

## Лінгвокогнітивний аспект вираження «можливих світів» у постмодерному іспаномовному дискурсі

Н. В. Чорна

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна  
Corresponding author. E-mail: natamar@i.ua

Paper received 08.08.2016; Revised 15.08.2106; Accepted for publication 21.08.2016.

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню лінгвокогнітивних параметрів вираження семантики можливих світів у постмодерному художньому дискурсі на матеріалі сучасних латиноамериканських новел. Постмодерний художній дискурс розглядається як специфічна форма відкритої художньої комунікації з нестійкою текстуальною структурою, яка припускає множинність інтерпретацій. Принципова множинність тлумачень та текстоцентричність практично реалізують у текстовому просторі комунікативні стратегії семантики можливих світів.

**Ключові слова:** *постмодерний художній дискурс, семантика можливих світів, можливий світ, текстоцентричність, відкритий дискурс.*

Дослідження постмодерного іспаномовного дискурсу, як відкритої художньої комунікації, в лінгвокогнітивному аспекті показує наскільки складними та різноаспектними можуть бути відношення між реально поданим і домисльованим у дослідженні тексту. Загальна тенденція сучасних лінгвістичних студій до комплексного вивчення процесу художньої комунікації реалізується у тому, що саме текстуальна площина відкриває нові можливості для сприйняття художнього світу як читачем, так і самим автором, що успішно використовується у постмодерному іспаномовному дискурсі де читач має право на власне бачення та інтерпретацію тексту. Навіть більше, постмодерний автор навмисно спонукає читача на власне бачення прочитаного, на багаторазове читання, на відкритість інтерпретацій, на виявлення схованих смислів. Текстоцентричність стає законом сприйняття твору, що унеможливує існування єдиної інтерпретації та відсилає нас до застосування теорії можливих світів.

Проблема сприйняття світу як множинності реальностей як головного постулату філософії постмодерного художнього дискурсу актуалізується в останні десятиліття як наслідок появи нових тенденцій у культурі та в інших сферах діяльності сучасної людини: художній творчості, науковій сфері, що включає в себе новітні технічно-інформаційні розробки, соціальну інженерію, політичні технології, нові способи комунікації та інтерактивне спілкування людей, засоби масової комунікації та виникнення нових міждисциплінарних підходів у лінгвістиці, таких як нейролінгвістична психологія, психолінгвістика, когнітивна лінгвістика, що зумовлює актуальність дослідження.

Більшість авторів застосовують теорію можливих світів, або теорію ментальних просторів, що подається у межах теорії когнітивної лінгвістики, як підґрунття для реалізації комунікативних стратегій постмодерного художнього дискурсу (Ж. Бодрийяр, О. А. Бабелюк, Ж. Делез, В. П. Руднев, В. А. Емелин, С. Жижек, Ш. Теркл, У. Еко, М. Епштейн). Дійсно, децентрація, відкритість дискурсу, ігровий принцип, відмова від єдиного чи об'єктивного сприйняття дійсності, цитатне алюзивне мислення – все це ознаки постмодерного художнього дискурсу, які так чи інакше є втіленням семантики можливих світів.

Метою наукової статті є дослідження лінгвокогнітивних параметрів вираження семантики можливих

світів в постмодерному іспаномовному дискурсі.

Матеріалом дослідження слугували новели сучасних латиноамериканських письменників, таких як: Х. Л. Борхес, Х. Кортасар, Г. Г. Маркес, А. Біой Касарес.

Методи дослідження ґрунтуються на використанні комплексної методики, яка містить в собі традиційні прийоми лінгвостилістичного аналізу та методи когнітивної лінгвістики. Концептуальний аналіз пояснює семантичну структуру постмодерного художнього дискурсу та встановлює засоби його концептуальної організації. Когнітивний аналіз полягає в когнітивному моделюванні художнього дискурсу та інтерпретації тих ментальних одиниць, що беруть участь у його породженні, сприйнятті та інтерпретації. Описово-аналітичний метод забезпечує вивчення, узагальнення і систематизацію отриманих результатів.

