телевизионной индустрии смеха ("Кто-то такой счастливый"), рекламе ("Крас-

ная чашка"), современной музыке ("Mutter"), радио ("Вычитание земли") и даже компьютерным технологиям ("Медный пряник", "В черном, черном городе"). Одним из наиболее интересных жанровых экспериментов, в основе которого лежит прием экфрасиса, является пьеса В. Дурненкова "Три действия по четырем картинам".

Феномену экфрасиса как жанру и приему, связанному со словесным представлением произведений изобразительного либо музыкального искусства, в русском литературоведении последних десятилетий посвящены как отдельные и довольно многочисленные статьи, так и сборники научных трудов по итогам двух конференций – Лозаннского симпозиума 2002 года и научной конференции "Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе", состоявшейся в Санкт-Петербурге в 2008 году. В то же время, невзирая на различные интерпретации данного термина, значительная часть исследователей, следом за Дж. Хефферненом и У.Дж. Т. Митчеллом, которые толковали экфрасис как "вербальную репрезентацию визуальной репрезентации" [15, 152], в качестве традиционного экфрастического объекта рассматривает произведения изобразительного искусства. В частности, Л. Геллер считает, что экфрасис – это жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства или же риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета [5, 45]. Продуктивной является и предложенная Е. Яценко классификация экфрасисов в зависимости от объекта описания (прямые и не прямые), объема (полные, свернутые, нулевые), описываемого референта (репрезентация изобразительного, неизобразительного или синтетического искусства, репрезентация артефактов, которые произведениями искусства не являются), наличия или отсутствия в истории художественной культуры реального референта (миметические и немиметические), авторской принадлежности (монологические и диалогические) и т.д. [14].

Что касается исследований, посвященных экфрасису в драме, то наиболее интересны в этом отношении работы Я. Зелинского [7] и Н. Бочкаревой [2], кото-

рые, рассматривая драматические произведения Ю. Словацкого и Ф. Уорнера соответственно, используют термин "экфрастическая драма" для определения пьес, в которых произведения изобразительного искусства являются "драматургической скрепой" [7, 204]. С другой стороны, продуктивное использование в литературоведении термина "роман-экфрасис" [1] позволяет предложить "родственный" термин "пьеса-экфрасис" для "Трех действий по четырем картинам" В. Дурненкова.

Пьесе В. Дурненкова предвдваряет предисловие, в котором автор рассказывает о будто бы находящихся в Самарской областной галерее четырех картинах Андрея Павловича Брашинского, "художника второй половины XIX века, примыкавшего к передвижникам, но не ставшего таким известным, как его более ушлые коллеги" [6, 275]. Характеристика коллег вымышленного живописца иронична, впрочем, как и отношение драматурга, прячущегося под маской, к русской реалистической живописи: "Русская живопись для меня явление грустное и серое. Раскишие дороги, села, овраги, пригорки, осины, над которыми раскинулось хмурое татарское небо, – все это вызывает во мне тоску и депрессию. А увидев на холсте торчащий из снега мокрый черный ствол дерева, нестерпимо хочется напиться, чтобы хоть как-то изолировать себя от этой сосущей сердце неприглядной, замусоленной картинки, которую уже никак невозможно перекрасить" [6, 275].

Далее следует описание тех самых четырех картин, которое следом за Н. Бочкаревой, можно было бы охарактеризовать как экфрастическую экспозицию, то есть "введение картины или другого произведения искусства непосредственно перед началом действия (перед завязкой) с целью подготовки читателя и символического толкования литературного произведения" [3, 161]. Впрочем, экфрастическая экспозиция пьесы В. Дурненкова является и завязкой действия, непосредственно вырастающего из сюжетов четырех жанровых сценок, запечатленных на несуществующих полотнах никогда не существовавшего художника: "СТИШОК", "МОЛОДЫЕ СПОРЩИКИ", "ПОЖИВИ С МОЕ", "ОКОЛЬНОЙ ДОРОГОЙ". Таким образом, на "рамку" пьесы В. Дурненкова возложена важная смысло- и сюжеттообразующая функция. Не случайно Л. Геллер, рассматривая принятую со времен Г. Э. Лессинга оппозицию между пространственными и временными искусствами, отмечает, что современное искусствоведение понимает картину иначе, чем понимали ее раньше, поскольку она не плоска, она живет во времени и меняется в зависимости от точки наблюдения, положения и движения наблюдающего, следовательно "стирается (вне самого материала) традиционное противопоставление словесного и живописного. Размываются оппозиции "Статика экфрасиса как изображения застывшего мгновения – динамика действия" или "вторичность экфрасиса как украшающего отступления – первичность повествования" [4, с. 12].

В. Дурненков использует прием утращения, сначала описывая картины в авторском предисловии, далее – представляя их в ремарках, предвваряющих каждое действие, и наконец – непосредственно разворачивая в действии пьесы. Стоит отметить, что постановка

пьесы М. Угаровым в московском театре "Практика" (2005 г.), предполагала использование видеоинсталляции, а актеры, исполняющие роли персонажей картин и пьесы, покидали экран и появлялись на сценической площадке, при этом, вступая в диалог со своими виртуальными "двойниками".

Рассмотрим более подробно данный прием на примере четвертой картины "Окольной дорогой", лежащей в основе кульминации и развязки пьесы. Авторское предисловие включает дескриптивное переложение живописного (напомним, не существующего вне текста пьесы) полотна: "По лесной дороге едет подвода управляемая всклокоченным мужичком, позади него подложив под голову дорожный саквояж, раскинулся молодой мужчина, похожий на уездного врача. Эту картину я рассматриваю дольше остальных. Мне нравится равнодушное лицо возничего, травинка в зубах пассажира, его бессильно свесившаяся рука, безмятежность его взгляда" [6, с. 276]. В ремарке, предвваряющей третье действие, В. Дурненков повторяет описание картины, убрав, впрочем, какую-либо явно выраженную авторскую оценку, но при этом поменяв эмоциональный модус (равнодушие персонажа сменяется задумчивостью): "Вечер. Проселочная дорога. Николай полулежит на телеге, лошадьми правит невысокий бородатый мужик в грязном войлочном колпаке. Николай задумчиво смотрит на тянущиеся вдоль дороги сумеречные заросли" [6, с. 298].

И наконец, непосредственно в третьем кульминационном действии главный герой пьесы, неудавшийся писатель Николай – персонаж, объединяющий четыре картины, а следовательно – и сюжет пьесы, – возвращается домой из Петербурга, беседа с возничим в духе хармсовского анекдота из жизни Пушкина:

НИКОЛАЙ. Ты грамоте обучен?

МУЖИК (с достоинством). Знаю трохи.

НИКОЛАЙ. Так вот взял бы какую-нибудь книжку и почитал бы, душе приятно и организм отдыхает. Потом углем на печке рисовать можно. Людей, дома, деревья. А весной в лесу петь хорошо, букеты из сухих веточек составлять. Год так поживешь и все, другим человеком станешь.

МУЖИК. Дак оно может быть так и лучше. Но что люди про меня скажут, когда из лесу с букетом выйдут? Скажут: "Вон дурачок пошел, что в хате всю печку углем изгадил". Мне потом ни одна баба не то, что поеть, за юбку подержаться не даст. (Задумчиво наклоняет голову вбок.) Хотя дурачков-то у нас любят, харчи совать будут, подкоплю к весне на новую сбрую... (Решительно трясет головой.) Не барин, поздно мне уже из стакана вылезать. Ну, его...

НИКОЛАЙ. Но это ведь темная жизнь! Без радости, без счастья живешь! [6, с. 301].

Сталкивая два противоположных типа сознания, два взгляда на мир и искусство, автор возвращает нас к предисловию, в котором он иронизировал по поводу реалистической живописи передвижников, и показывает несостоятельность модели творчества, избранной и продуцируемой Николаем.

Николай не состоялся как писатель, в первую очередь, потому, что, по словам его друзей Аркадия и Шустова, у него здоровое сознание, через призму которого жизнь, как и любые попытки воспроизвести

ее традиционным языком, кажутся ему пошлыми: "Удивительное дело... Чистый лист. Абсолютно чистый... Как будто снег утром выпал... удивительное дело. А я вот сейчас возьму и напишу, напишу какую-нибудь глупость. Что-нибудь типа: "утром они проснулись в слезах", или нет, лучше, так... "ей захотелось оглянуться, чтобы увидеть..." Нет, пусть будет чистым. Какое я имею право вторгаться на его территорию? Он может отомстить мне. Возьмет да и покажет мне мою собственную пошлость. Господи, кто бы знал, как я боюсь показаться пошлым. Я почти никуда не хожу из-за этого. Но даже в лавке, даже в разговоре с извозчиком, я постоянно одергиваю себя, а не сказал ли я пошлость?" [6, с. 280]. Это подчеркивают и два "изображения", которые, помимо четырех картин Брашинского, появляются как реквизит в пьесе: лубочная гравюра, изображающая "военный совет северных калмыков" на стене подвальной квартиры Николая и порнографическая открытка, демонстрируемая Шустовым во время их знакомства на набережной Невы.

С другой стороны, именно в силу здорового сознания Николай равнодушен и к новому псевдоискусству, программу которого манифестируют собирающиеся в квартире Николая подопечные Аркадия – "трое юношей и девушка крайне анархического вида": "Что представляет собой современное искусство? На наш взгляд это всего лишь осетрина далеко не первой свежести. Художники погрязли в амбициях, променяв бескорыстное служение на погоню за общественным признанием. Меценаты, уверовав в свой безупречный вкус, навязывают пошлость, рассадником которой становятся публичные галереи и библиотеки. Нам приверженцам "чистого искусства" только и остается, как искать новые формы, не успевшие подвергнуться тлению. Став предметом торговли, искусство потеряло главное, оно потеряло свою сакральную сущность. Любой плебей может купить билет в театр и тем самым превратить Гамлета в Петрушку! Господа! Мы присутствуем при закате искусства! Так давайте забьем последние гвозди в гроб вечного и прекрасного!" [6, с. 282]. Впрочем, одними только программами, напоминающими манифесты то ли символистов, то ли футуристов с дадаистами, культуртрегеры не ограничиваются, претворяя свои идеи в жизнь:

ПЕТЯ. Девятого июля мы собрались напротив Мариинского театра. Перед акцией мы заплатили жандарму, чтобы он нас не сразу арестовал...

АРКАДИЙ. Разумно.

ПЕТЯ. Была показана партия феи Драже из «Щелкунчика». Никольский танцевал голый и сейчас лежит с крупозным воспалением. Публики было человек тридцать, пригласили четырех критиков, думаю, будет скандал.

АРКАДИЙ. Ну, что же. Неплохо. Только я бы добавил некоторой... э... брутальности.

ПЕТЯ. Это в смысле всем раздеться?

АРКАДИЙ. Было бы неплохо [6, с. 284].

Кроме того, перформансы приверженцев "чистого искусства" связаны с насилием, выплескивающимся в жизнь: "Двенадцатого числа мы провели избивание всех кураторов и владельцев художественных галерей. В общей сложности сломано пятнадцать ребер,

три руки, а меценату Чапыгину проломан череп. Среди наших потерь: перебит нос у Тимофеева и Варе Шаховой выдрали клочок волос. Через месяц планируем взяться за библиотекарей. Мы заставим их думать" [6, с. 284]. Таким образом, смешивая временные пласты, накладывая на линейное течение времени циклическое, проводя пунктир повествования по разным историческим эпохам, демонстрируя, наконец, что "сейчас" (то, что происходит в пьесе) значит "всегда" (происходило в разные эпохи и продолжается сегодня), В. Дурненков, по мнению М. Мамаладзе, вписывает в свой извечный сюжет катастрофы мотив искусства как террора [12].

Именно в третьем и последнем действии пьесы, во время возвращения домой, Николай наконец-то переживает катарсис, усиленный морфием, при этом предлагая разделить и морфий, и "катарсис" своему попутчику и пытаясь вовлечь в сопереживание, а следовательно – в процесс художественной коммуникации, мужика-извозчика:

НИКОЛАЙ. Не ну до чего здорово! В голове оркестр играет. Вот захочу, и весь звук в правое ухо уйдет. Так. А теперь в левое. Интересный эффект. А теперь пусть из уха в ухо! Делаем тише. Так. Вот теперь хорошо! Ну что голубчик слился с лесом?

МУЖИК. Тпру!

Лошадь останавливается. Мужик поворачивается и очумело смотрит на Николая.

НИКОЛАЙ. Ты только прислушайся как хорошо. До чего в мире все ладно. Слышишь? Каждая вещь на своей полочке, все место свое имеет. И у всего подпись: это мол то-то и то-то, а это то и это... И перепутать не бойся, все равно вещь на свою полочку вернется. Но это то, что касается полочек... Еще есть вещи в ящичках... Это другое... Это если возьмешь, обязан на место вернуть. Иначе с собой всю жизнь носить будешь. Я вот много чего понабрал, да вот откуда забыл. Вот, смотри полные руки (Показывает мужику ладони.) Видишь? И носить тяжело и выбросить нельзя... Ты только послушай до чего все хорошо... (Николай приставляет палец к губам.) Тссс... [6, с. 303].

Монолог Николая, несомненно, апеллирует к иной модели творчества, нежели "пошлый" миметизм или же модернистская игра в искусство, а "забывчивость" Николая можно объяснить тем общим постмодернистским принципом, который немецкий писатель П. Зюскинд иронично окрестил "amnesie in litteris" в одноименном "наблюдении": "Стало быть, читатель, страдающий литературной амнезией, очень даже изменяется благодаря чтению, однако не замечает этого, поскольку во время чтения вместе с ним изменяются и те критические инстанции его мозга, которые могли бы подсказать ему, что он изменяется. А для того, кто пишет сам, такая болезнь, возможно, является даже благодатью и, более того, чуть ли не необходимым условием для занятия литературным творчеством, ибо она как-никак предохраняет пишущего от всесковывающего чувства священного трепета, внушаемого каждым значительным литературным произведением, и настраивает его на совершенно беззастенчивый лад по отношению к плагиату, без которого не может возникнуть ничего оригинального" [8, с. 236].

Впрочем, как и один из наиболее известных представителей постмодернистской прозы в романе "Парфюмер" ("Запахи. История одного убийцы"), В. Дурненков в своей пьесе демонстрирует несостоятельность как подобного подхода к искусству, так и художественной коммуникации, им порождаемой. Точно так же, как и "четыре картины", связанные с конкретной историко-культурной эпохой, в постмодернистских "трех действиях" пьесы все больше отдаляются от первоосновы, распадаясь на цитаты из русской классики XIX века, модернистских манифестов, З. Фрейда и проч., реципиент, руководствующийся "сермяжной правдой", отдаляется от того, что "помогает увидеть подлинный мир" [6, с. 302], и не приемлет картины мира, предложенной Николаем. Подобно автору, чувствующему нестерпимое желание напиться при созерцании реалистичных полотен художников-передвижников, мужик спасается водкой от иного, не понятного ему "искусства": "У мужика начинаются спазмы. Как куль с мукой сваливается он с телеги и отползает в кусты орешника. Слышны звуки рвоты, во влажный ночной воздух врывается резкий запах желчи. <...> Из кустов появляется трясущийся как в лихорадке мужик, тяжело дыша, он рвет ворот мокрой рубахи, с трудом доходит до телеги и начинает шарить рукой в соломе. С усилием выдергивает оттуда четверть водки, зубами срывает и отплевывает бумажную затычку. Запрокинув голову, судорожными глотками пьет. Постепенно его дрожь стихает. Допив, выбрасывает бутылку и начинает рывками стаскивать с телеги Николая. Неподвижное отяжелевшее тело он вываливает на дорогу позади телеги. Сам садится, дергает вожжи и через несколько секунд, топот копыт стихает где-то вдали" [6, с. 304].

В связи с этим М. Мамаладзе отмечает: "Любопытный прием деструкции героя: и Николай сознает свою неспособность к достоверному мимесису, не в состоянии вдохнуть жизнь в текст, и сам текст, как слова, как и последующее театральное действие, развоплощаются, прекращают свое существование, чтобы стать набором звуков, странной музыкой" [12]. Таким образом, как нам кажется, помимо живописной "скрепы", у пьесы В. Дурненкова появляется и иное, аудиальное, "музыкальное" обрамление. "Я долго мучался противоречием между изображением и энергетикой картин Брашинского, во мне росло какое-то непонятное беспокойство, которое уже начинало нешуточно осложнять мою жизнь. Известно, что если вас навязчиво преследует какая-нибудь мелодия, то

нужно остановиться и громко ее пропеть" [6, с. 277], – заявляет автор в предисловии. Финал "Трех картин" усиливает, хоть и не объясняет, данный мотив: "Николай лежит щекой на подорожнике, по его щеке ползет муравей. Вдруг, в ночной лесной тишине раздается легкий свист. Сначала один, затем другой и вскоре слышен целый хор. Поначалу свистят хаотично, но постепенно возникает странная заритмованная мелодия. В 1989 году пожилая женщина продавала на Арбате плетеные бисерные браслетики, один светлоселеный удивительно напоминал мелодию этого свиста" [6, с. 304].

Наконец, следует отметить, что пьеса В. Дурненкова, в которой развернута метафора трагедии творческого бессилия художника [12], а проблема искусства является центральной, напоминает постмодернистские тексты-комментарии к несуществующим, вымышленным произведениям литературы [11], являясь по сути псевдоэкфрасисом или "немиметическим экфрасисом", ведь картины Андрея Брашинского никогда не существовали, да и сам художник – образ фикциональный. С другой стороны, как отмечает Е. Фарино, "включенное в произведение другое произведение может существовать в действительности, но может быть и создано (сочинено) в данном тексте" [13, с. 379]. В свою очередь, Л. Геллер также полагает, что "экфрастические ходы" в литературном произведении не зависят буквально от наличия первичных визуальных изображений [5, с. 50].

М. Липовецкий и Б. Боймерс, рассматривая коммуникацию в "новой драме" и связывая ее с проблемой насилия, замечают, что современные драматургические эксперименты зачастую обнажают неспособность "media" как посредника трансформировать невероятную коммуникацию в вероятную, воспроизводя то, что Ж. Бодрийяр назвал "гиперреальностью симулякра" [10, с. 218]. Точно так же искусство в "Трех действиях по четырем картинам", персонажи которой являются виртуальными образами, выступает средством псевдокоммуникации, неспособным не только устранить проблемы коммуникации, но и усугубить их. В то же время жанровый эксперимент В. Дурненкова, основанный на приеме экфрасиса, напротив, демонстрирует попытку преодолеть "разрыв" между "драматическим текстом" и "театральным текстом", ориентированным на визуальную составляющую, следовательно – порождает новый тип художественной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Бовсунівська Т. Модифікації роману-екфрасису в сучасній літературі // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Випуск 15. – Том VI (160). – С. 261-266. *Bovsuniv'ska T. Modyfikatsiyi romanu-ekfrasyu v suchasniy literaturi [The Modifications of the Ekphrastic Novel in Modern Literature] // Mova i kul'tura. – K.: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho, 2012. – Vypusk 15. – Tom VI (160). – S. 261-266.*
2. Бочкарева Н. Искусство и религия в экфрастической драме Френсиса Уорнера "Живое творение" // Филология и культура. – 2013. – №2 (32). – С. 76-79. *Bochkareva N. Iskustvo i religiya v ekfrasticheskoy drame Frensis Uornera Zhivoye tvoreniye" [Art and Religion in*

- Francis Warner's Ecphrastic Drama Living Creation] // Filologiya i kul'tura. – 2013. – №2 (32). – S. 76-79.*
3. Бочкарева Н. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса "Метроленд" // Вестник Пермского ун-а. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 3 (19). – С. 161-170. *Bochkareva N. Ekfrasticheskaya ekspozitsiya v romane J. Barnsa Metrolend" [Ekphrastic Exposition in the Novel Metroland] by J. Barnes] // Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya. – 2012. – Vyp. 3 (19). – S. 161-170.*
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского

- симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство "МИК", 2002. – С. 5-22.
- Geller L. *Voskresheniye ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasis [Resurrection of the Concept, or Word of the Ekphrasis] // Ekphrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma / Pod redaksiyey L. Gellera. – M.: Izdatel'stvo MIK, 2002. – S. 5-22.*
5. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // "Невыразимо выразимое": экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 44-60.
- Geller L. *Ekfrasis, ili Obnazheniye priyema. Neskol'ko voprosov i tezis [Ekphrasis, or Outcrop Reception. Several Questions and Thesis] // Nevyrizimo vyrazimoye." ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste: Sbornik statey / Sostavleniye i nauchnaya redaksiya D. V. Tokareva. – M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2013. – S. 44-60.*
6. Дурненков В. Три действия по четырем картинам // Дурненков В.Е., Дурненков М.Е. Культурный слой: пьесы. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 273-304.
- Durnenkov V. *Tri deystviya po chetyrem kartinam [Three Acts in Four Paintings] // Durnenkov V., Durnenkov M. Kul'turnyy sloy: p'yesy. – M.: Izd-vo Eksmo, 2005. – S. 273-304.*
7. Зелинский Я. "Беатрикс Ченчи" как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство "МИК", 2002. – С. 199-210.
- Zelinskiy Y. *"Beatriks Chenchi" kak ekfrasticheskaya drama [Beatrix Cenci" as an Ekphrastic Drama] // Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma / Pod redaksiyey L. Gellera. – M.: Izdatel'stvo MIK, 2002. – S. 199-210.*
8. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение / [пер. с нем. Э. Венгеровой]. – СПб.: Издательская группа "Азбука-классика", 2010. – 256 с.
- Zyuskind P. *Golubka. Tri istorii i odno nablyudeniye [The Pigeon. Three Stories and a Reflection] / [per. s nem. E. Vengerovoy]. – SPb.: Izdatel'skaya gruppa Azbuka-klassika, 2010. – 256 s.*
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
- Leman H.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre] / [per. s nem., vstup. st. i komm. N. Isayeva; predisl. A. Vasil'yev]. – M.: ABCdesign, 2013. – 312 s.*
10. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты "новой драмы". – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
- Lipovetskiy M., Boymers B. *Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty novoy dramy [Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Drama]. – M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. – 376 s.*
11. Литературный гид: Исчезающий текст // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 155-228.
- Literaturnyy gid: *Ischezayushchiy tekst [Literary Guide: Disappearing Text] // Inostrannaya literatura. – 1999. – № 5. – S. 155-228.*
12. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html>
- Mamaladze M. *Teatr katastroficheskogo soznaniya [Theatre of the catastrophic consciousness] // Novoye literaturnoye obozreniye. – 2005. – № 73. – Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html*
13. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. – 2004. – 639 с.
- Farino Y. *Vvedeniye v literaturovedeniye [Introduction to Theory of Literature]. – SPb.: Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena. – 2004. – 639 s.*
14. Яценко Е. "Любите живопись, поэты...". Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57.
- Yatsenko Y. *Lyubite zhivopis, poety..." Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' [Love the Art, Poets ...] Ekphrasis as Artistic and Philosophical Model] // Voprosy filosofii. – 2011. – № 11. – S. 47-57.*
15. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 445 p.

Zakaliuzhnyy L. "Three Acts in Four Paintings" by V. Durnenkov as an Ecphrastic Play

Abstract. The article studies genre originality of V. Durnenkov's play "Three Acts in Four Paintings" in the context of intermediality of the contemporary Russian dramaturgy as in works of I. Vyrypayev, E. Grishkovets, M. Kurochkin, N. Kolyada, P. Pryazhko, V. Sigarev and M. Ugarov. There is a general trend for the "New Drama" to appeal to the visual art, music, cinema, TV and modern media. Ekphrasis is the root principle of the play being studied, which is the descriptive verbal interpretation of works of art. It serves as a keystone function for creation of the genre and plot as the story of "Three Acts in Four Paintings" is based on four paintings of a fictional artist from the Wanderers group A. Brashinskiy – "Verse", "Young Wranglers", "Live Some", "Byways". The playwright uses the tripling method – first of all he describes the paintings in the preface, second of all he talks about them in stage directions before each act and finally he unfolds them into three acts of the play. The Method used by the author becomes genre-forming one, which allows "Three Acts in Four Paintings" to be viewed upon as the original genre modification of the contemporary Russian dramaturgy – "Ecphrastic Play".

