

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ОСТАПЧЕНКО ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 811.112: 801.631.5:81'38

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ТА ПРАГМАСТИЛІСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ
ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ Р.М. РІЛЬКЕ**

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

В.О. Остапченко

Науковий керівник професор, Безугла Лілія Ростиславівна, доктор філологічних наук

Харків 2019

АНОТАЦІЯ

Остапченко В.О. Лінгвокогнітивні та прагмастилістичні властивості лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 «Германські мови». – Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна МОН України, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено встановленню лінгвокогнітивних і прагмастилістичних особливостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке.

Поезія Р.М. Рільке розглядається як лірико-поетичний дискурс, який становить мовленнєво-мисленнєвий простір, що створюється поетом та його читачем (інтерпретатором) за посередництвом поетичного тексту. Лірико-поетичний дискурс Р.М. Рільке поєднує у собі три аспекти – мовний, комунікативний і когнітивний.

Мовний аспект втілюється в лірико-поетичному тексті, який становить виражену і закріплену в письмовій формі за допомогою мовних знаків сторону лірико-поетичного твору, що сприймається чуттєво.

Комунікативний аспект має прояв у комунікації між автором і читачем поетичного тексту, яка характеризується превалюванням поетичної функції мови, що передбачає застосування широкого кола лінгвостилістичних засобів.

Когнітивний аспект лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке передбачає активацію художніх концептів, які створюють дискурсивну конфігурацію БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR, РІЧ/DING. Дискурсивна конфігурація концептів розуміється як сукупність ключових концептів, які належать різним концептополям німецької концептосфери і актуалізуються у певному дискурсі за допомогою вербальних засобів.

Змодельовані матриці доменів цих концептів свідчать про уявлення Р.М. Рільке про відповідні сутності, що відображено в його лірико-поетичному

дискурсі: людина (MENSCH) шукає Бога (GOTT) у природі (NATUR), створюючи витвори мистецтва (KUNST), які відображають буття світу (DASEIN) і перетворення речей (DING). Ключові художні концепти авторської картини світу Р.М. Рільке є взаємно пов'язаними, оскільки кожний концепт пояснюється у матриці за допомогою кожного з інших концептів конфігурації. Найчастіше для пояснення інших концептів використовуються концепти ЛЮДИНА/MENSCH та БУТТЯ/DASEIN.

Стилістичні засоби у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке розглядаються як тригери, які викликають у свідомості читача активацію художніх концептів у ході когнітивних операцій фокусування (різні види повтору – звуковий, лексичний, синтаксичний, які часто виступають у комплексі, та стилістично маркована лексика), специфікації (парентеза, звертання і приєднання), соположення траектора і орієнтира (анжамбеман).

Фоностилістичні засоби охоплюють різновиди звукового повтору (алітерацію, асонанс і паронімічну атракцію), які підсилюють семантику відповідного слова.

Найважливішими лексико-стилістичними тригерами художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке є лексичний повтор (анафора та епіфора з контактним або дистантним розташуванням повторюваної лексичної одиниці з можливою зміною дистрибуції або граматичної форми) і стилістично маркована лексика (релігійні й мистецькі терміни, біблеїзми, архаїзми, поетизми і okazionalizmi).

Синтактико-стилістичні тригери художніх концептів маркують сильні позиції тексту, сприяючи у такий спосіб семантичному виділенню лексем, що їх наповнюють.

У лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке встановлено п'ять типів анжамбеману залежно від того, який елемент опиняється у сильній позиції (тобто є траектором): 1) залишене слово, 2) перенесене, 3) залишене й перенесене, 4) римоване, 5) слово, що передує залишеному.

Синтаксичний паралелізм часто поєднується із лексичним і звуковим,

демонструючи частотність паралельних підрядних речень у таких різновидах, як контактний, дистантний повтори, анафора, епіфора, а також може виступати композиційним засобом.

У лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке значущим є хіазм у сполученні з лексичним повтором, зокрема ускладнений антитезою. Антитеза може застосовуватися як композиційний засіб.

Вставні конструкції у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке поділяються на три типи види – пояснювальні, метакомунікативні та такі, що передають паралельну інформацію. Пояснювальні вставні конструкції, у свою чергу, поділяються на два підтипи: 1) такі, що специфікують ознаки концепту, 2) такі, що надають причину певного стану речей.