У дослідженнях У. Еко на протигагу актуальному, реальному світові, якими є інтенції автора і сам текст, припущення читача щодо розвитку фабули належать до можливого світу. Читач висуває гіпотези на кожному кроці, передбачає цей розвиток, проводить певне когнітивне моделювання-припущення щодо художнього світу, малює в уяві свою картину художнього світу, наступний крок або підтверджує, або спростовує стан фабули. Текст постає як механізм продукування можливих світів. Постмодерний художній дискурс базується на пропозиції заповнити різноманітні порожні місця художньої оповіді і зробити передбачення, що стосуються майбутнього розвитку фабули. Часто, встановлюючи серію причинного і лінійно пов'язаних подій А ... Е, текст розповідає читачеві про подію А, через деякий час – про подію Е, вважаючи, що читач уже передбачив зумовлені події В, С, Д. Текст імпліцитно заохочує створення “розділу-привида”, який гіпотетично написав сам читач, що зазначається у праці [1, с. 19]. Семантичний простір постмодерного художнього дискурсу не претендує на пізнання остаточної істини, залишає перспективи для майбутнього розгортання тексту в просторі та часі. Віддзеркалення наведеного положення на художній текст дозволило У. Еко узагальнити різницю між концептами “простір” і “текст”. Якщо “простори” визначаються як світи, наукове пояснення яких можна дати відповідно до певних законів, то “текст” передбачає когерентну серію речень, пов'язаних між собою спільною темою [1, с. 261]. Інакше кажучи, текстовий семантичний простір худож-

нього твору характеризується таким чином: "... у повному описі ситуації за моделлю того, що реально мало місце, має стояти інша модель – "ніби світ був іншим", і ці світи рівнозначні. Вони мають спільний історичний стрижень, що ставить їх у відношення альтернатив" [2, с. 24-52]. Такою є вихідна теза семантики можливих світів. Відношення альтернативи, що існує між реальним і можливими світами художнього твору, обґрунтовують ідею існування відносної рівноваги у співвідносній системі "імплікація-експлікація", що зумовлює дослідження проблеми можливих світів у ракурсі семантико-концептуального підходу [2].

У дослідженні М. Л. Раян проблема можливих світів розглядається в межах нарративної теорії, стикаючись з поняттям позицій. Основна суперечність подалана у зверненні до можливих світів, дилема між реальністю і можливістю балансувати на межах цієї реальності. Кожна грань художнього твору постає як окремих світ, відмінний від іншого [3, с. 291]. Всі світи – як актуальний, так і альтернативний – певним чином співіснують у текстовому всесвіті, що віддзеркалений в художньому тексті у формі своєрідної мозаїчної структури. Така структура інтегрує в собі кілька текстових світів, які в процесі взаємодії складають єдине ціле [4, с. 149]. Текстовий всесвіт наповнений змістом у тому разі, якщо один з його світів позначений як актуальний і протиставлений всім іншим світам системи. Семантична сфера являє собою набір текстових концептів, що пробуджені текстом незалежно від того, чи утворюють ці концепти систему реальності, чи стверджує текст якісь факти, чи апелює до екзистенційних категорій [3].

У постмодерному художньому дискурсі Х. Борхеса всі можливі світи потенційно реальні. Головною ознакою його творів є надзвичайний скептицизм щодо можливості розуміння реальності, та припущення, яке було сформульоване Ж. Дерріда, що значення не є фіксованим і що мова завжди перебуває в стані гри [5, с. 160]. Всі його тексти побудовані на стилістичних ознаках постмодерного художнього дискурсу, таких як: "смерть автора", інтертекстуальність, відкритість, цитатне мислення, рефлексивна самозаглибленість та недовіра до великих оповідних текстів.