Keywords: dramaturgy, drama, genre, intermediality, artistic intercommunication, ekphrasis, ecphrastic play

Козлова К.О.

Проблема визнання митця та оригінальності мистецтва у корнішській трилогії Р. Дейвіса

*Козлова Катерина Олександрівна, аспірант
Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, м. Київ, Україна*

Анотація. На прикладі корнішської трилогії Р. Дейвіса аналізується проблема визнання митця та оригінальності мистецтва в постколоніальних літературах. Досліджуються причини її виникнення та характер реалізації в тексті. Зокрема вивчаються причини наслідування європейської культури і засоби її творчої переробки. Розглядається авторська концепція національного мистецтва та роль митця у процесі його формування.

Ключові слова: маргінальність, канадська культура, підробка твору мистецтва, власний стиль

При вирішенні питань, пов'язаних з постколоніальним буттям світової спільноти, в центрі уваги, поза сумнівом, опиняється культура – в широкому сенсі цього слова. При цьому представники постколоніальної культури, і в першу чергу її виразники – митці, за висловом дослідника Г. Бгабги, опиняються у стані "проміжного простору" (interstitial space), що дає амбівалентне відчуття приналежності до обох світів – старого та нового, і в той же час непричетність до жодного з них. Стурбованість власним минулим і визначення майбутнього шляху формування національної ідентичності в постколоніальних суспільствах пов'язане з категорією маргінальності, яка може отримувати різні трактування, в тому числі, як зазначає канадська дослідниця Л. Хатчеон, і культурологічні [8]. Письменники відчують себе маргіналами по відношенню до центру і його домінуючої культури. Саме тому в їхніх творах часом постає питання про оригінальність та підробку мистецтва.

Прикладом плідної розробки цієї теми є творчість канадського письменника Р. Дейвіса. На думку канадського літературознавця В. Кейт, письменник не просто цікавиться, а захоплений проблемою підробного і справжнього, виводячи її як центральну у романі "Те, що закладено до фундаменту" [9, с. 175]. Між тим, дослідник не розвиває цієї думки, а лише констатує її. Варто відмітити, що й інші літературознавці (Дж. Грант, С. Джексон, Н. Мес, П. Монк, П. Морлі, В. Росс), займаючись вивченням творчого спадку канадського письменника, досі не приділили належної уваги цьому питанню. Разом з тим, наполегливість, з якою Дейвіс повертається до теми оригінальності і вторинності культури у романах та есе, викликає особливий інтерес, оскільки відбиває авторське бачення етапів формування національної свідомості. Тому метою нашого дослідження буде вивчення теми оригінальності та підробки в мистецтві на матеріалі корнішської трилогії Р. Дейвіса.

Становлення канадської літератури загалом відбувалось через подолання синдрому постколоніалізму, пов'язаного із зменшенням самоцінності власних здобутків. Канада, як нація тривалий час не відчувала себе культурним чи політичним центром. Постколоніальний досвід країни вплинув і на формування певної моделі розвитку культури, що полягала у поєднанні спадкоємності художніх традицій з постійним їх збагаченням – за принципом "прирошення" культурних традицій інших країн. Особливий вплив, звичайно, мала Великобританія, зв'язки з якою були ще достатньо міцні. Р. Дейвіс глибоко усвідомлював силу традиції і її владу, що значно ускладнювали створення

чогось оригінального та нового. Тому в своїх творах, не заперечуючи факт культурних взаємовпливів та наслідувань, письменник намагається довести, що канадська національна традиція неодмінно існує. Відтак підіймає питання оригінальності та вторинності культури.

Якщо в перших романах солтертонської трилогії канадська культура ще перебуває на маргінесі світової, то у наступній дептфордській трилогії, вже відчувається підйом авторської національної свідомості, а відтак і авторського героя-митця, що росте, набуває зрілості та намагається самовизначитись. Проте найяскравіше тема оригінальності та вторинності культури звучить у останній завершеній трилогії Дейвіса – корнішській (романи "Повсталі янголи", "Те, що закладено до фундаменту", "Ліра Орфея"). Письменник розкриває тему кризі опозиції митець та злочинець, натхнення та ремесло. Ілюстративними в цьому плані виступають образи Жана Поля Летцфеніга, Танкрета Сарацені, Саймона Даркурта, Хільди Шнекенбург, а також головного героя Френсіса Корніша.

Історія художника Жана Поля Летцфеніга демонструє, наскільки несприйняття суспільством може виявитись руйнівним для митця як в особистісному, так і професійному планах. Жан Поль – викладач одного з європейських вузів, він виховав не одне покоління реставраторів. Зовнішній вигляд Летцфеніга скоріше нагадує вченого, ніж художника: "Немолодий сивоволосий чоловік з відбитком інтелекту на чолі, в окулярах з товстим склом ... Він був гарно вдягнений, і біла носова хустинка виглядала з нагрудного карману рівно настільки, наскільки необхідно" [6, с. 654]. Між тим, за довгі роки кропіткої праці з реліквіями сам він став лише посереднім художником, так і не отримавши бажаного визнання, "заробив крихітну славу серед наївних простачків ..." [6, с. 645]. Навіть його прізвище (з нім. "останні копійки") не зичить йому нічого доброго. Тому, переосмислюючи власне життя, Летцфеніг не може пробачити мистецтвознавцям, що відновлені ним картини цінуються більше, ніж його власні, що стиль сучасних художників для критиків нічого не вартий порівняно зі стилем минулого, який може підробити більш-менш вправний реставратор.

Жан Поль замислює підробку "як протест проти фанатичного поклоніння, що нині спрямоване на ранніх голландських майстрів і часто пов'язане з приниженням гідності сучасних художників" [6, р.656]. Він зокрема вважає себе одним із тих принижених, які мають працювати у стилі свого часу [6, р.656], проте залишаються непоміченими.

Знайомий з історією мистецтв, Летцфеніг вмilo вiготовляє фарби, пензлі та iнше необiдне приладдя для дотримання давнiх технологiї, дослiджує оригiнальнi роботи вiдомого нiмецького художника Г. Ван Ейка та малює шедевр, пiдписуючись iм'ям вiдатного майстра. Картина справляє незабутнє враження на мистецьку елiту: вона "виглядала досить ефектно ... Фарби свiтилися неймовiрним сяйвом i здавалися прозорими <...> Якщо це й була пiдробка, то неймовiрна, i поза сумнiвом належала пензлю талановитого художника" [6, с. 649-650]. Проте мистецтвознавцi iнтуїтивно вiдчувають, що картина неоригiнальна, хоча б тому, що в Європі пiд час Другої свiтової вiйни, коли вiдбувається дiя роману, триває повномасштабна пiдробка творiв нiмецьких майстрiв задля їх збуту в нацiональнi колекцiї. Визначна постать заявленого художника привертає увагу не тiльки колекцiонерiв, а й справжнiх аферистiв, для яких Летцфеніг стає загрозою для бiзнесу. Довести чи спростувати оригiнальнiсть картини не береться жоден фахiвець, тому саме шахраї вiрiшують допомогти з експертною – їм як нiкому вiдомо, що потрiбно шукати.

Зосереджений на досягненнi поставленої мети, Жан Поль при створеннi картини припускається двох помилок. Його викриває не технiчний бiк роботи, а змістовий – бiблiйний сюжет про сходження Ісуса в пекло, який частiше використовували для розпису у храмах, нiж на картинах. А вiдтак оригiнальнiсть "Сходження до пекла" викликає сумнiви ще у головного суддi експертної ради. Проте найбiльше Летцфеніг помиляється, зображуючи невелику мавпу в ланцюгах – давнiй християнський символ грiшного людства до пришествя Христа, адже намальований художником вид тварини був завезений до Європи лише у XVI ст., тодi як картина мала вiдноситись до перiоду к. XIV – поч. XV ст. Цей факт i помітив Френсіс Корніш, який мимоволi був втягнутий в цей скандал, i який на цьому викриттi заробив собi непогану репутацiю серед реставраторiв та поцiновувачiв мистецтва. Разом з тим, змушуючи європейських експертiв, жоден з яких не був знавцем мавп, "поквапитись з заявою, що це було дійсно очевидно" [6, с. 565], Дейвіс зменшує i їх авторитетнiсть. Вони реагують не на те, що бачать, а на те, що їм вказують i те, що мають побачити.

Через прикру помилку шедевр, яким нещодавно захоплювались, перетворюється на звичайний малюнок. Всезагальне захоплення старовинними творами за Дейвісом свiдчить про прагнення людей до стабiльностi, впевненостi, якi бiльшостi може дати лише магія минулого. Так само як Канада бажає зберегти традицiї iмперiї, так само "мiльйони людей шукають впевненостi у минулому крiзь мистецтво" [5, с. 80]. Час – це концепт, що завжди присутнiй в романах Дейвіса, "вiн як зламаний годинник, який необiдно вiдремонтувати", i який може з'являтись будь-де – в театральних виставах, музицi, магiї чи карнавалi [7, с. 339]. У картинi "Сходження до пекла" час – це також елемент її магії, тому з визначенням року створення зникає i зв'язок з минулим, зникає магія.

Мiж тим, Дейвіс не зменшує вартостi самого витвору мистецтва. Для автора кожна картина оригiнальна i в певнiй мiрi являє собою "портрет самого художника", адже "митець зображує не тiльки те що ба-

чить, а й своє ставлення до побаченого" [6, с. 545]. Тому в "помилцi" можна побачити i самого Жан Поля, закутого ланцюгами. Як зауважує російський дослiдник В. Куклев, в культурi Середньовiччя робота художника вважалась iмiтацiєю природи, тому мавпа, вiдома своєю здатнiстю до наслiдування, тривалий час була символом живопису та скульптури [6, с. 336]. Перебуваючи заручником обставин, що перешкоджають його розвитку, Летцфеніг несвiдомо зображує i тварину, як образ самого себе.

Маючи можливiсть не зiзнаватись у авторствi, вiн не зраджує своїм принципам i викриває себе. Проте жоднi пояснення та високi iдеї Летцфеніга не виправдовують його перед мистецтвознавцями та колекцiонерами. Викриття пiдробки фактично ставить хрест на кар'єрi Жан Поля, проте не через вiдсутнiсть таланту, а через бажання заробити на iменi Ван Ейка. Художник так i не досяг своєї мети – привернути увагу суспiльства до сучасного мистецтва, проте вдовольнив своє Его, довiвши, що i його роботи ані трохи не гiршi за картини майстрiв минулого: "Нехай зараз вони говорять, що хочуть, але спочатку вони казали, що це шедевр" [6, с. 658]. Подальше iснування поза межами мистецького свiту здається йому порожнiм, тому й призводить спочатку до духовного пригнiчення, а потiм до самогубства. Трагiчний фiнал засвiдчує не стiльки слабкiсть Жан Поля, скiльки непохитнiсть людських канонiв та стереотипiв, що звеличили одних та прирекли на небуття iнших. Проте не тiльки це змушує автора вбити свого героя, а й порушення останнiм етичних норм.

Иншим героєм, що використовує мистецький стиль минулого, виявляється головний герой роману – Френсіс Корніш. Проте автор трактує його образ зовсiм по-iншому. На вiдмiну вiд Летцфеніга Френсіс не прагне свiтового визнання, вiн лише шукає стиль, що може вповнi задовольнити його потреби: "якщо художник бажає намалювати картину, яка свiвiдноситья з його життєвим досвiдом, яка дослiджує мiф його життя, як розумiє його сам митець, i яка, як кажуть, складає його душу, вiн змушений зробити це у манерi, що дозволяє таке алегоричне одкровення" [6, с. 1130]. Стиль художника потрактовується письменником як всезагальна мова, якою володiли всi творчi люди минулого, яку розумiли i розумiють всi глядачi, i яка була пов'язана з релiгiєю чи мiфологiєю. Вiдтак, iдея оригiнальностi мистецтва у Дейвіса поєднується не лише з талантом художника, а й з позачасовiстю твору i власною "мовою" митця. Сучасним же митцям в епоху високих технологiй та "смертi Бога" бракує такої мови, тому вони зображують щось надто особистiсне, що залишається незрозумiлим глядачевi [6, с. 403].

Використовуючи середньовiчний сюжет для своєї картини "Весiлля в Каннах", Френсіс обирає мовою релiгiю, яка "своєю символiкою дає iдеальне поєднання свiдомого та пiдсвiдомого" [2, с. 135]. Iдентифiкуючи себе i з Англією, i з Канадою, Корніш нарештi досягає духовної єдностi завдяки мистецтву. В основi картинного сюжету лежить вiдома у канонiчних писаннях подiя, де сталося перше диво Ісуса – перетворення води на вино. Дейвіс iнтерпретує цей сюжет, виходячи iз власних завдань: герой змiнюється

і врешті доходить згоди із собою, своїм минулим і місцем приналежності. Шедевр стає світовим, проте трагедія Корніша полягає в тому, що суспільство, зокрема європейське, ще не готове сприйняти мистецтво, в якому сучасність зображуватиметься мовою минулого: "людина, що мала зухвалість намалювати в стилі минулого ... була не тією, кого вони [критики – К.О.] могли охоче прийняти. Він загравав з однією з непорушних, священних ідей світу, для якого поняття святості стало відразливим – з ідеєю Часу. Він насмілювався вийти поза межі свого часу" [6, с.1131]. Френсіс розуміє, що створивши шедевр, він не має розкривати свого авторства, а відтак, ризикуючи бути впізнаним, не здатний більше виражати себе в жодній іншій манері, змушений забути про свій талант. У питанні стилю художника Дейвіс торкається одного з головних питань постколоніальної критики – мови, в якій нація висловлює себе. Канадській літературі, заснованій на європейській літературній традиції, тривалий час відмовляли в оригінальності, вважаючи частиною англійської та французької літератури, і лише формування національної свідомості сприяли визнанню її самобутності.

Спроможним оцінити талант Корніша виявляється тільки вчитель-італієць Танкрет Сарацені, який давно збагнув потреби суспільства та на відміну від Летцфеніга та Корніша він не переймається високими цілями і збагачується за рахунок чужих пристрастей до старовини. Італієць також не був схожий на художника: "низенький, смуглявий, охайно вдягнений, ... на його обличчі завжди грала посмішка – проте не радісна, а іронічна. Під окулярами блукали карі очі, які не завжди дивились в один бік, від чого складалось враження ніби він дивиться у різні боки" [6, с. 530]. Сарацені – знаний у широких мистецьких колах реставратор зі світовим ім'ям, якого не раз запрошували у кращі європейські галереї для роботи з картинами. Здебільшого він займається "ремонтom епохи Відродження" [6, с. 564], відновлюючи майже знищені витвори мистецтва: "У нього була художня пристрасть до ілюзії, що не мала нічого спільного з підробкою. Він думав про неї як про гру з Часом ... Коли він працював з картинами, то повертав стрілки годинника назад" [6, с. 903]. Реставрація, оцінка робіт, проведення експертизи приносять італійцю ім'я та заробіток, проте збагатився він на таємному продажі картин-підробок, зроблених власноруч.

В образі Сарацені одночасно поєднуються митець і прагматик, що керуючись попитом часу задовольняє естетичні потреби суспільства. В цьому контексті спливає образ Магнуса Айзенгріма з попереднього роману Дейвіса "Світ Чудес", що також намагався догодити глядачам цирку. Італієць, як і ілюзіоніст, за прийнятну ціну пропонує людям те, чого вони прагнуть. Порівнюючи Сарацені з Летцфенігом, автор підкреслює, що технічно досконалі роботи італійця в очах публіки набагато цінніші, оскільки дають їм ту саму магію минулого, пов'язану з іменем художника. Сарацені не претендує на звання "митця" у романтичному значенні цього слова: "я ремісник – кажуть, що в моїй справі мені немає рівних. Я спираюсь лише на можливість свого ремесла; я закликаю не до музи, а до власних знань з хімії і до своєї майстерності. Хоча

не виключаю, що час від часу муза навідує мене" [6, с. 531].

Митець не йде на конфлікт із споживчим суспільством, не шукає усамітнення, а пристосовується до мистецької моди. Відтак його талант не був змарнований, проте набув іншої якості. Малюванням Сарацені вже не може задовольнити свої бажання естетичної насолоди, оскільки його робити дійсно набули ознак мануфактурного виробництва, тому він сам колекціонує старовинні витвори мистецтва: "У квартирі панувала чудова, розкішна плутанина. ... Межа місткості його житла була давно перетнута. Загальний ефект приголомшував. <...> Колекція була різноманітна, але гармонійна – у ній втілювався смак одного невгамовного, блискучого, геніального поціновувача мистецтв. Це був Сарацені, роздутий до величезних пропорцій. Душа людини розміром з будинок" [6, с. 563].

Один із героїв трилогії – отець Даркурт – говорить про те, що душа людини не може просто існувати, її неодмінно потрібно на щось спрямовувати: "люди шукають, на що проектувати душі, енергію, кращі сподівання – зви як хочеш. Два найбільших вмістилища душ – гроші і секс. Є й інші – влада або безпека та мистецтво" [6, с. 1098]. Сарацені намагається спроектувати душу і на гроші, і на мистецтво, тому й стає "ремісником", бо ці дві проєкції несумісні. Гроші не приносять бажаної насолоди, тому невдоволення поступово переростає у манію колекціонування, щоб заповнити утворену порожнечу. На думку Дейвіса, "купуючи антикваріат ... колекціонери намагаються зупинити годинник, схопити частку минулого, наскільки це можливо, і зробити її своєю власністю до тих пір, доки їх ім'я не пристане до неї ... так вони стають впевненими у власному безсмерті" [5, с. 80].

Отець Даркурт також намагається спроектувати свою душевну енергію – спочатку на релігію, а потім на науку. Релігія, як і для більшості канадців, виявилась нездатною допомогти йому із самореалізацією, тому він знімає з себе сан: "релігія, якої вимагав від мене світ не спрацьовувала, і це мене вбивало. Не фізично, а духовно. Світ повний священників, яких вбила релігія: втекти вони не змогли чи не схотіли. Тоді я спробував науку, і вона мені підійшла" [6, с. 1098]. До митців Даркурта можна віднести лише в останньому романі – "Ліра Орфея", коли він, ставши членом культурного фонду, створює лібрето до опери та пише біографію Френсіса Корніша. Даркурт у повній мірі був наділений письменницьким марнослаством і хотів написати найкращу книгу, на яку був спроможний. Працюючи над лібрето, він лише випробовує себе в мистецтві, йому бракує досвіду, тому Даркурт звертається до творчості одного з англійських класиків задля текстової основи. Творчо опрацьовуючи початковий текст, він створює оригінальний твір із власним сюжетом, що навіть закордонні критики не помічають запозичень. Врешті, саме ця робота допомагає Даркурту краще зрозуміти творчу індивідуальність Френсіса Корніша та домогтись його визнання як національного канадського художника.

Певно, що найбільше ідея поєднання європейської спадковості та канадської національної самобутності втілюється Дейвісом в образі молодого композиторки Хільді Шнекебург. Наслідуючи романтичну тради-

цію, Шнек має дописати незавершену оперу Гофмана. Виконуючи проект для отримання докторського ступеня, Шнек все ж додає у твір і частку себе. "Те, що один запозичує і потім перетравлює кризь свій творчий шлунок, не може виявитись врешті тим самим", – зазначає автор [6, с. 937]. Щоб остаточно запевнити читача у оригінальності створюваного твору, Дейвіс вдається до містифікації і вводить до роману образ самого Гофмана, який у вигляді духа коментує події після кожного розділу. Він зізнається, що це не те, чого він очікував, проте він у захваті: "у полоні її (Шнек) музики" [6, с. 1049]. За манерою виконання Хільда нагадує німецькому романтику музику Шуберта "з її меланхолічною безтурботністю і пафосом

людського життя" [6, с. 1050], проте у творі присутній і її власний голос.

Отже, в корнішській трилогії Р. Дейвіс створює цілу низку художніх образів, що не схожі ані поглядами на життя, ані поглядами на мистецтво. Проте кризь них чітко простежується авторська позиція, що сформовані світовою спільнотою стереотипи не можуть бути виміром мистецького таланту, що справжнє мистецтво позачасове. Разом з тим, твір не може претендувати на оригінальність, якщо митець не має власної мови вираження. Дейвіс звертається до європейського спадку, як до основи канадської культури, проте не відмовляє власній країні в оригінальності, хоча межа між мистецтвом та злочином іноді може бути дуже тонкою.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Куклев В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Куклев. – М.: изд-во Локид, 2000. – 556 с.
Kooklev V. Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of symbols, signs, emblems] / V. Kooklev. – M.: Lokid, 2000. – 556 p.
2. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного [пер. А.М. Руткевича] // Вопросы философии, 1980. – №1. – С. 133 – 152.
Jung K.-G. Ob arhetipah collectivnogo bessoznatelnogo [About archetypes of the collective unconscious] [transl. A.M. Rutkevich] // Voprosi filosofii, 1980. – №1. – P. 133 – 152.
3. Bhabha H. The location of culture / Homi Bhabha. – L.: Routledge, 1994. – 285 p.
4. Davies R. Happy Alchemy: writings on the theatre and other lively arts [ed. Jennifer Surridge and Brenda Davies]. – Toronto: McClelland and Stewart, 1997. – 400 p.
5. Davies R. Merry Heart / Robertson Davies. – NY: Viking, 2008. – 385 p.
6. Davies R. The Cornish trilogy: novels / Robertson Davies. – UK: Penguin books, 1991. – 1136 p.
7. Great American Writers: Twentieth Century [ed. R. Shuman]. – NY: Marshall Cavendish, 2002. – 144 p.
8. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction Postmodern / Linda Hutcheon. – NY: Taylor and Francis, 2001. – 288 p.
9. Keith W. An independent stance / William Keith. – Canada: The Porcupine's Quill, 1991. – 331 p.

Kozlova K. The problem of artist's recognition and the forgery of his art in R. Davies's Cornish trilogy

Abstract. The problem of artist's recognition and the forgery of his art in postcolonial literatures is examined on the example of R. Davies's Cornish trilogy. The article discloses the reasons of its appearance in the postcolonial texts, the nature of its implementation. Particularly we study the reasons for issuing the European culture and the ways of its creative transformation. The article discusses the author's concept of the national art and the artist's role in its formation.

Key words: *marginality, Canadian culture, fake in art, individual style*

Козлова Е.А. Проблема признания художника и оригинальности его искусства в корнишской трилогии Р. Дэвиса

Аннотация. На примере корнишской трилогии Р. Дейвиса анализируется проблема признания художника и оригинальности искусства в постколониальных литературах. Исследуются причины ее возникновения и характер реализации в тексте. В частности изучаются причины обращения к европейской культуре и способы ее творческого преобразования. Рассматривается авторская концепция национального искусства и роль художника в процессе его формирования.

Ключевые слова: *маргинальность, канадская культура, подделка произведения искусства, собственный стиль*

Крылов В.С.

Компьютерная паралингвистика как основа приобретения специальных профессиональных навыков в области информационных технологий

*Крылов Владимир Сергеевич, кандидат биологических наук, доцент
кафедра информационно-компьютерных технологий*

*Республиканское высшее учебное заведение Крымский инженерно-педагогический университет
г. Симферополь, Крым*

Аннотация. Информационные технологии (ИТ) трансформировали общество в информационное. Сформировалась глобальная инфраструктура, обеспечивающая передовые услуги за счет организации связи между людьми, и даже между вещами физическими или виртуальными. Широкий круг исследователей получил возможность использовать ранее недоступные инструменты и технологии для экспериментальных и теоретических исследований. ИТ, методы решения проблем организации и функционирования глобальной информационной структуры – являются источником моделей для изучения взаимодействия сложившихся в процессе эволюции вербальных (речевых) и невербальных каналов коммуникации. На основе этих технологий возникают новые интегрированные направления исследований. Например, компьютерная паралингвистика предлагает модели, которые позволяют значительно усовершенствовать системы анализа и обработки естественной речи и текстов, усовершенствовать поисковые системы. Включение в учебный процесс достижений компьютерной лингвистики, позволяет будущему специалисту приобрести навыки успешной конкуренции на рынке труда.