Звертання називає адресата, до якого звертається ліричний герой або герой діалогічного поетичного тексту. Найчастіше у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке адресатом виступає Бог. Іменникове звертання часто супроводжується займенником *du*. Звертання як тригер художніх концептів характеризується: 1) прямою номінацією концепту, 2) синонімічними або контекстуально синонімічними номінаціями концепту, 3) номінаціями, які експлікують якості/ознаки концепту та його метафоричні кореляти. Звертання сприяє актуалізації або вербалізованого в ньому концепту, або метафоричного кореляту художнього концепту всього тексту. Когнітивна операція специфікації у випадку звертання, по-перше, конкретизує адресата поетичного тексту, по-друге, специфікує його характерні риси в поетичному баченні поета.

Для лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке характерне безсполучникове приєднання, зокрема додавання до основного висловлення прикметників, які характеризують релевантні художні концепти. Експресивно забарвленим різновидом приєднання є парцеляція. Приєднання, звертання і парентеза наближають поетичне мовлення до розмовного і є проявом діалогічності лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке.

Імплікатури у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке є конвенційними, тобто прив'язаними до лінгвостилістичних засобів вираження змісту

поетичного тексту. Конверсаційні імплікатури не є притаманними поетичному дискурсу з огляду на специфіку комунікації між автором і читачем, яка відбувається з превалюванням поетичної функції мови та є віддаленою у часі. Істотним чинником виведення імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке є пресупозиційні знання. Залежно від стилістичного типу тригера, виокремлюються метафоричні, метонімічні, перифразові, епітетні, алюзивні та риторичні імплікатури.

Метафоричні імплікатури маніфестуються у простій метафоричній пропозиції, яка демонструє чотири моделі залежно від експліцитного або імпліцитного способу вираження її елементів. Найчастотнішою є модель, у якій концепт-ціль і спільну ознаку виражено експліцитно, а концепт-джерело – імпліцитно. Для лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке характерні складні метафоричні пропозиції, які активуються в ході комплексу когнітивних операцій аналогового мапування. Типовими метафоричними корелятами у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке є концепти БУДІВЛЯ/GEBÄUDE, ДЕРЕВО/BAUM, ЛЮДИНА/MENSCH, ПРОСТІР/RAUM, РІЧ/DING, оскільки вони наявні у матрицях всіх ключових художніх концептів.

Тригерами актуалізації метонімічних імплікатур є різні види метонімії – синекдоха, антономазія, метафтонімія, які активують ці імплікатури у ході когнітивних операцій субститутивного мапування і профілювання.

Тригерами перифразових імплікатур є різні види перифразу – ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний і метафтонімічний, які активують ці імплікатури завдяки когнітивній операції субститутивного мапування.

Епітетні імплікатури містять характеристики об'єкта, визначають його якості, які є важливими в дискурсивному контексті, та слугують реалізації епітетом таких функцій, як інформативна і метафорична в ході когнітивної операції специфікації.

Алюзивна імплікатура є імпліцитною пропозицією, яка активується у свідомості читача завдяки когнітивній операції наративного мапування як натяк на відомий культурний денотат – знання, яке входить у пресупозиційний фонд

представника німецькомовної культурної спільноти. Денотатами алюзивних імплікатур є висловлення, текст, особа, релігійний/міфологічний сюжет, історична подія, витвір мистецтва, народна прикмета/традиція, географічна назва. За критерієм зв'язку з денотатом алюзивна імплікатура має два типи: 1) пропозиційний смисл, який є культурним денотатом; 2) пропозиційний смисл, який випливає з характеристик культурного денотату.

Риторичні питання є тригерами імплікатур, активованих у ході когнітивної операції профілювання, та становлять загально-питальні, спеціально-питальні та альтернативні структури, демонструючи п'ять типів за критерієм відповіді.

До перспектив дослідження належить встановлення когнітивно-прагматичних характеристик актуалізації окремих художніх концептів та імплікатур, поглиблене дослідження виявлених стилістичних засобів у ролі тригерів, виявлення когнітивних механізмів зв'язку імплікатів та імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке, а також застосування розробленої методики для аналізу лірико-поетичного дискурсу інших авторів.

Ключові слова: імплікатура, когнітивна операція, лірико-поетичний дискурс, Р.М. Рільке, стилістичний засіб, тригер, художній концепт.

ABSTRACT

Ostapchenko V. O. Linguistic cognitive, pragmatic and stylistic properties of Rainer Maria Rilke's lyrical poetic discourse. – Dissertation. Manuscript.

Dissertation for a Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.02.04 «Germanic Languages». – Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The thesis provides linguistic and pragmatic analysis of linguistic cognitive and pragmatic stylistic features of Rainer Maria Rilke's lyrical poetic discourse.

Rilke's poetry is considered as a lyrical poetic discourse that constitutes mental and linguistic space implemented in a poetic text by the poet and his reader

(interpreter). Rilke's lyrical poetic discourse is viewed in terms of linguistic, communicative and cognitive aspects.