Проаналізуємо оповідання "Tres versiones de Judas" [7, с. 184]. Письменник пропонує три варіанти погляду на проблему, три можливі позиції, три моделі можливих уявних світів. Виходячи з того, який з них обере читач, можна говорити про життєву позицію чи про світосприйняття людини, ментальний світ, в якому читач існує. За першою версією, Іуда зрадив Ісуса: "... Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; ..." [7, с. 185]. Згідно з другою версією зрада Іуди була актом радикального духовного аскетизму; згідно з третьою – Іуда був утіленням Бога, який бажав переродитися у найнижче з людських створінь, і тоді зрада Іуди-месії перетворюється на акт приховування істинного спасителя. Акцент робиться не на описі подій, бо безперечним є той факт, що людина Іуда зрадив людину Ісуса, а на модальності. У першому випадку – бажання змусити заявити про святість, у другому – прийняття найбільш можливого гріха, у третьому – навпаки, приховати істинний стан речей. Читач обирає свою позицію, завдяки чому створюється індивідуаль-

ний світ сприйняття прочитаного.

В оповіданні "En ruinas circulares" [7, с. 56] Х. Л. Борхес звертається до традиційної символіки сну, створюючи свою оригінальну версію того, що у художньому дискурсі стало штампом. Головний персонаж оповіді здійснює диво – з матерії своїх сновидінь створює примару, яка нічим не відрізняється від людини з плоті та крові, і яка згодом стає жерцем храму вогню. І тільки під час пожежі, коли головний герой розуміє, що він не здатен відчувати фізичний біль, він усвідомлює, що він також є примарою, яка сниться іншому.

Персонаж Х. Л. Борхеса оселяється у відлюдному місті та цілком віддається єдиній турботі – "... *consagrado a la única tarea de dormir y soñar*" [7, с. 57]. Основне життя герой проживає у світі фантомів, примар, які є його власним породженням. Мотив з'єднання двох можливих світів пронизує все оповідання: "*para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros*", "*No ser un hombre, ser la protección del sueño otro ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!*", "*Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo*" [7, с. 58]. Зародження сина-примари, який не підозрює, що він нежива людина, відбувається у голові героя, що створює світ фантазій. Світи фантазій є мріями, сновидіннями, фантазіями, галюцинаціями персонажів або їхніми власними художніми творами. Постає художньо-дискурсивна модель процесу творчості: кожен новий "сновидець" є породженим своїми попередниками з їхніх снів, тобто персонаж оповідання, який створює у сні людину, упевнюється у тому, що своєю чергою сниться іншому; де образи здатні породжувати нові образи, які своєю чергою породжують наступні образи, і так далі.

Аналогічне сприйняття реальності, безсмертя, як постійної повторюваності через перехід одного світу в інший, як руху по колу, ми можемо бачити в оповіданні Х. Кортасара „Una flor amarilla”. На планеті залишається тільки одна людина, яка померла, всі інші люди не вмирають. Життя рухається по колу "*mundo se repite muchas veces, todo va por color*" [8, с. 94]. Життя однієї людини переходить у життя іншої, яка є її двійником: "*Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Su insomnio se proyectaba más allá hasta Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío. El hombre tenía vino triste, no había nada que hacerle*", "*Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se imagine como un calco*", "*Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales*", "*Todos inmortales, viejo*" [8, с. 98].

Художній та індивідуальний світи Х. Кортасара базуються на балансуванні між двома світами – світ реальний співіснує зі світом „іншим”. В оповіданні "Las caras de una medalla" йдеться про чоловіка та жінку, які існують в одному реальному світі, але, як виявляється згодом, ця реальність поділена на дві частини, що ніколи не зможуть з'єднатися: "*Cada uno de su lado ...*", "*Merielles de su lado de la medalla ya no esperaría nada, no*

*volvería a creer en nada, simplemente retornaría a la cabaña y a los discos, sin siquiera imaginar una manera de correr hacia lo que no habían alcanzado*”, “Desde su lado de la medalla Javier sólo pudo decir que sí, que se quedaría esperando, como si de alguna manera supiera ya que la carta sería breve y gentil y no, inútil recomenzar algo perdido, mejor ser solamente amigos; en apenas ocho líneas un abrazo de Mireille” [8, c. 184].