Ключевые слова: компьютерная паралингвистика, информационные технологии, учебный процесс

Первоначально информационное пространство развивалось как совершенствование сети интернет. Обмен текстами повлек за собой появление новых языковых особенностей, лингвистические характеристики которых определяются соответствующим каналом коммуникации в информационном пространстве. Такими, как электронная почта, мгновенный обмен сообщениями в чатах, СМС сообщения, твиттер и так далее. Просто текстовых сообщений для передачи, например, эмоционального состояния коммуниканта оказалось недостаточно. В результате, спонтанно возникли смайлики. Текст сообщения стал дополняться кодами, не имеющими прямого отношения к алфавиту и грамматике сообщения. Такие сообщения представляют собой единое целое для передачи смысла и уже не являются просто суммой, объединением разнородных элементов. То есть, сообщения объединяются в единую структуру представленную компонентами: вербальной (речевой) и невербальной (не речевой). Последняя относится к другим знаковым системам.

На основе возможности использования ранее недоступных инструментов и технологий возникли новые интегрированные направления исследований. Компьютерная паралингвистика определяется как междисциплинарное направление, задача которого обобщать и развивать методы исследования на основе интегрированных моделей взаимодействия вербальных (речевых) и невербальных каналов коммуникации. Результатом должны стать решения прикладных задач для совершенствования систем взаимодействия пользователей как с отдельными техническими устройствами, так и с информационной реальностью в целом [13].

Цель настоящей статьи предложить широко используемые информационные технологии, методы функционально-ориентированного построения сложных программных систем, опыт разработки платформ программирования, как основу моделей компьютерной паралингвистики для решения прикладных задач. Например, визуальное программирование является реальным примером модели, в которой объединяются вербальные (язык программирования) и невербальные (манипулирование графическими объектами) методы

программирования. Включение в учебный процесс достижений компьютерной лингвистики, позволит будущему специалисту приобрести навыки успешной конкуренции на рынке труда.

Язык, как система фонетических, лексических и грамматических средств, порождает естественную информационную реальность, через которую обеспечиваются коммуникации в обществе. Внедрения информационных технологий (ИТ) в самые различные сферы деятельности людей, стремительное развитие сети интернет первоначально рассматривалось как дополнение или расширение естественного информационного пространства. Совершенствование технических и программных средств из дополнения естественного информационного пространства превратилось в самостоятельную информационную реальность, а общество незаметно для себя стало информационным. В освоении возникшей информационной реальности задействованы интуитивные механизмы выработки адаптивного поведения, которые сложились в результате эволюции и из индивидуального опыта. Эти интуитивные механизмы обеспечивают процесс освоения ребенком языка его социального окружения, процесс формирования пиджин и креольских языков [10], формирование невербального адаптивного поведения, как в материальной, так и в виртуальной реальностях [5]. Они имеют не только внешнее сходство между собой, но и вполне укладываются в общую стратегию адаптации к новому окружению, новому пространству, как социальному, так и информационному и материальному. Каждый из этих процессов зависит друг от друга. Вербальную часть в реальной речи невозможно отделить от невербальной, не утратив смысла. Таким образом, для целостного понимания механизмов адаптации, в том числе нужны и невербальные средства в языковой коммуникации, которые изучаются в специальном разделе – паралингвистика [13].

Для объяснения способности освоения языка Н. Хомским была предложена гипотеза о существовании универсальной грамматики (УГ). УГ определялась как общий набор правил, который даёт зна-

чально при рождении как знание о языке на генетическом уровне. С целью формализации описания УГ было развито представление о порождающей грамматике, свойства которой производны от нее. В рамках порождающей грамматики формулируется система правил, при помощи которых можно определять комбинации слов, составляющих грамматически правильные предложения [6].

Размытость в определении понятия универсальной грамматики, гипотеза о её существовании породили невероятное количество лингвистических теорий. Доминировавшие в прошлом веке достаточно подробно представлены в [3]. В то же время ни одной из теорий, опираясь на представление об УГ, так и не удалось на достаточно приемлемом уровне составить представление о том, как ребенок овладевает конкретным языком.

В работе [8] была поставлена цель определить экспериментально какая модель грамматики лучше всего представляет речь маленьких детей: основанная на абстрактных правилах или основанная на конкретных словах и фразах и некоторых локальных абстракциях ассоциированных с этими словами и фразами.

По записям речи детей составлялся корпус для каждого ребенка. С помощью специальных статистических методов компьютер выводил грамматику, порождающую высказывания в корпусе. Специальная программа выводила два типа грамматики: полностью абстрактная, и «основанная на использовании» или лексико-специфическая. После вывода обе грамматики проверялись на тестовом корпусе. Как оказалось, лексико-специфическая грамматика более адекватно соответствовала данным тестового корпуса.

Следует отметить, что в этом исследовании регистрировалась только вербальная часть общего поведения ребенка. Кроме того, лексико-специфическая грамматика, так как она определена исследователями в данной работе, по классификации Н. Хомского относится к контекстно-зависимой грамматике. То есть, относится к грамматике с менее жесткими правилами, определяющими синтаксис языка, чем контекстно-свободная грамматика. Это означает, что аппроксимация синтаксиса реальной речи ребенка более точно отражается формальным языком с контекстно-зависимой грамматикой [1, 2].

Развитие интернета повлекло за собой появление новых языковых особенностей, лингвистические характеристики которых определяются соответствующим каналом коммуникации в информационном пространстве. Синтаксис, грамматика таких языков значительно отличается от синтаксиса, грамматики базового языка коммуникантов. Они определяются как контактные языки подобные пиджин и креольским языкам [9, 10].

В каналах мгновенных текстовых сообщений интернет чатов, твиттере, форумов, СМС и других идет активное словообразование через образования новых аббревиатур. В тексты обменов активно включаются смайлики, визуальные и аудио элементы. Текст сообщения становится поликодовым, в котором все элементы не являются просто суммой, объединением, а интегрированы единое целое для передачи смысла. Такие тексты определяются как креализованные [9].

То есть тексты, состоящие из двух объединённых в единую структуру частей: вербальной (речевой) и невербальной, которая относится к другим знаковым системам. Обе эти части зависят друг от друга. Вербальную часть невозможно отделить от невербальной. Невербальные средства в языковой коммуникации изучаются в специальном разделе паралингвистика [9, 11].

С невербальным поведением связывают такие каналы коммуникации людей с их окружением, как интонация, визуальные сигналы, тактильную чувствительность или касание (прикосновение), использование пространства, использование времени, физический внешний вид тела, использование предметов материальной культуры, а так же ольфакторные или обонятельные сигналы [11].

Невербальное поведение представляет собой сложное явление, которое характеризуется зависимостью от окружающего пространства, контекста, важностью особенностей движений, автоматизмом. То есть продуцирование и восприятие происходят в основном вне осознания. Оно является предметом исследования широкого спектра дисциплин, включая биологию, антропологию, социологию, коммуникации, а также социальную и экспериментальную психологию [5, 11].

Существует общая стратегия адаптации к незнакомой окружающей среде. Первоначально при попадании в незнакомую среду, в том числе и социальную, независимо от ее сложности, в течение достаточно короткого времени определялся конечный объем паттернов или алфавит поведения. Затем эти паттерны становятся основой для сложного поведения в заданной среде. После отбора алфавита паттернов поведения за счет процесса перекомбинаций происходит формирование всех возможных способов поведения в среде. Поведение формируется как построение предложения из «слов» составленных из алфавита паттернов поведения. Далее определяются правила формирования адаптивного поведения в среде. Эти правила объединяются в целостную грамматику правильно построенных «предложений», которые соответствуют адаптивному поведению. В дальнейшем адаптивное поведение в среде или социальном окружении строится как правильно построенное, в соответствии с «грамматикой», предложение. Дисфункциональные формы поведения являются не адаптивными или ошибочным с точки зрения определенной «грамматики» «предложениями поведения».[5]

Процесс освоения ребенком языка его социального окружения, процесс формирования пиджин и креольских языков, формирование невербального адаптивного поведения как в материальной, так и в виртуальной реальностях имеют не только внешнее сходство, но и вполне укладываются в общую стратегию адаптации к новому окружению, новому пространству, как социальному, так и информационному. То есть модель этого процесса, как системы программ, должна предоставлять возможность в едином ключе, на единой основе обеспечивать интегрированную реализацию целостного поведения, моделирование паралингвистических факторов в речевой активности. Этому подходу полностью соответствует современное пред-

ставление о платформах программирования. Платформы – это программные системы, которые позволяют реализовать на общей основе разные языки программирования, технологии визуального программирования, интегрировать в единое целое разрабатываемые сложные программные системы. Например, такие платформы как .NET фирмы Microsoft или широко распространенная платформа разработки программного обеспечения приложений для мобильных телефонов Android и другие.

Такой подход в определении интегрированных моделей компьютерной паралингвистики на основании особенностей выбранной платформы программирования, имеет не только научное или прикладное значение для развития и совершенствования существующих информационных систем. Он позволяет формулировать различной сложности задания в учебном процессе подготовки специалистов в области информационных технологий. Выполнение заданий стимулирует развитие навыков и умений приобретать дополнительные знания, осваивать как можно больше востребованных информационных технологий, умение разрабатывать программные продукты для разных отраслей, сфер и направлений практического их применения.

Одно из заданий формулировалось следующим образом. Оно заключалось в разработке анализатора

упрощенного креализованного языка, для которого задан некоторый ограниченный набор слов и смайликов. Такие языки распространены в рекламной деятельности. Смайки в данном случае имитировали картинки или изображения, сопровождающие рекламные тексты. Результат анализа заключался в определении условного эмоционального состояния того, кто генерировал фразы языка. Цель задания состояла в приобретении навыков работы с выбранной платформой программирования, умения на практике применить теоретические знания из теории формальных языков и методов разработки трансляторов, наработка практических навыков приобретения в короткий срок и на достаточном уровне знаний в различных отраслях деятельности для разработки прикладных программ.

Включение в учебный процесс достижений прикладных исследований новых направлений, таких как компьютерная лингвистика, позволяет будущему специалисту приобрести навыки эффективного решения поставленных заказчиком задач. Именно на таком материале, на основе приобретенного опыта, молодой специалист получает необходимый набор профессиональных навыков успешной конкуренции на ИТ-рынке труда [4].

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Ахо А.В. Компиляторы: принципы, технологии и инструментарий // Ахо А.В., Лам М. С, Сети Р., Ульман Д.Д. - М. : 000 "И.Д. Вильямс", 2008. - 1184 с.
Aho A.V. Compilers: Principles, Techniques and Tools // Aho A.V., Lam M.S., Network, R., D. Ullman - M: 000 "I. Williams," 2008. - 1184 p.
2. Бабин Д.Н. Об автоматной аппроксимации естественных языков. // Бабин Д.Н., Холоденко А.Б. Интеллектуальные системы, 2008, Том 12, выпуск 1-4, с. 125 -136.
Babin D.N. An automaton approximation of natural languages. // Babin D.N., Cholodenko A.B. - Intelligent Systems, 2008, Volume 12, Issue 1-4, p. 125 -136.
3. Демьянков В.З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Демьянков В.З. - Язык и наука конца XX века. - М., 1999. - С.239-320.
Demyankov V.Z. Dominant linguistic theory in the late XX century // Demyankov V.Z. - Language and science of the end of XX century. - M., 1999. - P.239-320.
4. Крылов В.С. Молодые специалисты способны конкурировать на рынке труда информационных технологий. // Крылов В.С. - Science and Education a New Dimension: Pedagogy and Psychology. Vol. 5, 2013 – p. 98 – 101.
Krylov V.S. Young professionals are able to compete in the labor market of information technologies. // Krylov V.S. - Science and Education a New Dimension: Pedagogy and Psychology. Vol. 5, 2013 - p. 98 – 101.
5. Крылов В.С. Суеверие в мире "интернета вещей". Междисциплинарный подход // Крылов В.С. - Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology, I(7), Issue: 14, 2013., 250 – 253.
Krylov V.S. Superstition in the world "Internet of Things". Interdisciplinary approach // Krylov V.S. - Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology, I (7), Issue: 14, 2013., 250 – 253.
6. Слобин Д., Грин Д. Психоллингвистика // Слобин Д., Грин Д. - М.: КомКнига, 2006. — 352 с.
Slobin D., Green J. Psycholinguistics // Slobin D., Green J. - M.: KomKniga 2006. - 352.
7. Черняк Л. Интернет вещей: новые вызовы и новые технологии // Черняк Леонид - Открытые системы, № 04, 2013 - [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.osp.ru/os/2013/04/13035551/>
Chernyak L. Internet of things: new challenges and new technologies [E-source] // Leonid Chernyak - Open systems, № 04, 2013 - Access mode: http://www.osp.ru/os/2013/04/13035551 /
8. Bannarda C. Modeling children's early grammatical knowledge/ Bannarda C., Lieven E., Tomasello M. - PNAS, 2009 vol. 106, no. 41, pp. 17284–17289.
9. Beisenova Z.S. The Study of Creolized Texts in Written Communication/ Beisenova Z.S., Bayekeyeva A.T., Sapina S.M., Dinayeva B.B., Utanova A.K. - INDIAN JOURNAL OF APPLIED RESEARCH, Volume : 4, Issue : 5, May 2014 p. 217.
10. Bickerton D. Creole Languages // Bickerton D. - Scientific American, July 1983, Vol. 249, No.1, pp. 116—122.
11. Krämer N.C. Nonverbal Communication [E-source] // Nicole C. Krämer - Human Behavior in Military Contexts, P. 150 - 188, Acces mode: <http://books.nap.edu/catalog/12023.html>
12. Lawson L. The Secret to Success with the Internet of Things [E-source]/ Lawson Loraine. – Acces mode: <http://www.itbusinessedge.com/blogs/integration/the-secret-to-success-with-the-internet-of-things.html>
13. Schuller B., Batliner A. Computational paralinguistics : emotion, affect and personality in speech and language processing / Schuller Bjoörn, Batliner Anton. – First Edition, John Wiley & Sons, Ltd , 2014, - p. 321.

Krylov V.S. Computer paralinguistics as a basis the acquisition of special skills in the field of information technology

Abstract. Information technology (IT) was transformed into an information society. Formed a global infrastructure that provides advanced services due to communication between people and even between things physical or virtual. A wide range of researchers had the opportunity to use previously inaccessible tools and technologies for experimental and theoretical studies. IT methods for solving the problems of the organization and functioning of the global information structure - are a source of models for studying the interaction of prevailing in the evolution of verbal (speech) and nonverbal communication channels. Based on these technologies there are new integrated research directions. For example, computer paralinguistics offers models, which can significantly improve the system analysis and processing of natural speech and texts, to improve search engines. Inclusion in the learning process advances of computational linguistics, allows future specialist to acquire the skills to compete successfully in the labor market.

Keywords: *computer paralinguistics, information technology, the learning process*

Ладницкая О.Л.

Особенности функционирования вулгаризмов в дискурсе романов Дэвида Лоджа

Ладницкая Олеся Львовна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии факультета иностранных языков
Львовский национальный университет им. Ивана Франко, г. Львов, Украина

Аннотация. Статья отслеживает эволюцию термина “вулгаризм” и его синонимов, плавно переходя к анализу их различных экспонентов, в т.ч. из романов современного английского писателя Д. Лоджа. Различаются бранные (не всегда матерные) и обценные слова (необязательно ругательные). Из последних в дискурсе романов Д. Лоджа преобладает сексуально ориентированная инвектива, к которой примыкают изначально стилистически нейтральные лексемы, которые, ввиду их окказиональных функций в художественном дискурсе автор предлагает называть эмбарассизмами.

Ключевые слова: вулгаризм, брань, обценная лексика, табу, дискурс, роман, функция

Термин “вулгаризм” отнюдь не идеальный: диахронно причастен к разным лингвистическим единицам и на данном синхронном разрезе имеет толику толкований. Тем не менее, в постсоветской лингвистике именно “вулгаризмами” именуют те лексемы, что в классификации А.Н. Мороховского зовутся ‘low colloquial’ [8], характеризующиеся умышленным снижением стилистического тона, в Н.Н. Казаевой идентифицируется как аффективно-грубый субязык [1], у Л. Ставыцькой [7], подается как вербальная агрессия, у З.К. Нагур и С. Врумен как инвективная лексика [5, 14], в специальном словаре А.Ю. Кудряцева и Г.Д. Куропаткина, задание которого – “ознакомление читателей с инструментарием английского “мата”... и основными закономерностями его функционирования [15, с. 6]” как табуированная, у Дж. Хаджеса как ‘swear words’ [11]. Тем не менее, большинство языковедов, включая И.Р. Гальперина [10], называют лексемы данного типа **вулгаризмами**, хотя сам термин помечен в причастности к целому ряду разных сигнификатов.

Целью статьи поэтому и является анализ путей преодоления терминологического разнобоя касательно бранных и обценных лексем, традиционно именуемых «вулгаризмами», посредством их размежевания по особенностям функционирования, в частности в дискурсе романов Дэвида Лоджа.

Так, пометой ‘vulgar’ в словарях, кроме грубых и бранных слов, отмечались также просторечные, диалектные, заимствованные, устаревшие единицы, сленгизмы, жаргонизмы и кенгизмы, причиной чему как этимология самого слова *vulgar*, так и другие языковые и внеязыковые факторы. Отсутствие закреплённости стилистического значения за той или иной лексемой усиливается тем, что стилистическое расслоение словарного состава языка “сильнее, чем прочие типы языкового структурирования подвержено диахроническим смещениям, ибо оно непосредственно отражает сдвиги в типологии коммуникативных ситуаций, диктуемые развитием общества [4, с. 8]”.

Значение вулгаризма сузилось к двум основным: 1) бранные слова та возгласы и 2) непристойные, грязные слова, известные (“начиная с 1934 [11, с. 248]”) как ‘four-letter words’, использование которых запрещено в общении как непорядочных [10, с. 118]. В последних изданиях словарей серии ‘Chambers’ пометой ‘vulgar’, собственно, и отмечаются слова, общим признаком которых есть непристойность. Она выражается в непристойности предметно-

логического содержания слов, которые обозначают некоторые части тела и их функции, относящиеся к табуированной сфере [9, с. 15] – их Д. Лодж называет ‘the forbidden areas – breast, rump or loin’ [Picturegoers, с. 92]. Касательно природы табуированности и ее эпистемиологической перспективы процитируем А.Д. Дуличенка: “Общественная мораль, как правило, позволяет раскрывать только часть человеческого тела – так называемый телесный “верх”. На телесный “низ”, который состоит из органов, что выполняют экскреторную и мочеполовую функции, общественная мораль давно наложила табу... Запрет на открытость потайных частей тела абсолютно естественно переносится и на запрет языковой... [цит. по 7, с. 13-14]”.

Пожоую к И.Р. Гальпериновой классификацию предлагают и другие лингвисты касательно разных языков. Л. Ставыцька выделяет 2 группы вулгаризмов: 1) брань, проклятия – необценные бранные слова и выражения, что фигурируют с соответственным маркером *бран.* в словарях, посылы, проклятия, недобрые пожелания, заклятия, а также слова с ремаркой *пренебр., вульг., фам.*, которые становятся потенциально бранные слова, способные при некоторых коммуникативно-прагматических условиях функционировать в ругательстве с целью обиды, и 2) обценизмы, матизмы, сексуализмы, эвфемизмы, которые включают непристойные, нецензурные слова и фразеологизмы, но также и проклятия, заклятия, посылы, имеющие обценную лексику [7].

Относительно первых – бранных слов и выражений – то Дэвид Лодж не злоупотребляет ими в дискурсе наратора и несобственно-прямой речи, в персонажном же дискурсе их достаточно много в самых разных проявлениях: очевидно, что в армейской обстановке романа ‘Ginger, You’re Barmy’ их больше всего, а в романе ‘Author, Author’, действие которого происходит в эпоху Генри Джеймса, брань почти исключительно мягкая и богохульная. Эксплетивы (термин Ю.М. Скребнева для слов и стойких словосочетаний, что потеряли свое первичное предметно-логическое значение и вводятся в реплику говорящим для **актуализации эмоций** [цит. за 6, с. 197]) и бранные лексемы в дискурсе персонажей служат средством выражения сильных эмоций или “морального катарсиса” [7, с. 14], но вследствие частого употребления на данном этапе развития языка достаточно десемантизированные – следствие семантической тенденции “потери интенсивности” или “вербицида” [11, с. 253]. Это

касается большинства лексем, как, например, *bloody*, *damn* и т.д.

По Л.И. Павленко, “эксплетивы как логически ущербные компоненты высказывания могут оказывать некое прагматическое влияние на получателя информации. Стоит заметить, что с помощью вербальных средств выражается, как правило, негативное отношение коммуниканта, что отображает градиацию психологического статуса от удивления к стану крайнего эмоционального напряжения [6, с. 199]”; согласно О.В. Каптюровой, их иллюкативная сила меняется от смущения, нервозности к омерзению, отчаянию [2, с. 9]. Впрочем, если в дискурсе первого романа они необцененные и их количество незначительное (*bloody* (4), *Damn bloody*, *D/damn* (2), *what the hell*; *oh drat* [Picturegoers]), то последующие романы постепенно увеличиваются и уразнообразиваются в количестве и обцененной интенсивности эксплетивов, чему свидетельствуют два предпоследние романы Д. Лоджа (*What the fuck* (5), *Fuuuu(uu)ckinell!* (2), *Balls, bloody* (11), *Piss off!*, *Fuck!* (3), *hell* (2), *damn* (3), *fucking* (3), *Fuckit* (3), *shit, bullshit, bugger* (2), *for fuck’s sake, fuck it up* [Therapy]; *fuck, bloody* (3), *fucking* (5), *damn* (4), *fuck off* (3), *fuckers, fuck all* (2), *dammit* (3), *what the hell, what the fuck, shit* (3) [Thinks]); последний же роман, главным образом стилизованный под начало XX в., в этом плане обрамляет творчество (*damn, the damndest, darned, Who the devil, bloody* (3) [Author], а дважды произнесенное протагонистом Генри Джеймсом ‘shit’ вызывает немалое удивление у присутствующих дам: ‘For shame! Such shocking language [Author, с. 33]’, ‘I will expunge it from my memory. He was not himself [Author, с. 34]’).

Касательно других – непристойных или обцененных слов – которые еще часто называют грубыми, табуированными, а на английском *obscene, invective, coarse, crude, rude, foul, indecent, filthy, smutty, nasty* [17], – то ними Д. Лодж, как и большинство современных авторов, не пренебрегает. Почти вся эта лексика в дискурсе романов Д. Лоджа подпадает под термин Дж. Хаджеса “сексуальная брань”/ ‘sexual swearing’ [11, с. 249], и частота и количество употребленных им лексем этого типа достаточно велики. Здесь и названия половых органов, и половых актов, сексуальных позиций, чувств и явлений, станов и статусов, развлечений и услуг, во всем спектре непристойности – от нейтральных к чрезвычайно грубым, от легко эротических к откровенно порнографических, во всем разнообразии композиционно-речевых форм и средств репродукции речи – от пера автора или голоса повествователя к мыслям, фантазиям либо устам персонажей. Перечислить и проанализировать их всех невозможно, да и ненужно, даже неэтично. Дж. Хаджес, говоря о вседозволенности в современном обществе и в частности речи, замечает, что “Старая цензура *pas devant les enfants* [не перед детьми (перевод наш. – Л.О.)] превратилась на *pas devant les parents* [не перед родителями (перевод наш. – Л. О.)] [11, с. viii]”, и грубые вульгаризмы, которые раньше не допускались вообще либо обозначались только начальными буквами, используются в художественной литературе. Реакцию на такую дискурсивную практику находим в сюжете самого романа Д. Лоджа со

стороны героя-католика с его собственного опыта чтения романа “Любовник леди Чатерлей” Д.Г. Лоренса: ‘He read the pages staring in disbelief at the forbidden words so boldly printed there and marvelling at the acts described [How, с. 76]’, а герой-католик романа ‘The British Museum Is Falling Down’ спрашивает друга, не заставят ли его читать роман Лоренса под прищотом заведующего библиотеки Британского Музея, на что тот отвечает: ‘Shouldn’t think so, now you can buy it and masturbate at home [Museum, с. 46]’. Собственно, Дж. Чосер использовал такую лексику, но от В. Шекспира до Д.Г. Лоренса и Дж. Джойса на вульгаризмы срабатывали табу. Эпистемиологический модус непристойной брани прочитывается и в пост-модерных дискурсивных практиках.

Следовательно, функции вульгаризмов в основном сводятся к двум основным – *эмотивной* и *дисфемистичной* (“ухудшение” денотата за счет более негативного ассоциата), а их *экспрессия* зыждется “на противоречии между лингвоэтичными нормами общества и непристойным содержанием вульгаризмов [9, с. 15]”. Впрочем, роман, по Дж. П. Гантеру, призван успешно попробовать “удовлетворить, в контексте научного порядка, желание новизны и новых, необычных вещей [12, с. 21]”. Отсюда и такая черта художественного дискурса, как задевания табу. Оперирова с позиции полуреспектабельности с самого начала, роман всегда остерегался казаться непристойным, и такой контраст и напряжение, по мнению Дж. П. Гантера, – если не обязательная черта романа, то, наверное, текущая: “роман обычно подает нам не только обычное, но и необычное, скрытое, придушенное, что их находим утаенными за обычным, традиционным, повседневым [12, с. 22]”. Похожую позицию занимает и Д. Лодж, говоря, что одна из прелестей художественной литературы в том, что в ней раскрывается то, что обычно скрывается: “Романы дают нам иллюзорное чувство наблюдения за мыслями человека, а секс – предмет большой тайны и любопытства. Роман всегда сосредотачивался на этой сфере жизни, сексуально открытый он, или нет [13]”.

Так, в художественном словаре Дэвида Лоджа на обозначение сексуальных отношений имеются все лексемы соответствующего содержания, перечисленные Дж. Хаджесом и как “принятные” (‘reproduction/ generation/ copulation/ coition/ intercourse/ congress/ intimacy/ carnal knowledge/ coupling/ pairing/ mating’), и как “непринятные” (‘shagging/ banging/ bonking/ fucking’) [11, с. 242], названные Б. Тошовичем “мужскими сексовербами [цит. по 7, с. 17]”. Так, в дискурсе ранних романов Д. Лоджа находим *sexual act, copulate* (2), *copulation, coupling, making love* (2) [Picturegoers], а ‘blow-through’, *have somebody, shag* (2), *sexual intercourse, be in bed together, get into bed with* [Ginger]; *have intercourse* (3), *have sex, make love* (4), *lovemaking, coition, copulation* (2), *coitus* [Museum]; *make love, screw* (2), *fuck* [Out].

Приметно, что в первых романах нет слова *fuck*, хотя в несобственно-прямой речи романа ‘The Picturegoers’ протагонист, раздумывая над строчками Спенсера и Лоренса, замечает, что ‘The latrine wall’s four-letter word was much more satisfactory [Picturegoers, с. 95]’. Впервые незавуалированно появившись в

прямой речи персонажа романа 'Out of the Shelter' ('Fuck me now! [Out, с. 117]'), со временем эта лексема и ей производные будут фигурировать в романах Д. Лоджа все смелее, достигая, вместе с упомянутыми выше эксплетивными, числа 26 в дискурсе романа 'Therapy' (в т. ч. 5 глагольных и 3 существительных полнозначных форм) и числа 43 в дискурсе романа 'Thinks...' (25 глаг. и 5 сущ.)

Богатая своими сексвербами университетская трилогия, что становится своеобразный новый этап в творчестве Д. Лоджа – открытый и гуманистический. Кроме имеющихся в списке Дж. Хаджеса, также всячески представленных в дискурсе университетской трилогии, в 'Changing Places' еще есть make love (4), have sex (2), a quick roll in the hay, getting into the sack with [Ch PI], в 'Small World' встречаются SEXUAL ACTS, coitus, make love (5), have sex (3), lovemaking, having it off [SW], 'Nice Work' привносит rogering, sleep with (3), sleep together, make love, have sex [NW]. В романе 'Thinks...' 2005 г. эти лексеми по количеству задействованы так: fuck (25 форм глагола и 5 форм существительного), make love (20) и love-making (2), have sex (12), sleep with (6), copulate (4), copulation, intercourse (4), screw (3), bonk (2), shag (2) и окказиональное in mid-shag, sexual act (2), coupling(s) (2), having it off, have it, be at it, go to bed with, sexual congress, get off with, a quick in and out, a quickie, be in the sack together, penetrate each others' bodies [Thinks]. После такого разнообразия вседозволенности роман 'Author, Author' воспринимается в этом плане как антиградация своими act, sexual intercourse, intercourse, be possessed и sexual contact [Author] и не прибегает к имеющимся в дискурсе предыдущих романов 'variations and perversions which human ingenuity and depravity had added [Author, с. 57]'.

В общем категория сексвербов, по Дж. Хаджесу, насчитывает близко 500 лексем; издатель 'Cassel's Dictionary of Slang' наводит число 1232 [16]. Конечно, неприятные составляют абсолютное большинство, однако, по К.С. Льюису, эта категория содержит разное: "лексемсы десада, канавы и урока анатомии [цит. по 11, с. 241]".

Собственно, лексем последнего типа в дискурсе романов Д. Лоджа достаточно много, в связи с чем и возникает вопрос об их стилистической идентификации, ведь, по своему статусу не подпадая под традиционные определения вульгаризмов, они несут весомую стилистическую нагрузку per se, в некоторой степени сродни функциям вульгаризмов; а, учитывая фактор их многочисленного представления в дискурсе Д. Лоджа, можна говорить и об отдельных особенностях и функциях этих слов. Под языком урока анатомии здесь имеются в виду лексемсы книжного, терминологического и нейтрального (а не специально-разговорного, как вульгаризмы) шаров, которые, ломая табу относительно позволенных/ разрешенных или скорее принятых в художественном дискурсе объектов референции (как физиологических актов, сексуальных отношений, естественных потребностей, предметов туалета), не есть вульгарными, а скорее смущающими. Учитывая такой прагматический аспект функционирования этих лексем, предлагаем называть их *эмбарассизмами* (без претензий на вве-

дение термина). Параметрами выделения таких лексем на фоне стандартного английского вокабуляра могут быть принадлежность к любому шару лексики (до специально-литературной) с одновременным несоблюдением общеприемлемых этических объектов референции в определенном виде дискурса (номинативно приемлемые, референтно неприемлемы), а затем прагматичным эффектом смущения и / или узнаваемости, а также комическим эффектом, которые являются их окказиональными, а не узуальными, стилистическими параметрами в случае привлечения к художественному дискурсу.

В контексте вышеизложенного нельзя считать стилистически нейтральным тот факт, что, например, редкий герой романа не зеваает или срыгивает "публично", или факт того, что нейтральная лексема 'sex' в дискурсе романа 'How Far Can You Go?' употребляется 164 раза на 244 страницах текста. Название романа, кроме религиозно-казуистической интерпретации вопроса в эпоху реформирования католической церкви, вторит и актуальной для его молодых героев темой 'How Far You Could Go with the opposite sex [How, с. 4]', а отсюда и вышеприведенное число распадается на 65 случаев употребления самой лексемсы 'sex', 39 раз как дериват производных слов (вроде sexuality, sex-maniacs, homosexual), и еще 60 раз как компонент словосочетаний, в т.ч. с производными секс-словами (вроде to have sex, sex instruction films, sexual acrobatics, group sex).

В дискурсе первого романа Д. Лоджа, тяготеющему к реалистичным традициям, соответствующие отношения составляют 5: 0: 6. Тем же методом сплошной выборки роман 'Paradise News' представил пропорции 13: 5: 27, 'Therapy' – 36: 11: 50, а 'Thinks ...' – 37: 15: 42. В дискурсе же романа 'Author, Author' эти показатели самые меньшие – 2: 1: 12. В целом же, коллокации слов с компонентом sex самые различные. Производные слова (не считая тех, что формируют словосочетания) включают в романах разного периода sex-symbols [Picturegoers] 1960; sexual (7), sexually (5), heterosexual (3), homosexual (11), sexy (2), sexuality (8), sex-maniacs (2), sex-mad [How] 1980; sexy (2), sex-changes, sex-toys and games, sexual (4), sexless (2), sexuality [Therapy] 1996; homosexual (4), sexually (3), sexual (2), sexy (3), sexed, sex-starved, sexuality [Thinks] 2001. Со словосочетаний приведем лишь существительные, следующие означаемому sexual в дискурсе четырех последних романов Д. Лоджа в хронологическом порядке: intercourse (3), excitement, act, overture, objects, side of marriage, experience, manual, partners, mores, Utopia, hang-ups, diseases, candour [PN]; harassment (2), history, appetite, misbehaviour, matters, congress, feelings, meaning, experience, self-consciousness, feelings and experience, information and imagery, powers, promise, odyssey, arousal, life, behaviour [Therapy]; repression, experience (3), invitation, abuse (2), act (2), congress, desire, noises, giggles and grunts and moans, bliss, infidelity, habits, proclivities and mannerisms, harassment, strife, instinct, liaison, appetite [Thinks]; intercourse, life, activity, obsession, attraction, pleasure, scandal, contact, instinct, behaviour, indiscretions, sin [Author].

Касательным к этому есть вышеупомянутое введение в дискурс мелочных или просто нехудожественно детальных описаний различных повседневных или физиологических процессов и состояний, характерных для всех или определенных людей и животных: yawning, piss, scraped the sleep from his eyes [Picturegoers]; scratching, farting, belching [Ginger]; contractions, micturated, menstrual cycles and temperature charts [Museum]; constipated, urinate, snored [Out]; veined legs, receding gums, missing teeth [How]; parking gum and nosepickings, a rusty stubble under her armpit, fart [Ch PI]; sat down on the toilet seat, sniffed himself under both armpits, then pushed a finger down into his crotch and sniffed that too, to wipe himself [SW]; menopause, bleedings and leakages [NW]; pissing into a bottle, nocturnal emissions, sweating, started our periods threw up [PN]; peeing, the smell of stale perspiration from her armpits [Therapy]; shitting (2), menarche [Thinks]; belching and breaking wind intermittently [Author] и т.п. Они привлекают внимание читателя, и – нетипично для собственно вульгаризмов – иногда даже вызывают улыбку на их устах. Впрочем, Л. Ставыцька относит к обсценной лексике и наименования физиологических функций (отправлений), рядом с наименованиями “неприличных”, социально табуированных частей тела, т. н. “постыдными словами” и наименованиями половых актов [7].

Наряду с вышеупомянутыми функциями вульгаризмов назовем еще адресатную комическую, ведь идентификация таких лексем читателем в художественном дискурсе иногда сродни юмористическому, ироническому или сатирическому эффекту других лингвистических средств. Конечно, комизм в случае эмбарассизмов или вульгаризмов в целом объединяет языковые и ситуативные, внеязыковые факторы. Примером последнего могут быть насмешки с американского менталитета в романе 'Paradise News': 'Everything can be taught. How to be successful. How to write a novel. How to have sex [PN, с. 274]', где именно вульгарный эмбарассизм венчает прием градации.

Кроме того, в романах Д. Лоджа упомянутые лексемы выполняют функцию когезивной связи, как, например, в 'Small World', сводя в единую плоскость персонажей, физически находящихся в разных точках планеты на отличных временных линиях: 'Morris Zapp belches, Rodney Wainwright sighs, Desiree Zapp snores ... Fulvia Morgana yawns – a quick, surprisingly wide yawn, like a cat's ... Thelma Ringbaum struggles to squeeze her swollen feet back into her shoes [SW, с. 113]'.

Вульгаризмы и анатомические термины безусловно используются также в качестве образно-символического приема ('the novel, as a distinct genre, was born when the epic, as it were, fucked the romance [SW, с. 323]') или как метафорический прием в несобственно-прямой речи (if the organ of epic was the phallus, of tragedy the testicles, and of romance the vagina, what was the organ of comedy? Oh, the anus ... [SW, с. 323]'), а метафорическое использование названий половых органов – относительно новый и сложный феномен [11, с. 250]. В дискурсе романов Д. Лоджа таких примеров много: Британский музей персонифицируется фразами 'vaginal passage ... the huge womb of

the Reading Room ... the vast, distended belly of the dome [Museum, с. 44]', а грудь героини становится объектом художественного сравнения: 'Daphne's pendulous breasts, swinging to and fro like bells tolling the doom of their relationship [PN, с. 30-31]'. Каждый роман Д. Лоджа содержит материал для такого рода исследований функционирования подобной лексики. Следовательно, вульгаризмы в целом объединяют стилистические (тропеичные) и дискурсные (когезивные) характеристики.

Языком анатомического учебника в дискурсе романа 'How Far Can You Go?', например, также проходят слова genitals (3), pudenda (2), vagina (5), clitoris, member (3), phallus, penis (8), male parts, balls, coitus, virgin (5), virginity (8), hymen, deflower (2), ovulation (3), post-ovulation, libido, womb (3), menstrual cycle (2), period, rectum, faeces (2), collision of sperm and egg, ejaculate (3), semen, erection, puberty, pregnancy (8), miscarriage (5), breastbone, pubic hair (4) [How].

Синонимический ряд к слову 'penis' в дискурсе романов Д. Лоджа достаточно длинный и не ограничивается анатомическим учебником: кроме вышеупомянутых, в 'How Far Can You Go?' встречается prick [How]; в 'Changing Places' penis (5), male organ, his private parts [Ch PI]; в 'Small World' penis (4), wick, willie, phallus [SW]; в 'Nice Work' a knobstick (2), prick (2), penis(es) (3), phallus (2), member (3), cock, genitals [SW]; в 'Paradise News' penis (3), dick private parts, member [PN]; в 'Therapy' a ten-incher, willie(s) (3), a todger, tackle, cock (3), private parts, dick, penis (2), widdler (2) [Therapy]; в 'Thinks...' cock (2), dick (as a dildo), penis (2) [Thinks], в то время, как 'Author, Author' ограничивается пуританскими genitals и private parts [Author] и, как и первый роман, не содержит даже анатомического penis. В целом же в английском языке, по данным Дж. Грина, 997 слов, синонимических к 'penis' и 856, синонимических к 'vagina' [цит. по 16]. Синонимический же ряд к 'breast', как заметил герой первого романа Д. Лоджа, не уступает сугубо мужскому: 'There were several words that meant the same thing. Bust, bosom, breasts [Picturegoers]'. Дискурс романов Дэвида Лоджа демонстрирует самую большую частотность последней лексемы и использование, кроме ей предыдущих, других синонимических лексем с разными стилистическими значениями (boobs, tits etc.).

Так, методом сплошной выборки выделена 251 лексема для обозначения понятия "грудь". Больше всего (53%) в дискурсе романов Д. Лоджа нейтрального, однако эмбарассивного 'breasts', среди вульгарно-сленговых лидирует 'tits', самое частотное в дискурсе предпоследнего романа автора. Встречаются также сленговое 'knockers', библейное 'paps', анатомично-терминологическое 'chest', графонное поэтическое 'boozums', композитное flat-chested, breast-feeding и big-bosomed, окказиональные breasty, tit-starvation и breast-touching и касательное 'nipples'. С одной стороны выделяется роман воспитания 'Out of the Shelter', концентрирующийся на юношеском сознании и половом созревании, с другой – исторически-биографический 'Author, Author', где преобладает поэтическое 'bosom'.

В итоге, термины “бранная лексика” и “обсценная лексика”, составляя два подвида вулгаризмов, пересекаются, но не тождественны: не все бранное – матерное и обсценное и, наоборот, не все обсценное – ругательное. В дискурсе романов Дэвида Лоджа с обсценного преобладает сексуально ориентированное.

В дальнейшем видится целесообразным изучать прагматическую составляющую обсценных неругательных лексем (для которых в данной статье предложен неоним «эмбарассизм»), функционирующих в разного вида дискурсах, в т.ч. художественном.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Казаева Н.Н. Английская субколлоквиальная лексика : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / Н.Н. Казаева. – Одесса, 1983. – 20 с.
Kazayeva N. N. Angliyskaya subkollokvial'naya leksika : avtoref. diss. na soiskaniye nauch. stepeni kand. filol. nauk : spets. 10.02.04 „Germanskiye yazyki” [English Subcolloquial Vocabulary] / N.N. Kazayeva. – Odessa, 1983. – 20 s.
2. Каптурова О.В. Вигуки сучасної англійської мови (системний та дискурсивний аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 „Германські мови” / О.В. Каптурова. — К., 2005. — 16 с.
Kaptyurova O.V. Viguki suchasnoï angliys'koï movi (sistemniy ta diskursivniy aspekti) : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filol. nauk : spets. 10.02.04 „Germanskiy movi” [Exclamations in Modern English] / O.V. Kaptyurova. — K., 2005. — 16 s.
3. Кацев А.М. Языковое табу и эвфемия / Кацев А.М. – Ленинград : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1988. – 80 с.
Katsev A.M. Yazykovoye tabu i evfemiya [Verbal Taboo and Euphemisms] / Katsev A.M. – Leningrad : LGPI im. A.I. Gertsena, 1988. – 80 s.
4. Куликова Н.А. Книжная лексика современного английского языка : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / Н.А.Куликова. – Одесса, 1985. – 16 с.
Kulikova N.A. Knizhnaya leksika sovremennogo angliyskogo yazyka : avtoref. diss. na soiskaniye nauch. stepeni kand. filol. nauk : spets. 10.02.04 „Germanskiye yazyki” [Bookish Vocabulary of Modern English] / N.A. Kulikova. – Odessa, 1985. – 16 s.
5. Нагур З.К. Типология инвективной лексики в разносистемных языках: (на материале рус., нем. и адыгейс. яз.) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / З.К. Нагур. – Майкоп, 2004. – 21 с.
Nagur Z.K. Tipologiya invektivnoy leksiki v raznosistemnykh yazykakh: (na materiale rus., nem. i adygeys. yaz.) : avtoref. diss. na soiskaniye nauch. stepeni kand. filol. nauk : spets. 10.02.20 «Srvnitel'no-istoricheskoye, tipologicheskoye i sopostavitel'noye yazykoznanie» [Typology of Invective Vocabulary in Languages of Different Systems (based on Russian, German and Adygian)] / Z.K. Nagur. – Maykop, 2004. – 21 s.
6. Павленко Л.І. Експлетиви в сучасному англійському мовленні / Л.І. Павленко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2004. — № 17. — С. 197–199.
Pavlenko L.І. Yekspletivi v suchasnomu angliys'komu movlenni [Expletives in Modern English Speech] / L.І. Pavlenko // Visnik Zhitomir's'kogo derzh. un-tu im. I. Franka. — 2004. — № 17. — S. 197–199.
7. Ставицька Л. Проблеми інтерпретації та лексико-графічного опрацювання лайливої лексики / Л. Ставицька // Вербальна агресія як мовно-культурний і соціальний феномен / [упорядкув. О. Гаврилів]. – Львів : Вид-во Льв. нац. ун-ту ім. Івана Франка, 2006. – С. 6–20.
Stavits'ka L. Problemi interpretatsii ta leksiko-grafichnogo opratsyuvannya laylivoï leksiki [Problems of Interpretation and Lexicographical Processing of Swear Words] / L. Stavits'ka // Verbal'na agresiya yak movno-kul'turniy i sotsial'niy fenomen / [uporyadkuv. O. Gavriliv]. – L'viv : Vid-vo L'v. nats. un-tu im. Ivana Franka, 2006. – S. 6–20.
8. Стилистика английского языка : [учеб. пособ.] / Мороховский А.Н., Воробьева О.П., Лихошерст Н.И., Тимошенко З.В. – К. : Вища школа, 1984. – 284 с.
Stylistika angliyskogo yazyka : [ucheb. posob.] / Morokhovskiy A.N., Vorob'yeva O.P., Likhosherst N.I., Timoshenko Z.V. – K. : Vishcha shkola, 1984. – 284 s.
9. Чернявская Е.А. Эволюция английской разговорной лексики в XX веке (на материале словарей серии *Stilistika angliyskogo yazyka* : [ucheb. posob.] / Stylistics of the English Language : [a textbook] / Morokhovskiy A.N., Vorob'yeva O.P., Likhosherst N.I., Timoshenko Z.V. – K. : Vishcha shkola, 1984. – 284 s.
10. Chambers Twentieth Century Dictionary) : автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / Е. А. Чернявская. – К., 1984. – 24 с.
Chernyavskaya Ye.A. Evolyutsiya angliyskoy razgovornoy leksiki v XX veke (na materiale slovarey serii Chambers Twentieth Century Dictionary) : avtoref. diss. na soisk. nauch. stepeni kand. filol. nauk : spets. 10.02.04 „Germanskiye yazyki” [The Evolution of English Colloquial Vocabulary in the XXth century] / Ye.A. Chernyavskaya. – K., 1984. – 24 s.
11. Galperin I.R. Stylistics / Galperin I.R. – Moscow : Higher School, 1977. – 336 p.
12. Hughes G. Swearing: A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English / Geoffrey Hughes. – Oxford : Blackwell, 1992. – 284 p.
13. Studying the Novel / [ed. by J. Hawthorn]. – London : Arnold, 1989. – 166 p.
14. The Guardian Profile: David Lodge [Е-ресурс]. – Режим доступу: http://www.guardian.co.uk/saturday_review/story/0,3605,441998,00.html
15. Vrooman Steven S. The Art of Invective: Performing Identity in Cyberspace / Steven S. Vrooman. – New Media & Society, February, 2002. – Vol. 4, 1. – P. 51-70.
16. Англо-русский словарь-справочник табузированной лексики и эвфемизмов: Ок. 10 000 слов и выраж. / [Сост. А.Ю. Кудрявцев, Г.Д. Куропаткин]. – М. : «КОМТ», 1993. – 304 с.
17. Cassell's Dictionary of Slang / [Comp. by Jonathon Green]. – London : Cassell and Co, 2000. – 1316 p.
18. Grose F. Classical Dictionary of the Vulgar Tongue / F. Grose. – New York : Barnes & Noble, Inc., 1963. – 396 p.

Перечень условных обозначений романов Дэвида Лоджа по хронологии написания:

- Picturegoers** (1960) – Lodge David. The Picturegoers. – London : Penguin Books, 1993. – 240 p.
Ginger (1962) – Lodge David. Ginger, You're Barmy. – London : Penguin Books, 1987. – 224 p.
Museum (1965) – Lodge David. The British Museum is Falling Down. – London : Penguin Books, 1983. – 176 p.
Out (1970) – Lodge David. Out of the Shelter. – New York : Penguin Books, 1989. – 272 p.
Ch Pl (1975) – Lodge David. Changing Places. A Tale of Two Campuses. – London : Penguin Books, 1978. – 256 p.
How (1980) – Lodge David. How Far Can You Go? – London : Penguin Books, 1981. – 246 p.
SW (1984) – Lodge David. Small World. An Academic Romance. – London : Penguin Books, 1985. – 340 p.
NW (1988) – Lodge David. Nice Work. – London : Penguin Books, 1989. – 384 p.
PN (1991) – Lodge David. Paradise News. – London : Penguin Books, 1992. – 376 p.

Therapy (1996) – Lodge David. *Therapy*. – London : Secker and Warburg, 1995. – 328 p.

Thinks (2001) – Lodge David. *Thinks...* – London : Penguin Books, 2002. – 344

Author (2004) – Lodge David. *Author, Author*. – London : Penguin Books, 2005. – 390 p.

Ladnytska O.L. The Peculiarities of the Functioning of Vulgarisms in the Discourse of David Lodge's Novels

Abstract. The article traces the evolution of the term 'vulgarism' and its synonyms proceeding to analyse its various exponents, including those from the novels of the contemporary English writer David Lodge. The difference is made between expletives (not always swear words) and obscene words (not necessarily invective). The latter in the case of David Lodge's novels are mostly represented by sex invective vocabulary closely followed by generally neutral in stylistic terms words which due to the occasional functions of theirs are suggested to be called embarrassisms.

Keywords: *vulgarism, expletive, obscene words, taboo, discourse, novel, function*

Мікула О. І.
Невербальні засоби репрезентації емоції “страх”

*Мікула Оксана Ігорівна, аспірантка
Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів, Україна*

Анотація. У статті розглядаються особливості невербальної комунікації. Характеризуються основні засоби передачі емоційного стану “страх” в малій прозі.