Оповідання “El otro cielo” розкриває тему співіснування двох світів як двійників. Світ художньої дійсності поділяється на два світи – світ близький та світ далекий: “ese mundo que ha optado por un cielo más proximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas ... , esa Galerie Veinne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuando de ese barrio ha sido mío desde siempre. Desde mucho antes de sospecharlo ya era mío ...”, “Pudo ser coincidencia, pero haberla conocido allí, mientras llovía en el otro mundo, el del cielo alto y sin guirlandas de la calle, me pareció un siglo”, “esa clase de episodios, que una vez en el barrio de las galerías pasaban a formar parte de nuestro mundo con la misma llaneza que su protagonista” [8, c. 16-17].

Письменник широко використовує художній образ світу як дзеркала – перехід в інший світ. Заголовок оповідання “El otro cielo” є концептуальною метафорою – дзеркало як перехід в інший світ, можливий світ. Дзеркало, з одного боку, має спорідненість із чудом “miracle”, з другого – з поглядом “mirarse”. Дзеркало з’являється кожного разу, коли передчувається вхід у світ “казки”. Наприклад, у Е. Т. А. Гофмана зі світом “чудового” пов’язаний не сам погляд, а символ непрямого, перекрученого погляду, яким є дзеркало. Коли ми дивимось у дзеркало, то відкриваємо інший світ, світ нашого двійника. Дзеркало стає образом ока, його метапоглядом. Дзеркало у певному сенсі є матеріалізованим, непрозорим поглядом, квінтесенцією погляду.

Сприйняття дійсності як співіснування у двох світах одночасно становить концепцію світосприйняття письменника. Це реалізується на рівні композиції – для опису того чи того світу письменник використовує різні графічні стилі. В оповіданні “La barca o nueva visita a Venecia” – два світи, як подвійне читання, потік спогадів головної героїні переривається коментарями її подруги, завдяки чому створюється “інший світ”. Письменник графічно розмежує два можливих світи. Той самий прийом графічного розмежування двох світів ми бачимо в оповіданні “Anillo de Moebius”, де йдеться про світ реальний і світ, в який переходить людина після фізичної смерті. Простір кожного можливого світу виконується графічно різними стилями.

В оповіданні “Las babas del diablo” Х.Кортасар пропонує сприймати художній текст як сцену, на якій розгортаються певні події: “Curioso que la escena tuviera como un aura inquietante ...”, і ці події можуть розгортатися без втручання автора, на розсуд читача. Композиційна організація оповідання особлива. Оповідь поліфонічно балансує на межі кількох різних паралельних історій, жодна з яких не виключає іншу. Кожна історія є можливим світом в межах світу матеріально існуючого тексту. Світ автора – це людина, яка вже вмерла: “Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto, .... y puedo pensar

*sin distraerme, escribir sin distraerme, ... y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto ...*”, “De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse ...” [8, c. 226], що контрастує зі світом його двійника – Мішеля, який існує в реальному світі. Два світи переплітаються один з одним. Розповідь іде спочатку від першої особи, потім різко переривається втручанням другої особи – фотографа Мішеля. Світ автора-Мішеля – це історія двійників.

Наступний можливий світ – це світ природи, який контрастує зі світом фотографії, світи живий та неживий, що дублюють, дзеркально відтворюють світ автора-Мішеля (*Yo – Michel; cámara – ojo; espejo – cielo*). Світ фотографії, штучний світ, який ми бачимо завдяки автору-Мішелю, – це історія жінки, молодого хлопця і чоловіка з машини. Можемо припустити, що ця історія існує лише в уяві автора, або, як говорить сам автор, він бачить її крізь лінзу об’єктиву своєї фотокамери. Звідси – подвійна історія, побачена з різних сторін: “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone indiciosa ...”, “... si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible: basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena” [8, c. 227-229].