Ключові слова: *страх, емоція, невербальна комунікація, емотивна ситуація, емоційне переживання, мала проза*

Малу прозу можна назвати депозитарієм емоцій та емотивних ситуацій. Її важливою функцією є ідентифікація емоцій людини. Маніфестація емоцій через фізіологічні прояви та мовленнєві вчинки дозволяє автору художнього твору емоційно представити і охарактеризувати читачеві своїх героїв. Авторський опис емоційних переживань героїв, які є адекватніші та щиріші, в порівнянні з вербальною рефлексією, особливо важливий для розуміння внутрішнього світу персонажів [9: 66].

Часто не можна вкласти в форму слова те, що ми відчуваємо. Багато аспектів людської діяльності просто не передаються словами: мова бідніша від дійсності, її семантичний простір не повністю охоплює весь світ при вираженні та комунікації емоцій, оскільки, ступінь апроксимації мови та миттєвого переживання емоцій інколи далекий від бажаного [8: 8].

На сучасному етапі розвитку мовознавства велику увагу лінгвістів привертають невербальні форми вираження емоцій. **Метою** даної статті є вивчення невербальних засобів комунікації з точки зору їх актуалізації у малій прозі. Досягнення поставлених цілей передбачає вирішення наступних завдань: виявити та диференціювати невербальні засоби комунікації. **Об'єктом** дослідження є емоція “страх”, **предметом** – невербальні засоби репрезентації емоції “страх”.

Матеріалом дослідження слугували твори малої прози ХХ століття “The angel of the bridge” John Cheever, “...& answers” Joyce Carol Oates, “The fifty-eight” John Cheever, “The voice from the wall” Amy Tan, “The circuit” Francisco Jimenez, “Strong horse tea” Alice Walker, “The Sutton place story” John Cheever, “Clementina” John Cheever.

Всебічне вивчення специфіки обміну інформацією передбачає звернення до невербальних компонентів комунікації, безпосередня роль яких полягає у створенні емоційного простору, підвищенні експресивності мовлення і забезпеченні зворотного комунікативного зв'язку. Засоби невербальної комунікації є природною частиною нашого життя і практично неможливо не використовувати їх у процесі спілкування [11: 59]. Дж. Фаст відзначає, що важливо розуміти людину за її жестами, рухами, поглядами, позами та інтонаціями, оскільки слова можуть бути нещирими, а невербальні складові допоможуть визначити істинну цінність промовлених слів [6: 5].

Мовлення та невербальні засоби комунікації нерозривно пов'язані між собою. Емоції спостерігаються безпосередньо через мову тіла та через мову слів [8: 45]. Збалансоване поєднання вербальних та невербальних комунікативних компонентів забезпечує ефективну систему кодування та декодування інформації [5: 15]. О.О. Реформаторський вважав, що без рішен-

ня питань про те, як відбувається невербальна комунікативна діяльність людини і яке її співвідношення з вербальною діяльністю, неможливе моделювання комунікативних систем та мисленнєвого процесу [4].

Словами можна замаскуватися, приховати справжній емоційний стан, а невербальна поведінка, яка виникає спонтанно, зазвичай відображає правдиве сприйняття людей та подій. Мова тіла переважає вербальне вираження емоції страху за швидкістю, спонтанністю та адекватністю її декодування. Це пояснюється тим, що невербаліка сприймається підсвідомо і може переважати вербальний канал по швидкості дешифрування [1: 16; 12: 10].

Розглянемо специфіку відображення невербальних маркерів страху в малій прозі. Виявлені приклади дозволяють виділити наступні групи: внутрішній, зовнішній та фонаційний прояви переживання страху. Контексти малої прози репрезентують емоційний стан страху через опис фізіологічних реакцій, що його супроводжують. Залежно від причини виникнення даної емоції виділимо її зовнішні і внутрішні прояви:

1) Внутрішній прояв переживання страху.

Емоції рідко виражаються єдиним способом, частіше вони реалізуються кластерно [9: 9]. Розглянемо наступний приклад, який демонструє ознаки кластера емоцій, пов'язаних з жахом і страхом героя: *This imagined disaster was terrifying. My legs got so weak that I was not sure I could brake the car if I needed to. Then it became difficult for me to breathe. Only by opening my mouth and gasping did I seem able to take on any air. My blood pressure was affected and I began to feel a darkening of my vision* [10: 254]. При переживанні страху спостерігаються такі фізіологічні ознаки як пришвидшене дихання, ноги стають слабкими, змінюється кров'яний тиск, вражається зір. Характеристика даної ситуації виражає стан героя в даний момент, а уявна небезпека підкреслює навіювання страху. Тут не тільки описується емоція страху, але й пояснюється характер її вияву: *legs got to weak, difficult for me to breathe, blood pressure was affected, darkening of my vision*.

В наступному прикладі страх накопичується у підсвідомості героя, він не може його побороти. Персонаж знаходиться на межі емоційного зриву та повної втрати контролю над собою. *We were talking and laughing, and I had approached and was in fact on the George Washington Bridge without having remembered my weakness. The seizure came with a rush. The strength went out of my legs, I gasped for breath, and felt terrifying loss of sight. I was at the same time, determined to conceal these symptoms from my daughter. I made the other of the bridge, but I was violently shaken. My equilibrium was so shaken that the car swerved from one*

line into another [10: 259-261]. Герой відчуває наростання страху, він настільки боїться, що в результаті даного емоційного переживання спостерігаються зміни в організмі: *The strength went out of my legs, I gasped for breath, and felt terrifying loss of sight. ... I was violently shaken.* Персонаж свідомо воліє не демонструвати свої емоції. При появі моста, героя охоплює панічний страх, він боїться, що емоція страху може знайти осуд у його рідні.

Доповнюючою ознакою страху є біль: *...sometimes I see or feel a bulk like that when I remember giving birth to her, but I couldn't explain what it is. Maybe pain or the memory of pain. The fear of pain ...*[13: 52].

Внаслідок сильного емоційного переживання страху-тривоги в стресовій ситуації, інколи, спостерігається біль у животі: *I had such fears inside, not in my head but in my stomach. I could no longer see what was so scary, but I could feel it.*

В наступному прикладі можна прослідкувати схожу ситуацію, де описується сильний страх, який прирівнюється до відчуття болю. *She spread a hand over the front of her dress and began to gasp deeply, as if she was in pain. Her face got mottled and red. I pretended not to notice this. When the plane was announced, she got to her feet and exclaimed, "I want to go home! If I have to die suddenly, I don't want to die in a flying machine." ... I have never mentioned this seizure to her or anyone, but her capricious, or perhaps neurotic fear of dying in a plane crash... [10: 249-250].* Емоція страху отримує різні маніфестації, виражається немовними та мовними засобами. Поєднання вербаліки і невербаліки дозволяє комунікантам краще зрозуміти емоцію, що виражається.

Часто переживання страху ототожнюється з лексемою серце, воно найбільше відповідає за емоції: *His tongue had swelled to twice its size, and when he tried to move it, it stuck horribly to the roof of his mouth. His legs were limp. All he could think of to do then was to wait for his heart to stop hysterical beating, so that he could judge the extent of his danger [13: 376].* Розглянемо ще один приклад: *I lay back against my pillow, my heart pounding at what I had just witnessed with my ears and my imagination. A girl had just been killed. I hadn't been able to stop myself from listening. I wasn't able to stop what happened. The horror of it all [13: 314].* Вищенаведені приклади відображають порушення звичного функціонування серця та організму людини в цілому. Емоція страху протікає на фоні придушення інтелектуального потенціалу особистості та гальмування реакцій організму: *tongue had swelled to twice its size, and when he tried to move it, it stuck horribly to the roof of his mouth*, різко виникає слабкість: *His legs were limp*, гальмується процес мислення, здатність до оцінки ситуації: *All he could think of to do then was to wait for his heart to stop hysterical beating, so that he could judge the extent of his danger.*

Також для вираження внутрішнього прояву страху використовується лексема blood. В наступному прикладі прояв страху відображається відхиленням від звичного кровообігу: *... I felt my blood rush to my head. I felt dizzy [13: 261].*

2) Зовнішній прояв переживання страху

Зовнішні прояви страху найчастіше виражаються наступними симптомами: зміна кольору шкірного покриву, піт, тремтіння, пересихання в роті, "мова очей".

Походження страху пов'язане з невідомістю, нерозумінням, невмінням пояснити ті події, які відбуваються з людиною [2: 340].

В проаналізованих текстах малої прози зовнішні вияви страху підкреслюють емоційний стан персонажа. При емоційному переживанні периферичні зміни охоплюють весь організм поширюючись на систему м'язів та проявляються виразними рухами всього тіла. Рухи виконують певну функцію, а саме функцію спілкування. Мимовільні рефлекторні реакції на страх трансформуються в своєрідний невербальний акт і в певній мірі заміняють мовлення.

В основі симптоматики, що слугує об'єктивним показником емоції страху лежить виразний рух тремтіння: *The old woman's prediction made her tremble [10: 480].* Невербальна реакція тремтіння пов'язана з невідомим та значною мірою впливає на поведінку героїні.

Тремтіння дійової особи описується і в іншому прикладі: *Her hands were shaking with fright [10: 67].* Вищенаведені невербальні дії героїв, включені в комунікативний акт, повністю заміняють вербальну реакцію.

Відчуття страху інколи може супроводжуватися сухістю у роті: *"Would you like to read?" he asked hesitantly. I opened the book to page 125. My mouth was dry. My eyes began to water. I could not begin [13: 262].*

Анна Вежбицька вважає, що колір містить незалежний культурний символізм, як у екстралінгвальному, так і в лінгвальному аспектах [14]. Невід'ємною ознакою страху є зовнішнє вираження емоції через колір – блідість чи почервоніння. У ролі номінацій емоційних виявів страху людини велику роль відіграють лексичні одиниці, які вказують на зміну кольору шкіри. У наступному прикладі спостерігаємо авторське бачення прояву емоції страху. *She spread a hand over the front of her dress and began to gasp deeply, as if she was in pain. Her face got mottled and red. I pretended not to notice this. When the plane was announced, she got to her feet and exclaimed, "I want to go home! If I have to die suddenly, I don't want to die in a flying machine." ... I have never mentioned this seizure to her or anyone, but her capricious, or perhaps neurotic fear of dying in a plane crash... [10: 249-250].* В наведеному уривку причиною страху виступає небезпека, загроза і можливий збиток фізичного характеру, основним кольоровим симптомом психофізіологічного вияву страху у героїні є почервоніння шкіри обличчя: *Her face got mottled and red.*

В малій прозі страх також описується за допомогою одиниць, які містять в своїх значеннях сему «блідий», що корелює з фізіологічним проявом емоції страху та проявляється блідістю обличчя: *I noticed Papa's face turn pale as he looked down the road. "Here comes the school bus", he whispered loudly in alarm. Instinctively, Roberto and I ran and hid in the vineyards. We did not want to get in trouble for not going to school [13: 260].* У наведеному прикладі зовнішній прояв

емоції страху зображається раптовою блідістю обличчя. Опис зовнішнього прояву страху здійснюється за допомогою прикметників *red* та *pale*. Спостерігаючи за мімікою, жестами, а також за мимовільними проявами емоцій, наприклад такими, як почервоніння, блідість, тремтіння, ми можемо оцінити емоційний стан страху людини.

Очі та їх вираз, а також погляд відносяться до найважливіших комунікативних засобів, які характеризують людину: *My mother often looked this way, waiting for something to happen, wearing this scared look* [13: 309]. В даному прикладі представлена візуальна комунікація, яка демонструється наляканим поглядом героїні.

До симптоматичних маркерів стану страху персонажа слід віднести посилене потовиділення, яке пов'язане із зародженням та розвитком страху: *As soon as the doors closed, he showed the same symptoms of fear I had seen in my mother. Sweat stood out on his forehead, and he gasped like a runner.*

"What in the world is the matter?" I asked.

"I'm afraid of elevators", he said miserably.

He stopped in the hallway to recover his composure, and explained that he had been suffering from this phobia for over a year [10: 252].

3. Фонаційний прояв страху

Емоційні компоненти у складі мовленнєвих актів передаються голосовими, паралінгвістичними засобами [3:16]. Фонацями відіграють важливу роль у створенні емотивних ситуацій страху [7: 403]. Відчуваючи страх герої передають свій стан голосом. Найчастіше використовуються фонацями *shriek* та *scream*, які демонструють підвищення голосу та передають труднощі мовлення. Емотивні ситуації страху наповнюються різкі, гучні звуки та крик персонажів. Під впливом короткотривалого переживання страху людина інколи не може контролювати свої вчинки. В стані страху-переляку персонажі кричать та втрачають контроль над собою: *This was just before my own accident. Yes.*

Seconds before I was staring at the other car, at the broken rail and the edge of the cliff – I was screaming, and – I lost control of the car [13: 41].

Далі наведемо декілька прикладів, в яких найбільш яскраво демонструється фонаційний вияв страху. *And when I turned around, I saw her coming toward me just a few feet away and I shrieked and dropped everything* [13: 314].

She dropped her pitcher and ran into the tower, and her tongue was swollen with terror, but she looked out the cracks in the door and saw them, more churlish than dogs, more ragged, their ribs showing in their mangy coats and the blood of the sheep they had murdered falling from their mouth [10: 222].

Once, walking down the sala in the dusk, she saw the spirit of a dead man before her so clearly that at first she thought it was the signore, until she saw him standing in the door. Then she screamed and dropped the tray with the glasses and bottles on it, and when the signore asked her why she had screamed and she said it was because she had seen a ghost he was not sympathetic [10: 226]. В даних прикладах автори малої прози вживають лек-

семи *drop, scream, shriek* аби передати ту силу почуття емоційного стану страху, в якому перебувають герої. Для підсилення емоційного переживання, абсолютної незахищеності, лексема *drop* вживається із лексемами *scream* та *shriek* вказуючи на зміну поведінки, заціпеніння. В стані переживання несамовитого страху людина кричить та кидає все. Гучність голосу, а саме крик, особливо динаміка змін цього параметра – важливий акустичний засіб кодування невербальної комунікації [3, 216]. Адже, по звучанні голосу ми можемо описати фізичний та психічний стан людини. Наведені приклади відповідають інтенсивному прояву страху і представляють досить очевидну інформацію для розпізнання емоційних станів людини.

Отже, значну частину в спілкуванні людей складають невербальні компоненти. Емоційний стан страху може репрезентуватися в малій прозі різними засобами – як прямою номінацією, так і безпосереднім вираженням страху, а також словесним описом стану, особливостей мовлення, голосу, погляду, руху тіла. В досліджуваній малій прозі найбільш репрезентативними маркерами страху є різноманітні фізіологічні реакції організму людини, які призводять до змін у її зовнішності. В результаті аналізу невербального вираження емоції "страх" виділено три групи: внутрішній прояв переживання страху, зовнішній прояв переживання страху та фонаційний прояв страху. У першій групі емоція страху, найчастіше, реалізується кластерно, спостерігаються такі симптоми як пришвидшене, переривчасте дихання (*difficult for me to breathe, I gasped for breath, to gasp deeply, he gasped like a runner*), неможливість сконцентруватися (*my eyes began to water. I could not begin*), знижується тону мускулатури (*legs got so weak, the strength went out of my legs, legs were limp*), вражається зір (*I began to feel a darkening of my vision, terrifying loss of sight*), порушується функціонування серця (*my heart pounding, to wait for his heart to stop hysterical beating*), змінюється кров'яний тиск (*blood pressure was affected, my blood rush to my head*), страх прирівнюється до відчуття болю (*the fear of pain, to gasp deeply, as if she was in pain*). У другій групі периферичні зміни охоплюють організм персонажів, невербальні реакції трансформуються в комунікативний акт. Характерним ознаками зовнішнього прояву страху є тремтіння (*tremble, shaking with fright*), пересихання ротової порожнини (*mouth was dry*), потовиділення (*sweat stood out on his forehead*) та зміна кольору шкірного покриву (*face got mottled and red, face turn pale*). Третя група актуалізує фонаційний прояв страху. Автори малої прози використовують голос як інструмент невербальної комунікації для відображення емоційного переживання страху. Фонацями *scream* та *shriek* демонструють різке підвищення гучності голосу та вживаються з лексемою *drop* аби передати емоційний стан незахищеності. Оскільки емоція страху несе велике інформаційне навантаження, вивчення засобів його вираження в мовленні і комунікативній поведінці представляє великий інтерес для подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Вилсон Г., Макклафин К. Язык жестов / Г. Вилсон. – СПб.: Издательство «Питер», 2000. – 224 с.
Vilson G., Makklafin K. Yazyk zhestov [Body language] / G. Vilson. - Spb.: Izdatelstvo «Piter», 2000. – 224 s.
2. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах : Монография / Н.А. Красавский. – Волгоград : Перемена, 2001. – 495 с.
Krasavskiy N.A. Emotsionalnyie kontsepty v nemetskoj i russkoj lingvokulturakh : Monografiya [Emotional concepts in German and Russian linguistic cultures : Monograph] / N.A. Krasavskiy. – Volgograd : Peremena, 2001. – 495 s.
3. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика : Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
Kreydlin G.E. Neverbalnaya semiotika : Yazyk tela i estestvennyiy yazyk [Nonverbal Semiotics: Body language and natural language] / G.E. Kreydlin. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. – 592 s.
4. Реформатский А.А. О перекодировании и трансформации коммуникативных систем // Исследование по структуре типологии / А.А. Реформаторский. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – С. 208—215
Reformatskiy A.A. O perekodirovanii i transformatsii kommunikativnyih sistem [Transcoding and transformation of communication systems] // Issledovanie po strukture tipologii / A.A. Reformatorskiy. - M. : Izd-vo AN SSSR, 1963. – S. 208—215
5. Солощук Л.В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англомовному дискурсі / Л.В. Солощук. – Харків : Константа, 2006. – 300 с.
Soloshchuk L.V. Verbalni i neverbalni komponenty komunikatsiyi v angломовnomu diskursi [The components of verbal and nonverbal communication in the English discourse] / L. V. Soloshchuk. – Kharkiv : Konstanta, 2006. – 300 s.
6. Фаст Дж. Язык тела. Как понять иностранца без слов / Дж. Фаст, Э. Холл : Пер. с англ. – М: Вече, АСТ, 1995. – 432 с.
Fast Dzh. Yazyk tela. Kak ponyat inostrantsa bez slov [Body language. The essential secrets of nonverbal communication] /
7. Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: Учебное пособие / О.Е. Филимонова. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 448 с.
Filimonova O.E. Emotsiologiya teksta. Analiz reprezentatsii emotsiy v angliyskom tekste: Uchebnoe posobie [Emotions in text. Analysis of emotion representation in the English text: textbook] / O.E. Filimonova. – SPb.: ООО «Knizhnyy Dom», 2007. – 448 s.
8. Шаховский В.И. Голос эмоций в языковом круге homo sentiens / В.И. Шаховский. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 114 с.
Shakhovskiy V.I. Golos emotsiy v yazykovom krugе homo sentiens / V.I. Shakhovskiy. – M. : Knizhnyiy dom «LIBROKOM», 2012. – 114 s.
9. Шаховский В.И. Эмоции: Долигвистика, лингвистика, лингвокультурология / В.И. Шаховский. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 128 с.
Shakhovskiy V.I. Emotsii: Doligvistika, lingvistika, lingvokulturologiya [Emotions: prelinguistics, linguistics, linguoculture] / V.I. Shakhovskiy. – M. : Knizhnyiy dom «LIBROKOM», 2010. – 128 s.
10. Cheever J. Selected short stories / J. Cheever. – Moscow : Progress Publishers, 1980. – 343 p.
11. Kellermann K. Communication monographs / K. Kellermann. – N. Y., 1992. – 288 p.
12. Kuhnke E. Body Language for Dummies / E. Kuhnke. - John Wiley & Sons, Limited, 2011 – 268 p.
13. Moffet J. Points of view : An anthology of short stories / J. Moffet., K. R. McElheny. – New York : Mentor Books, 1995. – 608 p.
14. Wierzbicka A. The meaning of colour terms: Semantics, culture, and cognition. / A. Wierzbicka // Cognitive Linguistics 1(1), 1990. – P. 99-150.

Mikula O.I. Nonverbal means of representation of emotion “fear”

Abstract. The article deals with the peculiarities of nonverbal communication. Basic means of representing emotional state “fear” in the genre of short stories are given.

Keywords: fear, emotion, nonverbal communication, emotional state, emotive situation, short stories

Микула О.И. Невербальные средства репрезентации эмоции “страх”

Аннотация. В статье рассматриваются особенности невербальной коммуникации. Характеризуются основные средства передачи эмоционального состояния «страх» в малой прозе.

Ключевые слова: страх, эмоция, невербальная коммуникация, эмоциональное переживание, эмотивная ситуация, малая проза

Палатовская Е.В.

Русское сложное предложение в контексте смены научных парадигм

Палатовская Елена Владимировна, кандидат филологических наук, доцент,
докторант Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, г. Киев, Украина

Аннотация. Статья представляет собой обзор, в котором на материале русского языка рассматривается эволюция научных представлений о природе и сущности сложного предложения. Анализ научных школ и направлений в теории сложного предложения охватывает период с середины XX века и по настоящее время. В статье представлены теоретические основы таких подходов к изучению сложного предложения, как структурно-семантический, функциональный и когнитивно-дискурсивный.

Ключевые слова: научная парадигма, сложное предложение, структурно-семантическая классификация, функциональный синтаксис, когнитивно-дискурсивный анализ

Теория русского сложного предложения (СП) прошла достаточно долгий путь развития: от логико-грамматических трактовок, начало которым было положено еще в первой половине XIX века (А.Х. Востоков, И.И. Давыдов, Ф.И. Буслаев) до осознания современными лингвистами этой синтаксической единицы как последовательности тесно связанных между собой по смыслу предикаций (клауз) в линейно развертываемом потоке речи. В последние годы в области изучения СП произошли значительные изменения в связи с утверждением в лингвистике когнитивно-дискурсивной парадигмы, определяющей направление новых научных исследований.

Цель данной статьи – представить обзор основных направлений в современной теории синтаксиса русского СП за последние 50 лет её развития в контексте смены научных парадигм.

К 70-м годам XX века в описании русского СП прочно утвердился структурно-семантический подход, восходящий к трудам В.А. Богородицкого, В.В. Виноградова, Н.С. Поспелова, согласно которому синтаксическое значение и типология СП определяются на собственно языковых, а не логических основаниях. Важнейшим достижением этого подхода является положение о поэтапном анализе СП, который предполагает последовательное введение структурных и семантических критериев классификации. Данная концепция позволила ученым выявить и описать все разнообразие СП как целостных грамматических структур с учетом особенностей их формальной и смысловой организации (С.Е. Крючков и Л.Ю. Максимов, С.Г. Ильенко и др.). Наиболее полной и завершенной является структурно-семантическая классификация, представленная в трудах В.А. Белошапковой, а также в написанном ею разделе “Синтаксис сложного предложения” в академической “Грамматике современного русского литературного языка” [1, 8].

Предложенная В.А. Белошапковой классификация до сих пор считается одной из самых авторитетных в современной русистике и является базовой в дальнейшем изучении формальной организации русского СП. Так, например, И.Н. Кручинина и М.В. Ляпон дополнили типологию союзных СП детальным описанием средств связи и отношений между их компонентами в [13]. В рамках структурно-семантического подхода началось изучение СП усложненного типа (многокомпонентного сложного предложения) в работах Г.Ф. Гавриловой, Г.Ф. Калашниковой и др.

Несмотря на некоторые существующие различия, все структурно-семантические классификации СП строятся на следующих основаниях:

1) СП полипредикативны, то есть состоят из отдельных частей – предикативных единиц, связанных между собой содержательно и формально;

2) СП делятся на союзные и бессоюзные по наличию или отсутствию в них союзного средства связи между предикативными единицами;

3) союзные СП членятся на сложносочиненные и сложноподчиненные.

Однако не всё в структурно-семантической классификации является бесспорным. Так, например, среди ученых нет единства в определении статуса СП, в которых отсутствуют союзные средства связи. Некоторые исследователи, например, И.Н. Кручинина, исключают их из состава СП, называя такие образования бессоюзным соединением предложений и рассматривая их как единицу текстового уровня [13]. В других работах отмечается, что полипредикативные бессоюзные образования – это все же СП, имеющие свои специфические показатели синтаксической связи – прежде всего интонацию и порядок слов (Н.С. Поспелов, В.А. Белошапкова и др.).

Одной из самых спорных проблем теории СП продолжает оставаться также оппозиция сочинения и подчинения. В некоторых случаях разграничение между сложносочиненными и сложноподчиненными конструкциями затруднительно, так как на уровне СП отсутствует резкая граница между сочинительной и подчинительной связью. Например: *Хотя концерт уже закончился, но зрители не расходились.*

Трудно переоценить вклад структурно-семантического подхода в разработку теории формальной организации СП. В новом тысячелетии его по праву можно отнести к традиционному описательному синтаксису, который, однако, не утратил своей теоретической и методической ценности и сегодня.

Начало 70-х годов прошлого века ознаменовалась в русистике бурным развитием семантического синтаксиса, что существенно изменило подходы к изучению СП.

Ученые начинают использовать новые методы изучения СП, опираясь на идеи и положения порождающей (трансформационной, генеративной) грамматики. Американский лингвист Н. Хомский, стоявший у истоков генеративистики, отдал синтаксису центральное место в лингвистике, а предложение считал ключевой единицей языка. Ученый выдвигает концепцию

глубинных и поверхностных структур, где глубинная структура выражает семантический смысл предложения, а поверхностная определяет его грамматическую форму выражения. Соотносятся же они друг с другом посредством грамматических трансформаций [15].

И.Н. Кручинина отмечает: “В трансформационных и порождающих грамматиках, где простое и сложное предложения рассматриваются часто как “корреляты одной и той же структуры содержания”, предпочтение нередко отдается признаку семантической сложности, что влечет за собой пересмотр понятия “сложное предложение” в направлении как расширения, так и некоторого ограничения его объема” [10, с. 471]. В основе трансформационного подхода лежит идея о том, что смысл синтаксической структуры любой содержательной сложности описывается путем ее трансформационного порождения из более примитивных синтаксических конструкций (семантических примитивов), смысл которых очевиден.

На материале русского языка пионерами семантического синтаксиса были такие ученые, как М. Кубик, И.А. Мельчук, Ю.Д. Апресян, Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева, Е.С. Кубрякова и др. Несомненным достижением этого подхода применительно к СП является признание неразрывной связи предложения и его лексического наполнения, разработка синтагматической организации СП, выяснение его “глубинной семантики”, а также выявление и описание трансформационных изменений, которым подвергаются простые предложения в процессе их объединения в полипредикативные конструкции.

Трансформационный метод нашел свое практическое применение в методике преподавания русского языка как иностранного, где он продолжает успешно использоваться и в настоящее время. Так, например, при изучении синонимичных синтаксических конструкций учащимся предлагаются алгоритмы взаимотрансформаций: простое предложение с причастным оборотом = сложное предложение с придаточным присубстантивным (пример 1); простое предложение с однородными сказуемыми = простое предложение с деепричастным оборотом = сложное предложение с придаточным времени (пример 2):

1) *Я знаю студентку, приехавшую из Китая* = *Я знаю студентку, которая приехала из Китая.*

2) *Мой друг прочитал письмо из дома и сразу сел писать ответ родителям* = *Прочитав письмо из дома, мой друг сразу сел писать ответ родителям* = *Когда мой друг прочитал письмо из дома, он сразу сел писать ответ родителям.*

Подобные трансформации пригодны не только для анализа предложения, но и для его восприятия и порождения на изучаемом языке.

Трансформационный, а потом и более общий генеративный подход к синтаксису постепенно закладывают фундамент нового подхода к предложению как языковой единице: в предложении начинают различать две стороны – структурно-семантическую модель (как единицу языка) и высказывание (как единицу речи), выполняющую определенные коммуникативные установки говорящего. Внимание исследователей, работающих в русле этого направления, переключается на высказывание, то есть на функциониру-

вание предложения в речевом потоке. Таким образом начинает формироваться функциональный подход к изучению СП.

С конца 70-х годов XX века в русистике начинает свое развитие функциональная лингвистика вообще и функциональная грамматика в частности. А.А. Кибрик отмечает: “В науке о языке функционализмом называется теоретический подход, который утверждает, что фундаментальные свойства языка не могут быть описаны без обращения к понятию функции. Многие современные направления функционализма ставят перед собой более конкретную задачу – объяснение языковой формы ее функциями” [9]. Таким образом, начинается формирование новой научной парадигмы в лингвистике – антропоцентризма, задача которого состоит в том, чтобы дать ответ на вопрос не “как устроен язык”, а “как функционирует язык”.

В настоящее время существует множество различных школ и направлений, осуществляющих функциональный подход к единицам синтаксиса. Так, в *теории референции* рассматривается соотносительность предложения с действительностью, т.е. истинность и ложность высказываний (Е.В. Падучева, Н.Д. Арутюнова и др.); в *лингвистической прагматике* исследуется моделирование речевой деятельности говорящего/пишущего – его оценки, установки, пресуппозиции, а также речевая деятельность – восприятие и интерпретация – слушающего/читающего (Н.Д. Арутюнова, Т.В. Бульгина, Е.В. Падучева, И.П. Сусов и др.); в *теории речевых актов* – понятие коммуникативной структуры предложения (Е.В. Падучева, Т.Е. Янко и др.); в *лингвистике текста* предложение понимается как одна из составляющих текста или же его потенциальный минимум (И.И. Сусов, И.Р. Гальперин и др.); в *функциональной стилистике* анализируются закономерности функционирования различных типов СП в высказывании и тексте, в том числе художественном, изучается экспрессивный потенциал этих конструкций (О.В. Александрова, И.И. Ковтунова и др.).

Рассмотрим наиболее существенные достижения функциональной грамматики в области синтаксиса более подробно. Любая грамматика, появившаяся и на более ранних этапах развития лингвистики, включает функциональные аспекты при изучении языковых единиц. В русской лингвистической традиции еще Л.В. Щерба обосновал различие между пассивной (описательной) и активной (в современной терминологии – динамической, функциональной) грамматикой [16]. Отличие современной функциональной грамматики от предшествующих состоит в том, что она ориентирована на последовательный функциональный подход к анализу языковых единиц, при этом она использует и традиционное направление анализа от формы к функции, и обратный принцип от функции к форме, отдавая предпочтение функции по отношению к форме.

Петербургская функциональная школа под руководством А.В. Бондарко разработала теорию функционально-семантического поля. Исследователями были описаны такие функционально-семантические поля, как аспектуальность, временная локализованность, темпоральность, таксис (временные отношения между

действиями), модальность, персональность, залоговость, субъектность, объектность, коммуникативная перспектива, определенность/неопределенность, обусловленность и др. При этом были подробно рассмотрены все значения, относящиеся к тому или иному полю, средства их формального выражения и соотношение с планом содержания высказывания и целого текста. А.В. Бондарко приходит к выводу, что источниками речевого смысла текста являются: “1) языковое содержание текста, 2) контекстуальная информация, 3) ситуативная информация, 4) энциклопедическая информация, 5) все прагматические элементы дискурса, существенные для передаваемого и воспринимаемого смыслового содержания (включая не только референциальные, но и эмоционально-экспрессивные аспекты)” [2, с. 4].

Концепция функционального синтаксиса, которая со временем превратилась в концепцию функциональной грамматики разрабатывалась и продолжает разрабатываться Г.А. Золотовой и ее школой. В отличие от устоявшегося понимания предложения как многоуровневого образования, в котором его формальная, смысловая и коммуникативная составляющие относительно автономны, сторонники этого направления видят в предложении единый объект, требующий интегрального подхода к изучению. Г.А. Золотова выдвигает идею синтаксического поля предложения, ядром которого является типовое значение (например, *субъект и его качество*), объединяющее вокруг себя все его структурно-семантические (моно- и полипредикативные), включая синонимические и неполные контекстуальные, варианты. Таким образом, синтаксическое поле представляет весь репертуар структурно-семантических модификаций базовых моделей предложения и разную степень семантической осложненности типового значения предложения. СП рассматриваются на основе типологии простых и представляют, по мнению исследователя, периферию синтаксического поля.

В “Коммуникативной грамматике русского языка”, написанной Г.А. Золотовой в соавторстве с Н.К. Онипенко и М.Ю. Сидоровой, подводятся итоги многолетних исследований концепции коммуникативной грамматики, в которых главной фигурой становится *homo loquens* (человек говорящий). В этой книге осуществлен “выход за пределы предложения” в текст и закреплено понятие коммуникативного регистра как средства коммуникативно-текстовой интерпретации частей синтаксического поля предложения. Таким образом, в работах Г.А. Золотовой и ее школы произошёл своеобразный синтез конструктивного синтаксиса и синтаксиса речи (текста) [7].

Функционально-коммуникативный подход к синтаксису разрабатывается рядом исследователей под руководством М.В. Всеволодовой. Это научное направление является родственным школам Г.А. Золотовой и А.В. Бондарко, теория функционально-семантического поля которого стала теоретической базой данного подхода. Основы функционально-коммуникативного синтаксиса представлены в учебнике “Теория функционально-коммуникативного синтаксиса. Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка”. Кроме теоретического, данная работа представ-

ляет интерес своим практическим выходом в область преподавания русского языка как иностранного [4].

Как видно из представленного обзора, данные направления не противостоят, а взаимно дополняют друг друга, и объединяет их закономерно осуществляемый выход за рамки традиционной языковой единицы – предложения – в дискурсивное пространство. Поэтому со временем дискурсивный подход к языковым единицам, объединившись с новейшими когнитивными исследованиями, становится одним из ведущих в современной лингвистике.

В новое тысячелетие лингвистика вошла, опираясь на достижения *когнитивных наук* (*когнитивную психологию* и *нейрофизиологию*, направленных на изучение познавательных возможностей человека – памяти, внимания, восприятия, сознания и т.д.); *генеративной грамматики*, изучавшей языковую компетенцию человека; *компьютерной лингвистики*, задачи которой состоят в создании компьютерных программ по порождению и распознаванию речи, и *функциональной лингвистики* (прежде всего – *лингвистической семантики*). Выросшая из лингвистического функционализма, когнитивная лингвистика представляет собой интегрированный комплекс, объектом изучения которого, по мнению Е.А. Селивановой, является язык “как экспонент когнитивных структур и процессов сознания, а предметом – соотношение когнитивных механизмов сознания с естественным языком и его речевой реализацией” [14, с. 365].

Центральным понятием когнитивной лингвистики становится *категоризация* человеческого опыта, находящая отражение в языковых формах [12, с. 8]. Проблемы языковой категоризации, описанные через такие понятия, как *концепт*, *фрейм*, *языковая картина мира*, связаны прежде всего с данными лексикологии. Однако актуализация этих единиц происходит только в дискурсе, поэтому адекватно описать и оценить их можно путем введения в определенные синтаксические модели, которые обладают неким обобщенным смыслом и грамматически закреплены в том или ином языке. В современной лингвистике такие синтаксические модели принято называть *предикатно-актантными структурами*, они были описаны в русистике представителями семантического синтаксиса (Ю.С. Степанов, Ю.Д. Апресян, Л.Г. Бабенко и др.). Каждой предикатно-актантной структуре соответствует свой тип пропозиционального содержания – типовая ситуация, которую в терминах когнитивистики называют *синтаксическим концептом*. Репрезентация синтаксических концептов простыми предложениями на материале русского языка были описаны З.Д. Поповой и Г.А. Волохиной [3]. Изучение СП с этих позиций находится сейчас в состоянии активной разработки [6].

Другое направление в изучении СП с позиций когнитивно-дискурсивного анализа базируется на теории риторической структуры (ТСР), разработанной еще в 80-е гг. американскими учеными У. Манном и С. Томсон. За 25 лет своего существования ТСР получила признание в разных странах мира как гибкий, открытый инструмент, который может быть адаптирован для различных целей исследования естественного дискурса. Первым шагом анализа структуры

естественного дискурса в ТРС является выделение элементарных дискурсивных единиц (ЭДЕ). Деление на ЭДЕ обычно совпадает с делением на клаузы. ЭДЕ связаны между собой риторическими отношениями (РО), которые обеспечивают связность и целостность текста в соответствии с целью его создателя (автора), то есть имеют вполне оправданное функциональное значение. Именно в этом смысле в ТРС употребляется термин «риторический».

ТРС впервые была описана и адаптирована к особенностям русского языка такими учеными, как А.А. Кибрик, В.И. Подлеская, А.О. Литвиненко и др. В работах этих исследователей ТРС модифицирована с учетом особенностей русского языка, разработана методика работы с устной спонтанной речью, дополнен и структурирован инвентарь РО, детально описаны причинно-следственные, временные и противительные РО в разных типах дискурса, подведены итоги психолингвистических исследований анализа дискурса детей с неврологическими отклонениями, которые проводились с использованием методики ТРС. В ходе исследований устного нарративного дискурса исследователи приходят к парадоксальному выводу, что понятие предложения, которое традиционно считается основным в лингвистике, в устной речи сохраняет свою валидность, однако “это трудноуловимая, промежуточная языковая единица, находящаяся между локальной структурой дискурса (отдельные ЭДЕ) и глобальной структурой (эпизоды, абзацы)”, и поэтому является “реальной, но не базовой единицей в основной форме использования языка – в устной речи” [8]. Думается, что подобное утверждение нуждается в дальнейшем изучении и обосновании.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Белошапкина В.А. Сложное предложение в современном русском языке. Некоторые вопросы теории. – М., 1967. *Beloshapkova V.A. Slozhnoe predlozhenie v sovremennom russkomazyke. Nekotorye voprosy teorii [Complex sentence in modern Russian. Some theoretical questions] – M., 1967.*
2. Бондарко А.В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 4 – 13. *Bondarko A.V. Lingvistika teksta v sisteme funktsional'noy grammatiki [Linguistics of the text in the system of functional grammar] // Tekst.Struktura i semantika. T. 1. – M., 2001. – S. 4–13.*
3. Волохина Г.А., Попова З.Д. Синтаксические концепты русского простого предложения. – Воронеж, 1999. *Volokhina G.A., Popova Z.D. Sintaksicheskie kontsepty russkogo slozhnogo predlozheniya [Syntactic concepts in complex sentences in Russian language]. – Voronezh, 1999.*
4. Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса. Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка. – М., 2000. *Vsevolodova M.V. Teoriya funktsional'no-kommunikativnogo sintaksisa. Fragment prikladnoi (pedagogicheskoi) modeli yazyka [Theory of functional communicative syntax. Fragment of applied (pedagogical) models of the language]. – M., 2000.*
5. Грамматика современного русского литературного языка. – М., 1970. *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka [Grammar of the modern Russian literary language]. – M., 1970.*
6. Давыдова Е.И. Когнитивная модель сложносочиненного предложения (на материале русского и французского языков): автореф. дис. канд. филол. наук. – Тамбов, 2006. *Davydova E.I. Kognitivnaya model slozhnosochinenного predlozheniya (na materiale russkogo i frantsuzskogo yazykov): avtoref. dis. kand. filol. nauk. – Tambov, 2006.*
7. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Функциональная грамматика русского языка. – М., 2004. *Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. Funktsional'nyaya grammatika russkogo yazyka [Functional Grammar of Russian language]. – M., 2004.*
8. Кибрик А.А. Мультимодальная лингвистика // Когнитивные исследования –IV. – М., 2010. – С. 134 – 152. *Kibrik A.A. Mul'timodal'naya lingvistika [Multimodal linguistics] // Kognitivnye issledovaniya – IV. – M., 2010. – S. 134–152.*
9. Кибрик А.А. Функционализм в лингвистике // Энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008254/1008254a9.htm>. *Kibrik A.A. Funktsionalizm v lingvistike [Functionalism in linguistics] // Entsiklopediya “Krugosvet” [Electronnyi resurs]: <http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008254/1008254a9.htm>.*
10. Кручинина И.Н. Некоторые тенденции развития современной теории сложного предложения // Вопросы языкознания. – 1973. – № 2. – С. 111 – 119. *Kruchinina I.N. Nekotorye tendentsii razvitiya sovremennoy teorii slozhnogo predlozheniya [Some trends in the development*

- of the modern theory of complex sentence] // *Voprosy yazykoznaviya*. – 1973. – № 2. – S. 111 – 119.
11. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. – М., 1990.
12. Норман Б.Ю. Когнитивный синтаксис русского языка. – М., 2013.
Norman B.Yu. Kognitivniy sintaksis russkogo yasyka [Cognitive syntax of Russian language]. – М., 2013.
13. Русская грамматика. Т.2. Синтаксис. – М., 1980.
Russkaya grammatika. T.2. Sintaksis [Russian grammar. V.2. Syntax]. – М., 1980.
14. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. – Полтава, 2008.
Selivanova O.O. Suchasna lingvistyka: napryamy ta problemy [Modern linguistics: trends and problems]. – Poltava, 2008.
15. Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 2. – М.-Л., 1962. – С. 412 – 527.
Homskiy N. Sintaksicheskie struktury [Syntactic structures] // Novoye v zarubezhnoy lingvistike. Vyp. 2. – M.-L., 1962. – S. 412 – 527.
16. Щерба Л.В. Преподавание иностранных языков в средней школе // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974. – С. 319 – 338.
Shcherba L.V. Prepodavanie inostrannyh yazykov v sredney shkole [Teaching of foreign languages in secondary school] // Shcherba L.V. Yazykovaya sistema i rechevaya deyatel'nost'. – L., 1974. – S. 319 – 338.

Palatovska O.V. Russian complex sentence in the context of changing scientific paradigms

Abstract. The article reviews the evolution of scientific ideas about the nature and essence of the complex sentence in Russian language. In this article the analysis of scientific schools and directions in the theory of complex sentence covers the period from the mid-twentieth century to present time. The paper presents theoretical foundations of such approaches to studying complex sentences, as structurally-semantic approach and functional and cognitive-discursive approach.

Keywords: *scientific paradigm, complex sentence, structural and semantic classification, functional syntax, cognitive-discursive analysis*

Руміза І.І.

Синтаксичні моделі англійської прози постмодерну на мікро- та макрорівнях

Руміза Інна Ігорівна, аспірант

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, м. Чернівці, Україна

Анотація. Досліджується динаміка синтаксичних моделей в англійських текстах доби постмодерну шляхом встановлення принципів та механізмів їх функціонування. Передбачається відстеження текстового полотна на мікро- та макрорівнях для з'ясування специфіки його будови. За мету також ставиться вивчення внутрішньоавторської варіативності.

Ключові слова: мікро- та макрорівень, постмодерн, синтаксис, синтаксична модель, текст

Розвиток лінгвістичної думки характеризується стрімким розширенням парадигмального простору, відтак постає необхідність розшифрування найвищої одиниці мовної системи – тексту, що безугавно знаходиться під пильним оком багатьох лінгвістів (Н.П. Беневоленська [2010], І.А. Бехта [2004; 2010], Ф. Гваттарі [2007], Г.І. Єрмілова [2006], І.П. Ільїн [1996; 1998; 2001], Ж. Лакан [1996], Ж-Ф. Ліотар [1998], М. Фуко [1996] та ін). На межі переходу з доби модерну до постмодерну, посилюється інтерес щодо його потлумачення. Постмодерн не є новим явищем, а модерністичним відступом від традиційного реалізму, незавершений модернізмом. Як зазначає І.А. Бехта, постмодерн є антиінтерпретаційним та віталістичним [1, с. 41].

У сучасних прозових студіях аналіз синтаксису тексту можливий в опозиційній зв'язках: *мікроструктурна організація* (рівень речення) ↔ *макроструктурна* (рівень тексту). На цих рівнях тексти доби постмодерну характеризуються своєю креалізованістю, яка підкреслює наявність особливого синтаксичного коду, який зосереджений на селекції синтагматичних преференцій поміж множини інших наявних у лінгвістичній системі.

Актуальність роботи зумовлена її спрямуванням на відстеження динаміки синтаксичних моделей та з'ясування специфіки їх функціонування у прозових текстах доби постмодерну.

Мета полягає у виявленні динаміки функціонування синтаксичних моделей шляхом їх аналізу. Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**: 1) на основі аналізу теоретичних підходів до вивчення синтаксису тексту постмодерну, визначити мікро- та макрорівні; 2) встановити та побудувати моделі синтаксичного простору, 3) проаналізувати характер змін; 4) встановити способи синтаксичної організації сучасного прозового тексту.

Об'єктом дослідження є синтаксичні моделі відображені у художньому мовленні англійських письменників-постмодернів.

Матеріалом дослідження для верифікації гіпотез послуговували, дібрані методом суцільної вибірки, синтаксичні моделі наступних художніх творів: А. Homes "May We Be Forgiven" [2013], В. Kingsolver "The Lacuna" [2010], С. Adichie "Half of a Yellow Sun" [2007], А. Levy "Small Island" [2004], К. Grenville "The Idea of Perfection" [2001]. Фактичний досліджуваний матеріал становить 1231 синтаксична конструкція (загальним обсягом 2262 сторінок).

У ході дослідження нами використовувались наступні **методи** аналізу одиниць тексту: *структурно-синтаксичний аналіз* (виокремлення синтаксичних моделей з декомпресією та компресією), *метод кіль-*

кісного та якісного аналізу (для підтвердження частотності використання та інтерпретації отриманих даних).

Художній твір – це авторське повідомлення, яке охоплює основні композиційно-мовленнєві форми, які у тексті виступають як змішані або складні. Ці форми можуть градувати з однієї в іншу, або чергуватися в межах складного речення, де опис може йти за міркуванням чи навпаки [4, с. 56–71]. Основу нашого дослідження становить експерієнціалістське усвідомлення семантики синтаксичних моделей, згідно з яким значення мовних одиниць виникають на доконцептуальній основі й оформлюється в процесі розумової діяльності людини в кореляційній з ними концептуальній структурі (Дж. Лакофф, М. М. Болдирев). Доконцептуальна структура становить значення синтаксичної моделі, що вилучається шляхом аналізу концептуальних ознак образ-схем. Синтаксична модель є двостороннім когнітивно-семіотичним утворенням, яке інкорпорує позначувальне (синтаксична форма) і позначуване (значення) (Р. Лангакер, М. В. Нікітін). У нашому розумінні, синтаксичні моделі – прості та складні речення, речення зі вставленими компонентами, дієприкметниковими зворотами тощо; слова та словосполучення, що входять до їх складу, вважаємо елементами конструкцій. Саме вибір структурно-семантичних типів речень різної довжини, в якій закладена емоційно-експресивна забарвленість, посилює інтерес до його вивчення та встановлення специфіки відбору синтаксичних моделей у творах одного автора, тобто внутрішньоавторська варіативність.

Поряд з просторовими образ-схемами передконцептуальну основу прозових моделей тексту становлять архетипні образ-схеми, які інкорпорують спільний культурно-історичний досвід людства та визначають імпліцитний організаційний принцип формування синтаксичних моделей (Р. Цур), завдяки їх здатності втілюватися в словесну форму синтаксичних одиниць через споріднені концептуальні ознаки просторових образ-схем. Концептуальну структуру синтаксичної моделі у прозовому тексті потлумачуємо як мисленнєву картину ситуації, що демонструє кореляції між фрагментами навколишнього світу, пропущеними крізь призму індивідуально-авторського розуміння (М.М. Болдирев, Л.О. Фурс).

Одиницею прозового макросинтаксису вважаємо синтаксичний простір, який охоплює конгломерат взаємопов'язаних синтаксичних моделей, які разом утворюють синергетично-семіотичну систему (К.І. Белоусов, Г.Г. Москальчук). Семіотична проекція позначуваного на позначувальне синтаксичних моделей здійснюється в прозових творах за допомогою прийо-

мів конструктивно-творчого мапування – розширення, компресії і пермутації (Ж. Дюбуа, Ф. Еделін), які набувають особливої значущості як прийоми створення новизни й оригінальності, що зумовлюють “відчутність форми” синтаксичних одиниць (В.Б. Шкловський).

Приєм **декомпресії** у моделях прозових текстів уможливило кореляцію між двома або більше ситуаціями об’єктивної дійсності. Сюди відносимо моделі з *еднальними* (одночасні, послідовні), *протиставними відношеннями* або *відношеннями взаємовиключення*, формуваннями яких виступає синтаксична рівноправність, тобто концептуальна незалежність. Ці моделі формують картину світу в якій явища й події сприймаються як еквівалентні, рівнозначні, що узгоджується з постмодерністським світобаченням. До прикладу (1), елементи моделей еднальних речень репрезентують семіотично послідовні кореляції між рівноправними пропозиціями.