Письменник постійно нагадує: “otro mundo, otro tiempo, otro lado ...”. Світи не тільки існують паралельно, але й втручаються один в одний, змінюючи плани оповіді, перебіг подій. Паралельно існує світ неба, хмар та голубів. Автор вводить графічні маркери для відокремлення можливого світу хмар, про хмари автор розповідає в дужках: “... yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) ...”, “(pasa una paloma)”, “(nubes, y a veces una paloma)”, “(porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma)”, “(ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)”, “(ahora pasa una gran nube casi negra)”, “(Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas.)”, “(ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo)” [8, c. 225-239]. Світ хмар існує окремо, слугує фоном для основного тексту, виконує функцію підсилюваного ефекту, завдяки чому здійснюється емоційне забарвлення художнього тексту. Дужки як графічний маркер слугують також для реалізації у тексті авторських іронічних коментарів. Наприклад, письменник постійно повторює *ahora* й одночасно іронізує: “(qué palabra, ahora, qué estúpida mentira)”, “No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo”, “(pero Mishel se bifucra fácilmente, no hay que dejarlo que declame a su gusto)” [8, c. 225-239].

Для іспаномовних постмодерних художніх текстів надзвичайно характерною є гра на межі вигадки та реальності. Це відбувається через семіотизацію та рефологізацію реальності. Якщо архаїчний міф не знав протиставлення реальності тексту, то у постмодерному іспаномовному дискурсі всіляко використовується ця невпевненість. Характерна риса художнього дискурсу Х. Л. Борхеса – це постійне стирання різниці між художньою вигадкою і реальністю. Одним з його творчих засобів є використання фальшивих цитат та уявних другорядних джерел поряд зі справжніми. Багато

текстів Х. Л. Борхеса є пародіями на наукові писання, нерідко з виносками, де даються посилання на книжки та авторів, які не існують, або на вигадані історичні події. В одному з його оповідань, “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, йдеться про уявну планету, створену кількома поколіннями вчених, що помалу населяють реальну планету людьми особливого світу, про який складено енциклопедію. Читач, керуючись формальною логікою, розуміє, що такої країни не існує, але “енциклопедія” Тлону документально доводить нам, що “уявна країна” існує, письменник наводить неспростовні докази: “*Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus metodologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia y metafísica*”, “*Al principio se creyó que Tlon era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; pero ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional*” [7, с. 13-27]. Наприкінці оповідання “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” Х. Л. Борхеса уявна історія країни Тлон посідає місце тієї, яку ми знаємо, і навіть закони фізики та математики зазнають змін. Головною ідеєю оповідання стає ідея текстоцентричності, ідея про те, що ми маємо доступ до дійсності лише через тексти, і якщо ми змінимо ці тексти, то можемо змінити й дійсність: “*Nal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real*”; “*...es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real*” [7, с. 13-17].

В оповіданні Х. Кортасара “La isla a mediodía” – надзвичайно тонкий опис відчуття нереальності, фантастичності того, що відбувається, тоді як усе, що насправді відбувається, окреслюється навмисно буденною мовою з навмисним уточненням часу і детальним описом окремих даних. Острів, на який прагне потрапити головний герой, є географічно невизначеним: “*Había una diferencia de ocho minutos pero cuando se inclinó sobre una ventanilla de la cola no le quedaron dudas; la isla tenía una forma inconfundible como una tortuga que sacara apenas las patas del agua*” [8], він виникає нізвідкіля, як нереальний інший світ: “*... un día fue otra vez la línea de Teherán, la isla a mediodía*” [8]. Реальність замінюється ілюзією, що свідчить про перехід від одного можливого світу до іншого, створюється характерна постмодерністська ігрова комунікація усередині художнього оповідання: “*Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja blanca al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad*”, “*... oyéndose como desde lejos, ... Todo tenía tan poca importancia a mediodía, los lunes y los jueves y los sábados (dos veces por mes, el domingo)*” [8, с. 158]. Лексичні одиниці: дієслова – *volar, soñar, falsear, reperir*; прикметники – *irreal, punzante, inútil*; іменники – *visión, deseo, irrealidad* – відбивають існування двох світів –

реального і уявного – у семантиці художнього тексту.