(1) *The sun was beginning to lower itself down towards the hills and although it was still hot the light was beginning to thicken into gold* [5, с. 13].

Унаслідок розширення також розрізняють моделі (2), (3) з пояснювальними, умовними, причино-наслідковими, часовими або допустовими відношеннями, що становлять синтаксичну нерівноправність, тобто концептуальну залежність. Проте згідно отри-

маних результатів простежуємо нижчий відсоток вживання залежних конструкцій у порівнянні з рівноправними.

(2) *The people uttered such yells and shrieks that it seemed as if the world was coming to an end* [8, с. 11].

(3) *If anything happened to you, I'd perfectly okay, but Jane is not me* [7, с. 11].

Будова **компресії** передбачає зменшення змістовних компонентів шляхом опущення елементів моделі та завуальованість маркерів синтаксичного зв'язку. Такі моделі передають невизначеність, за допомогою засобів синтаксису передають неспроможність відстеження зв'язків між об'єктами навколишнього світу. Так, прикладом синтаксичної одиниці (4), утвореної компресією, є безсполучникова конструкція, яка створює ефект замовчування пояснювальних кореляцій між пропозиціями. Також до компресійних конструкцій належить приклад (5), в якому опущено продовження, що дає можливість адресату самому додумати продовження.

(4) *First, she instructed Leandro, we make only Enrique's favorite food every day* [3, с. 20].

(5) *George has it on him: a kind of atomic reactivity that stays under the surface until something triggers him and erupts, throwing over a table, smashing his fist through a wall, or ...* [7, с. 4]

Таблиця 1. Розподіл кількісно-якісної характеристики вживання синтаксичних моделей

	Роман	Роман	Роман	Роман	Роман	Всього
	A.M. Homes “May We Be Forgiven” [2013]	B. Kingsolver “The Lacuna” [2010]	C. N. Adichie “Half of a Yellow Sun” [2007]	A. Levy “Small Island” [2004]	K. Grenville “The Idea of Perfection” [2001]	
Процес декомпресії синтаксичних моделей						
Типи синтаксичних моделей	Кількість	Кількість	Кількість	Кількість	Кількість	Загальна кількість
	%	%	%	%	%	%
еднальні відношення	22 18,80%	18 15,39%	32 27,35%	28 23,93%	17 14,53%	117 100,00%
протиставні відношення	15 18,99%	22 27,85%	11 13,92%	18 22,78%	13 16,46%	79 100,00%
відношення взаємовиключення	7 16,67%	5 11,90%	14 33,33%	10 23,81%	6 14,29%	42 100,00%
пояснювальні відношення	5 11,11%	7 15,56%	11 24,44%	14 31,11%	8 17,78%	45 100,00%
умовні відношення	4 10,81%	13 35,14%	7 18,91%	3 8,11%	10 27,03%	37 100,00%
причинно-наслідкові відношення	10 25,64%	8 20,52%	5 12,82%	13 33,33%	3 7,69%	39 100,00%
часові відношення	7 20,00%	11 31,43%	2 5,71%	11 31,43%	4 11,43%	35 100,00%
допустові відношення	3 8,11%	7 18,92%	15 40,54%	5 13,51%	7 18,92%	37 100,00%
Процес компресії синтаксичних моделей						
Типи синтаксичних моделей	Кількість	Кількість	Кількість	Кількість	Кількість	Загальна кількість
	%	%	%	%	%	%
опущення елементів	7 19,44%	5 13,89%	11 30,56%	9 25,00%	4 11,11%	36 100,00%
безсполучниковість	17 20,99%	22 27,16%	14 17,28%	10 12,35%	18 22,22%	81 100,00%

Отож, аналіз одиниць мікросинтаксису є передумовою відстеження макросинтаксичної організації тексту. Ці два синтаксиси перебувають в ієрархічних зв'язках. Характерним для сучасної прози є її бінарна структура, що охоплює два протилежні стилі мислення, які існують в основі принципу доповнюваності (Н. Бор, В.К. Гейзенберг). Лінійне та нелінійне осмислення митцями перебуває у сталій боротьбі. При аналізі індивідуальних особливостей мови романів доби постмодерну послуговуємось статистичними методами для декодування внутрішньоавторської специфіки (індивідуально-авторський виклад, який знаходить своє відображення в кількісних показниках) та міжавторської (наявність статистичних характеристик, які диференціюють одного автора від іншого).

Техніка автора постмодерну щодо створення тестового полотна характеризується неконвенційним принципом побудови, який знаходиться в структурі не якісного, а кількісного характеру. Речення є громісткими, довгими, з переважанням паратактичної сполучності та безсполучниковим зв'язком з використанням знаків пунктуації: кома, тире. Прозаїки постмодерністи використовують здебільшого сурядні речення для опису різних ситуацій. Серед сполучників сурядності переважає сполучник *and*, що імплікує одночасність, послідовність подій (6).

(6) *“The cage face a courtyard, and we go down the stairs and walk slowly from cage to cage”* [8, с. 41].

На макроструктурному рівні простежуємо той факт, що частини між собою є автономними, утворюю-

ючи ефект особливого колажу тексту. Художній текст деструктивно маніфестує події, що переплітаються з реальним та минулим. Таку розкладку вважаємо як прийомом дезорієнтування персонажів, що створює дискомфорт для читача. Також фіксуємо гіпертекстуальні варіанти деструкції сюжетної лінії, оскільки простежується розповідь в розповіді.

Досліджений матеріал чітко констатує той факт, що автори постмодерну використовують різноманітні варіанти експериментального письма: пропуски в текстах, варіативні графічні оформлення тощо. У тих романах, де переважають прийоми повідомлення більшою є частка вживання простих речень, оскільки ціль полягає в тому, щоб адресат якомога швидше розшифрував інформацію і не ускладнювати його сприйняття надто складною структурою речення. На противагу романи у яких переважають описи та міркування, характеризуються наявністю великої кількості речень складної структури.

Таким чином, отримані нами результати демонструють той факт, що мова автора доби постмодерну характеризується градуальною заміною шаблонного синтаксису на рухомий, який відображає ритм сучасності, що й підтверджує існування внутрішньоавторської варіативності. Також простежується преференція використання авторами паратактичної розкладки над гіпотактичною. Власне сюжет нехтується, оскільки на першому плані зображуються інтелектуальні можливості, психологічне співчуття, що абстрагують адресата над його зосередженням.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Бехта И.А. Перформативність нарративу в англomовному постмодерністському тексті // Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острого : Вид-во Національного університету “Острозька академія”. – Вип. 35. – 2013. – С. 41.
2. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика : курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Тамбов, 2002. – 123 с.
3. Adichie C. Half of a Yellow Sun [A novel] HarperCollins Publishers. – UK, 2007. – 507.
4. Barth John. “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction” // Atlantic Monthly. – Jan. 1980. – P. 56-71.
5. Grenville K. The Idea of Perfection [A novel] Penguin Books. – UK, 2001. – 416 p.
6. Hassan Ihab. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. –Ohio State Univ Press, 1987 – 288 p.
7. Homes A. May We Be Forgiven [A novel] Penguin Books. – UK, 2013. – 496 p.
8. Kingsolver B. The Lacuna [A novel] Bloomsbury Publishing. – UK, 2010. – 352 p.
9. Levy A. Small Island [A novel] Headline Book Publishing. – NY, 2004. – 339 p.

Rumiha I.I. The syntactic models of English prose on micro- and macrolevels

Abstract. The dynamics of syntactic models are examined in the English texts of postmodern by an ascertainment of principles and mechanisms of their functioning. The text canvas on micro- and macrolevels are also studied to find out its structure. The author's inner variation is under study.

Keywords: *micro- and macrolevels, postmodern, syntax, syntactic model, text*

Руми́га И.И. Синтаксические модели английской прозы постмодерна на микро- и макроуровнях

Аннотация. Исследуется динамика синтаксических моделей в английских текстах эпохи постмодерна с помощью установления принципов и механизмов их функционирования. Предусматривается анализ текстового полотна на микро и макроуровнях для определения специфики их структуры. Целью также выступает изучение внутреннеавторской вариативности.

Ключевые слова: *микро- и макро уровни, постмодерн, синтаксис, синтаксическая модель, текст*

Хохлова В.А.

Национально-культурная семантика топонимической фразеологии в английском и украинском языках

Хохлова Виктория Александровна, преподаватель
факультет иностранных языков
Донецкий национальный университет, г. Донецк, Украина

Аннотация. В статье рассматривается роль топонима как экспонента национально-культурной семантики фразеологических единиц и его влияние на формирование целостного национально-маркированного значения английских и украинских фразеологических единиц с топонимическим компонентом. Топонимический компонент в составе фразеологических единиц является носителем и транслятором социо-исторических фактов, культуры, национального менталитета определенного этноса, в силу того, что конденсирует весь своеобразный комплекс культуры, истории, традиций, обычаев данного народа.

Ключевые слова: фразеологическая единица, топоним, антропоцентризм, национально-культурная семантика, лингвокультурология

Введение. Данная статья посвящена изучению отдельной микросистемы фразеологического фонда английского и украинского языков, а именно, фразеологических единиц с топонимическим компонентом (далее ФЕТК), которые представляют собой устойчивые обороты, закрепившие в своей структуре и содержании обширный пласт историко-культурной информации, что делает их интересным объектом лингвокультурологического исследования. Например, ФЕТК *the lights are going out all over Europe* 'цивилизация и культура в упадке' передает информацию о том, что Европа из покоя веков считалась центром культуры, образования, исторического развития, однако в 20 веке многие европейские страны потерпели коллапс духовного возрождения. ФЕТК *Як у Гайсині вмирають, то в Карбівці не ховають* делает акцент на печальной странице в украинской истории – голодомор 1932-1933 гг. В селе Карбівці Гайсинского района во времена голодомора, людей, которые умерли, не хоронили, а употребляли в еду.

Анализ последних исследований и публикаций. В последние десятилетия в лингвистике при исследовании вопросов функционирования языка все большее значение приобретает фактор человека как активного субъекта познания, обладающего индивидуальным и социальным опытом, системой знаний о мире, отраженной в его сознании концептуальной картиной окружающей действительности. Антропоцентрическая переориентация языкознания свидетельствует о смене приоритетов, о переходе от лингвистики традиционной с ее доминирующим вниманием к языковым формам, рассматриваемым вне связи с разнообразными аспектами бытия языка, к лингвистике антропоцентрической, предполагающей исследование языка в непосредственной связи с индивидуумом [4, с. 230]. При исследовании фразеологического состава языков в рамках антропологической парадигмы, одним из наиболее актуальных считается лингвокультурологический подход, который позволяет выявить языковое воплощение культурных концептов, особенностей национального менталитета, национальной культуры того или иного языкового сообщества [7, с. 284]. Лингвокультурные изучения языка, в целом, и фразеологии, в частности, были заложены в работах Д.О. Добровольского, В.Н. Телия, В. Фляйшер [3, 7, 10]. Значимость фразеологических единиц с

точки зрения отображения целостной картины мира подтверждают такие лингвисты как Б.М. Ажнюк, С.Н. Денисенко, Д.Г. Мальцева, В.А. Маслова, С.Фолдес и др. [1, 2, 5, 6, 9].

Целью статьи является выделение особенностей национально-культурной семантики английских и украинских ФЕТК через призму взаимодействия языковых и внеязыковых культурологических факторов.

Материалом исследования послужили 735 ФЕТК английского языка и 711 ФЕТК украинского языка, отобранные способом сплошной выборки из одно- и двуязычных фразеологических словарей [11-21].

Изложение основного материала. Фразеологический состав языка является наиболее благодатным языковым материалом для освещения и отображения "национального характера" того или иного лингвосообщества, который можно трактовать, в первую очередь, как своеобразие национальных психологических черт, менталитета, национальных традиций и обычаев, сформировавшихся и формирующихся под влиянием особенностей исторического развития, климатических и географических факторов, религиозных верований того или иного народа, находящихся отражение в его языке и коммуникативном поведении. В зависимости от социально-исторических факторов отдельные черты национального характера могут претерпевать определенные изменения. В то же время большинство черт отличаются высокой степенью устойчивости и переходят из поколения в поколение. Особенности национального характера той или иной лингвокультурной общности особенно ярко проявляются при сопоставлении иноязычных культур с позиции их сходств или различий [8, с. 51].

Поскольку ФЕТК наиболее ярко отражают особенности культуры, представляется возможным через исследование процессов развития и значения данных единиц проследить формирование национального характера, ключевых культурных ценностей, изменения моральных установок и процесс творческого осмысления народом определенных исторических событий. Лингвокультурологический аспект ФЕТК очень важен, т.к. фразеологизму, наряду с коммуникативной функцией, присуща также и кумулятивная функция, т.е. функция фиксации и накопления в их семантике общественно значимого опыта. Целостное значение ФЕТК раскрывается не только за счет обще-

известных историко-культурных событий, но и за счет ”исчезнувших преданий, обрядов, обычаев, соперничества между соседними деревнями, ничтожных событий, памятных в жизни лишь одной деревни или одной семьи...” [5, с. 30]

При лингвокультурологическом подходе к изучению ФЕТК прежде всего необходимо выделить культурно-значимый компонент, которым является топоним в составе фразеологической единицы (далее ФЕ), и подвергнуть его многоаспектному анализу. В составе ФЕ топоним претерпевает качественные изменения и обрастает новыми значениями, добавляя ФЕ больше национального колорита. Прежде всего необходимо установить культурологическую значимость топонимического компонента, его семантическую связь с исходным названием. Следует отметить, что семантические связи топонимических компонентов в составе ФЕ с исходным топонимом как ономастической единицей разнообразны и могут быть прямыми, косвенными и формальными (фиктивными). (см. табл. 1)

Таблица 1. Семантические связи топонимических компонентов в составе фразеологической единицы с исходным топонимом

	Англ. Кол-во (%)	Укр. Кол-во (%)
Прямая	538 75,66%	724 98,5%
Косвенная	157 22,08%	–
Формальная (фиктивная)	16 2,25%	11 1,5%
Всего	711	735

Как видно из таблицы в составе ФЕТК сопоставляемых языков доминируют единицы, в основе которых находятся такие топонимические компоненты, которые имеют прямую семантическую связь с исходным географическим названием, что способствует более точной интерпретации общего целостного значения ФЕТК, так как в случае *прямой* связи культурная информация содержится в денотативном и этимологическом компонентах значения топонимов. В основе фразеологизмов данного типа находятся топонимы, которые связаны с известными историческими фактами, имевшими место в определенном географическом пространстве: например, ФЕТК *the black hole of Calcutta* ‘темное, неприятное, душное место или здание, где почти отсутствуют какие-либо удобства’ связана с историческим фактом, имевшим место в колонии Англии – Индии в 1756 году, когда после сдачи форта Уильяма бенгальский правитель Сурайя Доула посадил 146 британских пленников в ночь с 20 на 21 июня 1756 г. в крохотную тюремную камеру размером 5,5 x 4,5 м и только 22 мужчины и одна женщина выжили; ФЕТК *Smithfield match* ‘брак по расчету’ обращает нас к историко-культурной информации о том, что название большого мясного рынка в Лондоне, который существует больше 800 лет, где продавали мясо и животных, стал символом заключения брачных сделок. Брак в то время приравнивался к торгу. Отцы привозили своих дочерей в Смитфилд и отдавали тем молодым людям, которые предлагали наивысшую цену. Возникновение ФЕТК *сидити на*

Олімпі ‘переоценивать себя’ связано с попыткой многих людей приравнять себя к богам, так как в мифологии существует гора Олимп, на которой восседают древнегреческие боги; ФЕТК *Ой далеко-далеко до города Києва, а від Києва аж до Полтави, а з Полтави аж до Варшави* передает информацию о большом расстоянии между данными городами – референтами.

В случае *косвенной* связи топоним, благодаря своей социокультурной ценности, содержащейся в его коннотативном значении, превращается в имя нарицательное через национально-культурные коннотации путем перифраза, сущность которого заключается в замене однословного прямого наименования многословным обозначением, и который может восприниматься как вторичное наименование объекта через указание наиболее важного признака именуемого объекта: например, город Абердин в Шотландии называют гранитным городом – *Granite City*, т.к. почти все здания в нем построены из местного гранита; г. Сан-Франциско в Америке называют золотым городом – *Golden City*, т.к. именно туда съезжались сотни тысяч людей в поисках золота во времена “золотой лихорадки” в 1848 г., г. Луисвилл, крупнейший город штата Кентукки, получил прозвище *Falls City* ‘город водопадов’ в связи с существованием в нем целого ряда речных порогов, прозванных ‘водопадами’; официальное прозвище штата Южная Дакота – *Coyote State* ‘штат койотов’ (койоты встречаются довольно часто в прериях Южной Дакоты); графство Чешир в северо-западной Англии получило название *The Paradise county* ‘райское графство’, так как это место считается одним из самых красивых в Великобритании; графство Хемпшир на юге Англии благодаря своей природе и большому количеству садов, лугов, пастбищ, где на протяжении многих веков охотились британские короли, называют *The Garden County* ‘графство садов’. В украинском языке подобные единицы не были выявлены.

В случае *фиктивной* связи, топоним относится к несуществующему в реальности географическому объекту, т.е. является квазитопонимом (вымышленным топонимом): ФЕТК *to go (to be off) to Bedfordshire* ‘шутл. идти спать, отправиться на боковую’ (Bedfordshire – название воображаемого графства, образованное от слова *bed* – постель), в данной ситуации достигается комический эффект благодаря звуковому сходству части топонима Bedfordshire и слова *bed* – ‘постель’; ФЕТК *to find oneself in Eldorado* ‘быть в стране мечтаний’, где *Eldorado* – название вымышленной страны, в которой царит благополучие; ФЕТК *поїхати в Хранівку* ‘крепко уснуть’, где *Хранівка* – название воображаемого села, образованное от слова *хрп.* В данной ситуации возникает комический эффект благодаря звуковому сходству части топонима *Хранівка* и слова *хрп.* ФЕТК *бувати в Буваличах, видати Видаличі* употребляется в значении ‘быть опытным во многих делах’, где Буваличи и Видаличи – названия фантастических географических объектов, построенные на игре слов *бывать, видать*. ФЕТК *Дати місце в Могилювській губернії* ‘умереть’ образовано благодаря каламбуру, где вымышленное название губернии созвучно слову *могила*.

Выводы. Таким образом, в составе ФЕ топоним теряет функцию идентификации и индивидуализации и превращается в способ оценочной характеристики, аккумулируя социально-историческую, интеллектуальную, экспрессивно-эмоциональную информацию конкретного национального характера. Однако стоит отметить, что, так как топонимический компонент указывает на конкретный реальный или нереальный объект, являясь при этом носителем экстралингвистической информации, в сознании человека переосмысленный топоним все равно будет ассоциироваться с исходным образом, создавая с ним единое понятие. Лингвокультурологический аспект исследования английских и украинских фразеологических единиц с топонимическим компонентом детерминирован, в первую очередь, тем фактом, что этот компонент является актуализатором национально-культурной семантики изучаемых единиц, добавляя определенный колорит в значение ФЕ, так как именно этот ком-

понент является неотъемлемой частью фоновых знаний носителей данного языка и культуры, и отражает самобытность национального мировосприятия народа. Во-вторых, топонимический компонент в составе ФЕ сохраняет прямую, косвенную или фиктивную связь с исходным топонимом. Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что топонимы в составе ФЕ рассказывают об истории, традициях той или иной страны.

Сопоставительный анализ национально-культурной семантики топонимической фразеологии современного английского и украинского языков свидетельствует о том, что у каждого народа есть свои традиции, свое восприятие и видение мира, свой социально-исторический и самобытный опыт. Национальная самобытность элементов опыта, свойственная той или иной культуре, обуславливает неповторимость индивидуального облика этой культуры.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Ажнюк Б.М. Англійські фразеологізми з власноіменним компонентом // Мовознавство – 1984 – №6. – С.42-49.
Azhnyuk B.M. Angliys'ki frazeologizmi z vlasnoimennim komponentom [English phraseological units with proper names] // Movoznavstvo – 1984 – №6. – S.42-49.
2. Денисенко С.Н. Культурологічний компонент в семантиці фразеологічних одиниць (на матеріалі німецької фразеології) // Мова і культура. – Вип. 1, Т. Культурологічний компонент мови. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго. – 2000. – С. 73-78.
Denisenko S.N. Kul'turologichniy komponent v semantitsi frazeologichnikh odinit's' (na material'i nimets'koї frazeologii) [Cultural component in the semantics of phraseological units (german phraseology)] // Mova i kul'tura. – Vip. 1, T. Kul'turologichniy komponent movi. – K.: Vidavnicхий Dīm Dmitra Burago. – 2000. – S. 73-78.
3. Добровольский Д.О. Национально-культурная специфика во фразеологии // Вопросы языкознания. – 1997. – №6 – С. 37-48.
Dobrovol'skiy D.O. Natsional'no-kul'turnaya spetsifika vo frazeologii [Cultural identity in phraseology] // Voprosy yazykoznaninya. – 1997. – №6 – S. 37-48.
4. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца 20 века. М.: Наука, 1995. – 265с.
Kubryakova Ye.S. Evolyutsiya lingvisticheskikh idey vo vtoroy polovine XX veka (opyt paradigmalnogo analiza) [Evolution of linguistic ideas in the second half of the twentieth century (the experience of paradigmatic analysis)] // Yazyk i nauka kontsa 20 veka. M.: Nauka, 1995. – 265 s.
5. Мальцева Д.Г. Фразеологические единицы немецкого языка в лингвострановедческом аспекте // Иностранные языки в школе. – 1984. – № 3. – С. 29-35.
Mal'tseva D.G. Frazeologicheskiye yedinit'sy nemetskogo yazyka v lingvostranovedcheskom aspekte [Phraseological units in German linguistic-cultural aspect] // Inostrannyye yazyki v shkole. – 1984. – № 3. – S. 29-35.
6. Маслова В.А. Культурно-национальная специфика русской фразеологии / В.А. Маслова // Культурные слои во фразеологизмах и дискурсивных практиках. – М. : Языки славянской культуры, 2004а. – С. 69-76.
Maslova V.A. Kul'turno-natsional'naya spetsifika russkoy frazeologii [Cultural and national identity of Russian phraseology] / V.A. Maslova // Kul'turnyye sloi vo frazeologizmakh i diskursivnykh praktikakh. – M.: Yazyki slavyanskoй kul'tury, 2004a. – S. 69-76.
7. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 317с.
Teliya V.N. Russkaya frazeologiya. Semanticheskii, pragmaticheskii i lingvokul'turologicheskii aspekty [Russian phraseology. Semantic, pragmatic and linguo-cultural aspects]. – M.: Yazyki russkoy kul'tury, 1996. – 317s.
8. Фирсова Н.М. О национальных характерах испаноязычных и англоязычных народов в сопоставительном плане. Филологические науки №2 2004. – С. 51-57.
Firsova N.M. O natsional'nykh kharakterakh ispanyazychnykh i angloyazychnykh narodov v sopostavitel'nom plane. Filologicheskiye nauki №2 2004. – S. 51-57.
9. Földes Cs. Onomastische Wortspiele in der Phraseologie // Proceedings of the XVIIth International Congress of Onomastic Sciences. Helsinki 13-18 August 1990 / Ed. E.-M.Nähri. Vol.1. – Helsinki. – 1990. – S. 331-342.
Földes Cs. Onomastische Wortspiele in der Phraseologie // Proceedings of the XVIIth International Congress of Onomastic Sciences. Helsinki 13-18 August 1990 / Ed. E.-M.Nähri. Vol.1. – Helsinki. – 1990. – S. 331-342.
10. Fleischer W. Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1982. – 250 S.
Fleischer W. Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1982. – 250 S.
11. Баранцев К.Т. Англо-український фразеологічний словник. / К.Т. Баранцев – К.: Знання, 2005. – 1056 с.
Barantsev K.T. Anglo-ukraїns'kiy frazeologichniy slovník [English-ukrainian phraseological dictionary] / K.T. Barantsev – K.: Znannya, 2005. – 1056 s.
12. Білоноженко В.М. Фразеологічний словник української мови / В.М. Білоноженко – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.
Bilonozhenko V. M. Frazeologichniy slovník ukraїns'koї movi [Phraseological dictionary of Ukrainian] / V. M. Bilonozhenko – K.: Naukova dumka, 2003. – 1104 s.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ (LIST OF LEXICOGRAPHIC SOURCES)

11. Баранцев К.Т. Англо-український фразеологічний словник. / К.Т. Баранцев – К.: Знання, 2005. – 1056 с.
Barantsev K.T. Anglo-ukraїns'kiy frazeologichniy slovník [English-ukrainian phraseological dictionary] / K.T. Barantsev – K.: Znannya, 2005. – 1056 s.
12. Білоноженко В.М. Фразеологічний словник української мови / В.М. Білоноженко – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.
Bilonozhenko V. M. Frazeologichniy slovník ukraїns'koї movi [Phraseological dictionary of Ukrainian] / V. M. Bilonozhenko – K.: Naukova dumka, 2003. – 1104 s.

13. Кунин А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. – М. : Живой язык, 1998. – 944 с.
Kunin A.V. Bol'shoi anglo-russkiy frazeologicheskiy slovar' [Large English-Russian phraseological dictionary] / A. V. Kunin. – M. : Zhivoy yazyk, 1998. – 944 s.
14. Олійник І.С. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник / І.С. Олійник, М.М. Сидоренко. – К. : Рад. шк., 1991. – 400 с.
Oliynik I.S. Ukraïns'ko-rosiys'kiy i rosiys'ko-ukraïns'kiy frazeologichniy tlumachniy slovnik [Ukrainian-Russian and Russian-Ukrainian phraseological wordbook dictionary] / I. S. Oliynik, M.M. Sidorenko. – K. : Rad. shk., 1991. – 400 s.
15. Приходченко К.І. Універсальний словник-довідник: 30000 слів і виразів сучасної української мови / К.І. Приходченко. – Донецьк : БАО, 2008. – 320 с.
Prihodchenko K. I. Univerzal'niy slovnik-dovidnik: 30000 sliv i viraziv suchasnoi ukraïns'koï movi [Universal reference dictionary: 30000 words and expressions of modern Ukrainian] / K. I. Prihodchenko. – Donetsk : BAO, 2008. – 320 s.
16. Удовиченко Г.М. Фразеологічний словник української мови: в 2 ч. / Г.М. Удовиченко. – К. : Вища школа, 1984. – Ч. 1 : А – М. – 1984. – 304 с. ; Ч. 2 : Н – Я. – 1984. – 384 с.
Udovichenko G. M. Frazeologichniy slovnik ukraïns'koï movi: v 2 ch. [English phraseological dictionary: 2 parts] / G. M. Udovichenko. – K. : Vishcha shkola, 1984. – CH. 1 : A – M. – 1984. – 304 s. ; CH. 2 : N – YA. – 1984. – 384 s.
17. Ammer C. The American Heritage Dictionary of Idioms / C Ammer – Boston, Massachusetts : Houghton Mifflin Harcourt, 1997. – 729 p.
18. Cambridge Idioms Dictionary. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 505 p.
19. Cowie A. P. Oxford Dictionary of English Idioms / A.P. Cowie, R. Mackin, I.R. McCaig. – Oxford : Oxford University Press, 1993. – 685 p.
20. Longman dictionary of English idioms / London : Longman Group Ltd. The Pitman Press, 1979. – 677 p.
21. Sieftring. J. Oxford Dictionary of Idioms / J. Sieftring. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 340 p.

Khokhlova V.A. National-cultural semantics of English and Ukrainian toponymic phraseology

The paper focuses on the role of the toponym as an exponent of the national-cultural semantics of phraseological units and its impact on the formation of nationally marked meaning of English and Ukrainian phraseological units with a toponymic component. A toponymic component within phraseological units is treated as a bearer and translator of socio-historical facts, culture, national mentality of a certain people as it accumulates the information on history, traditions and customs of a people.

Keywords: *phraseological unit, toponym, anthropocentrism, national-cultural semantics, linguoculture*

Циганкова З.М.

Словоскладання як спосіб творення okazіоналізмів у англomовних романах жанру "чикліт"

Циганкова Зоя Миколаївна, аспірант

Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні Національної академії наук України, м. Київ, Україна

Анотація. Стаття присвячена аналізу складних okazіоналізмів, які зафіксовані у романах жанру "чикліт". Особлива увага акцентована на структурних та стилістичних особливостях досліджених лексичних одиниць.

Ключові слова: okazіоналізм, жанр "чикліт", словоскладання, словотворча модель, стилістична функція

Економічний, соціально-політичний і культурний поступ суспільства початку ХХІ ст. знаходить, природно, своє відображення як у мові, так і в літературі, і відзначається появою нових жанрів, серед яких на особливу увагу заслуговує новий напрям у прозі постфемінізму – так званий "чикліт".

Актуальність дослідження полягає в тому, що на даний момент немає праць присвячених лінгвістичним дослідженням романів "чикліт". У літературознавчому плані це питання розглядає Ю.Г. Ремаєва і Н.Ю. Степанова, але лінгвістичні характеристики та особливості творів цього своєрідного сучасного жанру ще не стали предметом окремого дослідження, принаймні у вітчизняному мовознавстві.

Об'єктом нашої розвідки є okazіоналізми романів нового літературного жанру. Предмет дослідження – особливості творення складних okazіональних лексичних одиниць.

Мета даної розвідки полягає у виявленні основних словотворчих моделей, на основі яких побудовані okazіоналізми. Особлива увага приділяється структурним і стилістичним особливостям одиниць дослідження.

Матеріалом дослідження стали романи англomовних письменниць С. Ахерн, С. Кінселли, М. Кейс, Л. Вайсбергер, К. Метьюс, К. Бушнелл. Методи дослідження: описовий, метод семантичного аналізу, контекстологічний метод, компонентний аналіз, статистичні методи.

Побудова okazіоналізмів у досліджених текстах за допомогою словоскладання відбувається двома шляхами: за нормами побудови складних слів в англійській мові і за okazіональними моделями.

Тенденція до використання вже відомих носіям мови й наявних тривалий час у мові словотворчих засобів цілком логічна і закономірна, вона породжується самою функцією спілкування. Оскільки всяке раптове і швидке привнесення в мову нових засобів словотворення містить у собі небезпеку перетворення засобу комунікації на незручний, і, можливо, повністю непридатний засіб для спілкування [4, с. 3].

Найчисельнішими виявилися складні okazіоналізми, представлені прикметниками, утвореними за моделями N+PI – Adj. та N+PII – Adj. Okazіоналізми утворені за допомогою дієприкметників теперішнього і минулого часів як другого компонента, є типовими прикладами, які наочно ілюструють синтаксичну природу словоскладання. Значення цих слів повністю еквівалентне значенню паралельних словосполучень [1, с. 76].

Розгляньмо детальніше вищезазначені моделі творення okazіоналізмів-комполітів. Комполіти моделі N+PI – Adj часто вживаються у текстах різних жанрів

і характеризують предмет за допомогою нерозчленованого комплексу одночасно з погляду на його відношення до іншого предмета і до дії. Чисельні складноструктурні дієприкметникові лексеми з формантом -ing уживаються авторами як у функції аксіологічно нейтральних атрибутів, так і в функції епітетів для емотивної оцінки явищ, предметів, людей. Створення okazіональної складної лексеми та її вживання для характеристики особи сприяє породженню іронічного ефекту і стимулює реципієнта до адекватного сприйняття інформації. У зв'язку з тим, що основна маса складних дієприкметникових слів цього типу формується в мовленні, вони, як правило, є складними словами, значення яких еквівалентне дієприкметниковим зворотам, наприклад: 'Hey, everyone,' he said with a **dimple-producing grin** [14, p. 413], де a dimple-producing grin – 'посмішка, яка "продукує" ямочки на щоках'. Інший приклад: *All this was delivered in bed, in a somber, soul-searching, ceiling-staring kind of way* [8, p. 301], тут описується стан людини, коли вона "переоцінює цінності" і "витріщається на стелю". У цьому прикладі складний прикметник утворився внаслідок конверсії, тобто переходу іменника soul-searching 'переоцінка цінностей' до розряду прикметників, що є досить поширеним явищем, стосовним утворення прикметників такого типу у сучасній англійській мові.

Основна маса зазначених лексем використовується для образної і в той же час компактної і ємної характеристики визначеного предмета. Завдяки заміні повноцінного словосполучення на складну лексичну структуру виконується функція економії мовних засобів. Проте головною властивістю таких структур виступає створення додаткової експресивності мовлення героїв.

Менш продуктивною моделлю творення okazіональних складних прикметників вважаємо модель N+Adj. – Adj. Утворення нових комполітів відбувається в основному за аналогією, шляхом заміни першого компонента, наприклад: *Some had hippie-chic headbands around their foreheads* [14, p. 62]; *The bus snakes into a picture-perfect town* [6, p. 328]; *I was taken aback and forgot to step out ... because he had said such a beautiful borderline-cheesy thing that was adorable but terrifying* [252: 259]. Okazіональні утворення такої групи надають додаткового емоційного забарвлення вихідним поняттям, характеризують людей і предмети з позитивного боку: *hippie-chic headbands* – 'модні пов'язки у стилі хіпі', *picture-perfect town* – 'містечко, гарне як картинка', *borderline-cheesy thing* – 'річ на межі романтики і чогось більшого'.

Продуктивною у творенні okazіональних прикметників вважаємо модель із першим елементом *still*. Фактичний матеріал нашого дослідження засвідчує,

що прислівник *still* сполучається з прикметниками і дієприкметниками минулого часу для утворення складних okazіональних прикметників, наприклад: *They'd announced their engagement, and the news was all over the tabloids and on the entertainment programs, as if the union of two middle-aged people was not only a big deal but an inspiration for all lonely, still-single middle-aged women* [7, p. 419], де *still-single* – 'досі самотній' і характеризує жінку; *I gaze longingly at my one still-unpainted wall* [11, p. 204], тут *still-unpainted* – 'досі не пофарбована' і описує стіну в кімнаті героїні. Складні okazіоналізми з елементом *still* набувають додаткового значення 'досі, дотепер' і сполучаються зі словами негативної оцінки.

У досліджених текстах часто використовуються складні okazіональні іменники, які виконують атрибутивну функцію. Взагалі будь-який складний іменник в англійській мові може вживатися у функції атрибута з дефісом між його компонентами (*health food* – *health-food store*). Атрибутивним іменником може бути складний іменник або іменниковий вираз, компоненти яких зазвичай з'єднуються дефісами. Завдяки дефісу читач може легко розшифрувати слова у ланцюжку. Серед двокомпонентних атрибутивних складних іменників у нашому дослідженні виокремлюємо дві словотворчі моделі: N+N і Adj+N.

Атрибутивний іменник, утворений за моделлю N+N, може вказувати на функціональне призначення об'єкта, виражене означуванням іменником. Значення субстантивного словосполучення з препозиційним атрибутом, на думку Р. Кверка, може відповідати значенню словосполучення з прийменником *of* або іншим словосполученням із прийменниками *about*, *with*, *for* [see 2, p. 118]. Розгляньмо декілька прикладів: *Obviously this is engagement-ring city* [10, p. 104], де *engagement-ring city* – *a city of engagement rings (місто обручок для заручин)*; *especially a small crowd with cocktail-shaker tricks* [11, p. 317], тут *cocktail-shaker tricks* – *tricks with a cocktail shaker ('трюки з шейкером для коктейлів')*.

А.Дж. Томсон і А.В. Мартіне вважають, що перший компонент структури може вказувати на належність предмета або явища, вираженого другим іменником, предмету або явищу, вираженому першим [12, p. 32], наприклад: *And what about woman and her control-freak husband?* [8, p. 220], де *control-freak husband* – 'чоловік, який схилений на контролі дружини'. Або: *What was it? One of those last-minute wedding-jitter things* [10, p. 366], тут *wedding-jitter things* – 'печи, пов'язані з хвилюванням щодо весілля'. Інші приклади цієї словотворчої моделі: *She sounds deeply suspicious, as though Poppy must be my invented escort-agency name* [10, p. 272], *escort-agency name* – 'назва ескорт-агенції'; *Looks like I inherited the handbag-fiend gene from her* [12, p. 11], де *handbag-fiend gene* 'фанатичний ген жіночих сумочок' (мається на увазі "пристрасть" до жіночого атрибута).

Трапляються також одиничні приклади складних okazіональних іменників, які утворені від віддієслівних іменників із прислівником, наприклад: *And good thing Jacqui wasn't there to hear Aidan because remarking on my clothes was classic Feathery Stroker acting-out* [9, p. 67], де *acting-out* – 'вистава', але, на відміну від

нейтрального *play*, okazіоналізм має негативну конотацію – 'фальшива вистава'.

Високопродуктивною у романах постфеміністичного жанру виявилася складнопохідна модель утворення прикметників N+N+ed. Такі складнопохідні okazіональні лексеми несуть у собі конотації іронічності, наприклад: *His suede-brogued feet are up on another chair* [10, p. 32], де *suede-brogued feet* – 'ноги, взуті у грубі замшеві черевуки'; пейоративності, наприклад: *I spent my life watching them like a mouse watches a cat, curled up small and quiet, like a tiny, fringy-skirted sandmite, hoping that if they didn't realize I was there, they couldn't start a fight with me* [8, p. 52], у цьому прикладі героїня роману описує себе як *fringy-skirted sandmite*, тобто "кліща, вдягненого у торочкувату спідницю".

Друга модель творення складних okazіональних атрибутивних іменників є також частотною і традиційно вважається словотвірною моделлю іменників. наприклад: *I had her down as one of those endless-energy, broccoli-juice type people* [11, p. 118], де *endless energy people* – 'люди з невичерпною енергією', *broccoli-juice* – 'той, що веде здоровий спосіб життя'. Інші подібні приклади: *My stomach is full of acid and my skin looks drawn. So much for my bridal-beauty regime* [10, p. 299], конструкт *bridal-beauty regime* означає "режим" нареченої, який спрямований на підтримку її краси. Цей вираз уживається для надання іронічності, оскільки напередодні героїня провела ніч на вечірці і порушила свій "режим". Серед прикладів такого зразка також виокремлюємо: *Trevor launches into full obsequious-manager mode* [11, p. 229], де *obsequious-manager mode* – 'режим "слухняного менеджера, керівника"'; *She forced herself into appropriate-response autopilot* [14, p. 350], тут *appropriate-response autopilot* – 'автопілот "правильної відповіді"'.

На думку І.А. Гонти, "більшість лексем цієї моделі є конвертованими від значень вихідних ад'єктивних словосполучень і за семантикою моделі збігаються зі складнопохідними прикметниками моделі (adj+n)+ed. Різниця між ними полягає у відсутності форманта *-ed*, що пояснюється тенденцією до економії мовних засобів" [3, с. 352], проте трапляються випадки, в яких формант *-ed* зберігається, так звані складнопохідні прикметники типу бахуврихі. Найважливішою семантичною властивістю складнопохідних прикметників типу бахуврихі є значення посесивності. Першим компонентом виступають переважно основи якісних прикметників, хоча іноді зустрічаються основи відносних прикметників, наприклад: *I was also swollen-tongued with thirst* [9, p. 345], де *swollen-tongued* описує людину 'з розпухлим язиком' (тобто від спраги). У реченні *Petal's got a sniffly cold and is red-eyed and runny-nosed* [12, p. 164] новоутворені прикметники описують зовнішній вигляд дівчинки як *red-eyed* – 'із червоними очима' і *runny-nosed* – 'із нежитем'. Другим компонентом у більшості випадків служить основа іменника.

Кількість складних okazіоналізмів інших частин мови значно менша у порівнянні зі складними okazіоналізмами-прикметниками. Okazіональні композитивні іменники утворюються за моделлю N+N – N, наприклад: *I'm gazing at desperately at Mr Evans, willing him*

to soften, but he looks even more **axe-murderery** than before [11, p. 129]. Цей приклад видається цікавим, оскільки новотвір побудовано з порушенням правопису слова murder – убивство. Слово отримало додаткові суфікси *-er* і *-y* у структурі, а значення *axe+murderery* – ‘убивство сокирою’. На наш погляд, таке вживання новотвору зумовлено інтенцією автора привернути увагу читача до тексту, а також надає іронічності репліці героїні. Інший приклад: *Then I'd become an over-made-up lush with big hair who drinks Martinis for breakfast and tries to sleep with the poolboy* [8, p. 166], де *pool+boy* – *poolboy* ‘наглядач за басейном’. Частина складних оказіональних іменників утворена з модифікаціями словотворчої моделі, тобто другий компонент моделі виступає іменником з агентивним суфіксом *-er*, наприклад: “*Giuseppe Zanotti. I call them my man-stompers*” [14, p. 378]. За контекстом мова йде про взуття героїні на дуже високих підборах, які вона називає *manstompers*. Новотвір означає буквально ‘взуття, яке змушує чоловіків тупотіти’.

Окремої уваги заслуговує модель творення оказіональних складних слів N+Pronoun. Розгляньмо приклад: *My actions have their desired effect, that being why should he think about his ex-wife when he has a lovely young woman-me to concentrate on instead?* [7, p. 44], тут мова йде про героїню, яка засмучена тим фактом, що її чоловік згадує свою колишню жінку, коли він має букв. ‘жінку-мене’.

Певна частина складних оказіоналізмів, утворена “нестандартним” способом. Під “нестандартним” способом ми розуміємо такі засоби утворення лексичних мовних інновацій, які становлять відхилення від словотворчої норми мови. В такому випадку ситуативна словотворчість здійснюється з порушенням правил мовної норми, тобто у творенні складних слів беруть участь оказіональні моделі. Розгляньмо деякі приклади: *He told the whole story of something called the Something-singers and it went on for hours and I nearly seized up with boredom* [11, p. 37], тут *something-singers* (модель Pron+N – нетипова для стандарту англійської мови) – (букв.) ‘співачи чогось’; *I was denied my rant in Zoey's when she and Laura just wouldn't shut up about the no-knickers story* [5, p. 145], де *no-knickers story* (модель Exclam+N) – ‘історія про “без трысіє”’; *I said to Edith, giving her my emergency-eyes look* [6, p. 320], тут *emergency-eyes look* (модель N+Npl) – ‘стурбований погляд’ або ‘погляд “стурбовані очі”’; *Lucinda descends into a chair in a leggy, Joseph-trousered sprawl, and the mood boards slide out of*

her grasp [10, p. 62], оказіоналізм *Joseph-trousered sprawl* (модель N (proper name)+ N (general name) описує позу героя, який сидить удрягнений у брюки дизайнера Joseph; *I like your look. With the hat and the jacket and the big boots it was very Working-Man Chic* [8, p. 67], конструктор *Working-Man Chic* (модель N (proper name)+N (proper name) – ‘модний “но-робочому”’. У цьому прикладі не зовсім зрозумілим є написання складових новотвору з великої літери. Можна висунути припущення про те, що такий ужиток є суто авторським задумом, націленим на привернення уваги читача. Інші приклади такого штибу: *He's East Village-gig cute. Not international-rock-star cute* [14, p. 16]. *East-Village* – район біля Мангеттена, новотвір побудовано за моделлю N (proper name)+N (general name), він описує зовнішність хлопця – ‘милий, як артист із Іст-Вілледжа’. У реченні *That's okay dear, take your time, 'an upbeat older woman with a smooth American-pie Southern accent said perkily* [6, p. 12] *American-pie Southern accent* – ‘південний акцент простої людини’. Словоформу утворено за моделлю Adj (proper name)+N, хоча, з іншого боку, новотвір має ідіоматичне походження, а *American-pie* позначає просту, відкриту, чесну людину. За допомогою конвенції іменник виступає в атрибутивній ролі.

Неодмінною особливістю аналізованих слів є семантична прозорість їхніх частин, чітка референтність, значення цілого виводиться зі значень компонентів.

Фактичний матеріал нашого дослідження засвідчує, що словоскладання виявляється відносно продуктивним способом творення оказіональних слів у романах жанру “чикліт” і складає майже 21 % від загальної кількості оказіональних утворень.

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, оказіоналізми широко використовуються у романах жанру “чикліт”, які здебільшого представлені складними лексичними одиницями цього лексичного розряду. Більшість індивідуально-авторських слів створені за традиційними моделями, що дозволяє говорити про реалізацію ними системних потенцій сучасної англійської мови. Автори романів використовують їх для характеристики (позитивної, негативної, нейтральної) предметів та явищ, а також для надання героям додаткової експресивності та емоційності.

Подальшу перспективу досліджень вбачаємо у вивченні голофрастичних конструкцій у романах постфеміністичного жанру.

ЛІТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Английские неологизмы (60-70-е годы) / [уклад. Ю.А. Жлуктенко, В.П. Березинский, И.И. Борисенко]. – К.: Наукова думка, 1983 – 172с.
Angliyskiye neologizmy (60-70-e gody) English neologisms (60-70s) / [compiled by U.A. Zhluktenko, V.P. Berezinskiy, I.I. Borisenko]. – K.: Naukova dumka, 1983 – 172 s.

2. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка (на англ. яз.) / Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1986. – 295 с.
Arnold I.V. Leksikologiya sovremennogo angliyskogo yazyka (na angl. yaz.) [English lexicology] Uchebnik dlya in-tov i fak. inostr. yaz.. – 3 izd., pererab. i dop. – M.: Vysshaya. shk., 1986. – 295 s.

3. Гонга І. Структурно-складні прикметники метафори в американському сленгу та їх переклад. Лінгвістика, випуск X. – С. 349-352.
Gonta I. Strukturno-skladni prykmetyky metafory v amerykans'komu slenhu ta yikh pereklad [Structurally complex metaphors adjectives in English slang and their translation]. Linhvistyka, vyppusk X. – S. 349-352.

4. Омельченко Л.Ф., Соловійова Л.Ф., Мороз Т.М. Структурно-складні ад'єктивні одиниці з суфіксом *-ing* у газетно-публіцистичному дискурсі. Вісник житомир. Держ. Ун-ту. Випуск 45. Філологічні науки, 2009 – С. 34-38
Omelchenko L.F., Solovyova L.F., Moroz T.M. Strukturno-skladni odynytisi z sufiksom -ing u hazetno-publitsystychnomu

dyskursy [Structurally complex adjectival units with the suffix –ing in newspaper and journalistic discourse]. *Visnyk zhytomyr.dzrh. un-tu. Vypusk 45. Filologichni nauky, 2009 – S. 34-38.*

5. Ahern C. The book of tomorrow / Cecelia Ahern. – London: Harper, 2010. – 420 p.

6. Ahern C. The time of my life / Cecelia Ahern. – London: Harper, 2012. – 492 p.

7. Bushnell C. One fifth avenue / Candance Bushnell. – London: Abacus, 2008. – 470 p.

8. Keyes M. Anybody out there / Marian Keyes. – London: Penguin Books, 2006. – 595 p.

9. Keyes M. The brightest star in the sky / Marian Keyes. – London: Penguin Books, 2011. – 614 p.

10. Kinsella S. I've got your number / S. Kinsella. – London: Bantam Press, 2012. – 284 p.

11. Kinsella S. Mini shopaholic / Sophie Kinsella. – London: Bantam Press, 2010. – 448 p.

12. C. Matthews Summer daydreams / Carole Matthews. – London: Sphere, 2012. – 438 p.

13. Oxford dictionary and thesaurus Oxford University Press, USA, 1996 – 1892 p.

14. Weisberger L. Last night at chateau Marmont / Lauren Weisberger. – London: Harper, 2010. – 424 p.

Tsygankova Z. M. Compounding as a method of formation of complex nonce words in English chick lit novels

Abstract. The article is devoted to the analysis of complex nonce words fixed in chick lit novels. Special attention is paid to structural and stylistic peculiarities of the complex lexical units.

Keywords: nonce word, chick lit, compounding, derivative model, stylistic function

Цыганкова З.Н. Словосложение как способ образования окказионализмов в англоязычных романах жанра "чиклит"

Аннотация. Статья посвящена анализу окказионализмов, которые нашли свое отображение в романах жанра "чиклит". Особого внимания заслуживают структурные и стилистические особенности исследованных лексических единиц.

Ключевые слова: окказионализм, жанр "чиклит", словосложение, словообразовательная модель, стилистическая функция

Editor-in-chief: Dr. Xénia Vámos

The journal is published by the support of
Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe

Készült a Rózsadomb Contact Kft nyomdájában.
1022 Budapest, Balogvár u. 1.
www.rcontact.hu