У повісті А. Б. Касареса “La invención de Morel” [9] однією з провідних сюжетних ліній є тема наукового винаходу, який спочатку викликає сумніви щодо його реального існування. Сюжет повісті розгортається так, що читач не може впевнено стверджувати, де реальність, а де вигадка. В оповіданні Г. Гарсія Маркеса “El último viaje de buque fantasma” головного героя переслідує фантастична примара трансатлантичного корабля, який з’являється раз на рік у безрідні. Ілюзорний можливий світ втручається у реальний, змінюючи та перетворюючи його на вигаданий світ. Корабель – це величезних розмірів палац, покинутий людьми, він виникає та зникає, дуже схожий на сон або на величезних розмірів кита. Семантика лексем: *buque intermitente que iba apareciendo y desapareciendo, era un sueño, desorden de colores, visión, fue el trasatlántico ilusorio, sombrío, tan absorto en su aventura, un soplo de misterio, prodigio* розкриває можливий ірреальний модус художньої оповіді [10]. Кінець оповідання залишається відкритим. Зазначені твори – “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, “La invención de Morel”, “El último viaje de buque fantasma” – інтертекстуально пов’язані між собою художнім образом “можливого світу”.

У повісті “El gran Serafin” А. Б. Касареса головний герой, приїхавши у малонаселене місце для відпочинку, одразу починає відчувати нестерпний запах, що йде з моря. Нестерпний запах з моря, страшні сни, незвична поведінка постояльців готелю, відчуття неминучої небезпеки – маркери „іншого світу”: *las largas y prodigiosas playas, no estaba feliz, lo embargara una desazón, vago recelo, temor*. Мотив запаху насамується іншим світом, віщує яка катастрофу, що насувається. Спочатку головний герой завважає як пахне морем “*¡qué aire!*”, “*aire puro, aire de mar. Ah, el aire*”, потім атмосфера нагнітається, служниця пояснює, що тхне сіркою: “*olor a azufre*”, трохи пізніше головний герой вже хоче чимось перебити запах сірки, настільки він різкий: “*Estoy débil o el aire es muy fuerte*”. Згодом вже йдеться про запах гнилля: “*La brisa marina traía olor a podredumbre*”, і герой відчуває задуху: “*Alvares aquella noche durmió pesadamente, como quien está envenenado. Al otro día, en procura de aire, abrió de par en par la ventana. Pronto la cerró, porque en ese primer momento, con el estómago vacío, el olor de afuera se le antojó nauseabundo*”, “*la atmósfera cargada*”, “*fuerte olor*”. Наприкінці оповіді вже йдеться про нестерпний запах гнилля: “*el olor de carroñas monumentales*”, “*el mal olor*”, “*el hedor aumentaba notablemente*”, “*un olor verdaderamente infecto*” [9].

Художній дискурс Г. Гарсія Маркеса характеризується фантастичністю, гротеском, постійним балансуванням на межі уявного та реального, іронією, яка порядковується глибинним авторським ідеям, що не одразу декодуються читачем. В оповіданні “Crónica de una muerte anunciada” [10] реальний світ втручається у світ уявний. Про це свідчить навіть назва оповідання. Всі герої знають, що повинно щось відбутися, але ніхто не вірить, що це відбудеться. Реальний світ замінюється уявним. Герої не хочуть вірити у реальні факти і немов відгороджуються від життя, надаючи перевагу сприйняттю дійсності такою, як їм хочеться, а не такою, якою вона має бути

насправді. І цим небажанням відгороджуються від жорстокої реальності, яка все ж таки проникає в їхнє нереальне, можливе життя.

Отже, постмодерний іспаномовний дискурс як культурологічне середовище привінюється до особливого менталітету, особливого семантичного простору, специфічного способу світовідчуття сучасної людини в оточуючій її дійсності. Можна стверджувати, що для семантики постмодерного художнього дискурсу характерне сприйняття дійсності крізь призму двох чи більше

можливих світів, які можна інтерпретувати, як певні матеріальні простори з фізичними сутностями у вигляді вставних художніх текстів у реальний текст. Принципи семантики можливих світів у постмодерному іспаномовному дискурсі остаточно розривають межі між автором, читачем та художнім текстом, що дозволяє говорити про нову постмодерну художню комунікацію, нову постмодерну ментальність – текстоцентричність, де індивідуально-авторський світ-текст сприймається як множинність можливих світів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Эко У. Роль читателя. Исследования в семиотике текстов / У. Эко. – Львов: Літопис, 2004. – 384 с.
2. Бабушкин А.П. Воображаемые миры в семантическом пространстве языка / А.П. Бабушкин – Воронеж : Воронежск. гос. ун-т, 2001. – 86 с.
3. Ryan M.L. Possible Words. Artificial Intelligence and Narrative Theory / M.L. Ryan. – Bloomington: Indiana University, Bloomington and Indianapolis Press, 1991. – P. 291.
4. Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата / Ольга Петровна Воробьева. – К.: Вища школа, 1993. – 200 с.
5. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида. – М.: Алетейя, 1998. – 190 с.
6. Hintikka J. Paradigms for Language Theory and Other Essays / Yaakko Hintikka, 1998. – ISBN 0-7923-4780-3
7. Borges J. L. Ficciones / Jorge Luis Borges. – Madrid: Biblioteca Borges Alianza Editorial, 1999. – 219 p.
8. Cortázar J. Los relatos, 3 pasajes / Julio Cortázar – Madrid: Alianza Editorial, 2000. – 298 p.
9. Casares A. B. La invención de Morel / Adolfo Bioy Casares. – Madrid: Trinidad Barrera, 2001. – 341 p.
10. Marquez G.G. Doce cuentos peregrinos / Gabriel García Marquez. – Buenos Aires: Sudamérica, 1994. – 76 p.

#### REFERENCES

1. Umberto Eco. The role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts / Eco Umberto. – Lviv: Litopis, 2004. – 384 p.
2. Babuschkin A.P. The imaginary worlds in the semantic space of language / A.P. Babuschkin – Voronezh: Voronezh State University. – 86 p.
3. Ryan M.L. Possible Words. Artificial Intelligence and Narrative Theory / M.L. Ryan. – Bloomington: Indiana University, Bloomington and Indianapolis Press, 1991. – P. 291.
4. Vorobyeva O.P. The texts categories and recipient's factor / Olga Petrivna Vorobyeva. – Kyiv: Higer School, 1993. – 200 p.
5. Derrida J. On the name / Jacques Derrida. – Moscow: Aleteya, 1998. – 190 p.
6. Hintikka J. Paradigms for Language Theory and Other Essays / Yaakko Hintikka, 1998. – ISBN 0-7923-4780-3

#### Linguo-cognitive aspect in expressing “possible worlds” in the Postmodern Spanish-language discourse

Chorna N. V.

**Abstract.** The article focuses on the study of the linguo-cognitive parameters in expressing “possible worlds” in the Postmodern Literary Discourse in the materials of Latin American short stories. The Postmodern Literary Discourse is considered as a specific open literary structure with instable textual structure, which assumes the plural interpretations. Fundamental plurality of interpretations and text centrism realize practically the communicative strategies of the “possible worlds” semantics in the textual space.

**Keywords:** *postmodern literary discourse, semantics of possible worlds, possible world, text centrism, open discourse.*

#### Лингвокогнитивный аспект выражения «возможных миров» в постмодерном испаноязычном дискурсе

Н. В. Черная

**Аннотация.** Статья посвящается исследованию лингвокогнитивных параметров выражения «возможных миров» в постмодерном художественном дискурсе на материале современных латиноамериканских новел. Постмодерный художественный дискурс рассматривается как специфическая форма открытой художественной коммуникации с нестойкой текстуальной структурой, которая допускает множество интерпретаций. Принципиальное множество интерпретаций и текстоцентричность практически реализуют в текстовом пространстве коммуникативные стратегии семантики возможных миров.

**Ключевые слова:** *постмодерный художественный дискурс, семантика возможных миров, возможный мир, текстоцентричность, открытый дискурс.*