Linguistic aspect is embodied in the lyrical poetic text that is perceived sensually. It is expressed and fixed in writing by linguistic signs.

Communicative aspect of Rilke's lyrical poetic discourse manifests itself in communication between the author and the reader of the poetic text, which is characterized by the predominance of the poetic function of language and entails using a wide range of stylistic means.

Cognitive aspect of Rilke's lyrical poetic discourse is viewed as the activation of artistic concepts DASEIN, DING, GOTT, KUNST, MENSCH and NATUR that configure discursively. This configuration is defined as a set of key concepts belonging to different conceptual fields of the German conceptual sphere and verbalized in certain discourse.

These concepts modeled as domain matrices account for Rilke's vision of relevant essences as parts and parcel of the author's construal of the world that is implement in his lyrical poetic discourse. The key artistic concepts of Rilke's construal of the world are co-referenced in the following way. Man (MENSCH) is looking for God (GOTT) in the nature (NATUR), he creates works of art (KUNST) that reflect existential features of the world (DASEIN) and transformations of things (DING).

Stylistic means in Rilke's lyrical poetic discourse are viewed as verbal triggers of artistic concepts in the reader's mind. The cognitive construals as underpinnings of these stylistic means are the following: focusing (for different types of reiterations, such as phonetic, lexical, and syntactic ones that often occur in complexes), specification (for partitions, conversions, and additions), juxtaposition of trajector and landmark (for enjambement), and perspectivization (for stylistically marked lexis).

Phonostylistic triggers include different types of sound reiteration (alliteration, assonance, and paronymic attraction) that augment semantic value of the word.

In Rilke's lyrical poetic discourse, the most significant lexical and stylistic triggers of artistic concepts are the following: lexical reiteration (anaphora and epiphora that feature an immediately or distantly reiterated lexical unit with variations

of its distribution or grammatical form) and stylistically marked lexis (religious or artistic terms, Biblical expressions, archaisms, poeticisms, and occasional units).

Syntactic and stylistic triggers of artistic concepts in Rilke's lyrical poetic discourse tag foregrounding elements in the text. This way they augment semantic value of the lexemes that facilitate this foregrounding.

Rilke's lyrical poetic discourse features five semantic types of enjambement conditioned by the type of the element as a foregrounding (viewed as trajector): 1) the word on the previous line; 2) the word moved over to the next line; 3) the words on the previous line and moved over to the next line; 4) the rhymed word; 5) word preceding the word on the previous line.

Syntactic parallelism in Rilke's lyrical poetic discourse is often combined with that of lexical and sound that feature frequently occurring parallel subordinate clauses. The latter encompass immediate and distant reiterations, anaphora, epiphora. This parallelism demonstrates the ability to act as a tool of text composition.

In Rilke's lyrical poetic discourse chiasm is often featured with lexical reiteration, in particular, combined with antithesis. Antithesis can also be deployed as a tool of text composition.

Parentheses in Rilke's lyrical poetic discourse fall into three types in terms of semantic criterion: explanatory, meta-communicative, and that rendering parallel information. Explanatory parentheses are further divided into two subtypes: 1) that specify the concept attributes; 2) that account for a certain state of affairs.

Address names the addressee to whom the lyrical hero or the hero of the dialogical poetic text refers. Most often in Rilke's lyrical poetic discourse, an addressee is God. Nominal treatment is often accompanied by the pronoun *du*. Address as a trigger of artistic concepts may name the concept the following ways: 1) directly; 2) using idiographic or contextual synonyms; 3) deploying explicit references to its qualities/attributes or its metaphorical correlates. Address facilitates the activation of either the concept itself or metaphorical correlates of the artistic concept featured in the whole poem. In address, the construal of specification, firstly,

identifies the addressee of the poetic text, and secondly, articulates his characteristic features in the poet's artistic vision.

Asyndeton is characteristic for Rilke's lyrical poetic discourse, with the main statement augmented by the adjectives characterizing relevant artistic concepts. Parceling is an expressively marked syntactic means. Parceling, address and parenthesis in Rilke's poetic speech downgrade it to everyday language and manifest the dialogical nature of Rilke's lyrical-poetical discourse.

Implicatures in Rilke's lyrical poetic discourse are conventional, i.e. they are conditioned by the stylistic means of a poem. Conversational implications are not inherent in poetic discourse that is accounted for by the specific nature of the rapport between the author and reader. It tends to occur with the prevalence of the poetic language function and is time distant. Pre-supposition is a key factor in the inference of implicatures in Rilke's lyrical poetic discourse. In terms of the stylistic type of the trigger, metaphorical, metonymic, periphrastic, epithetic, allusive, and rhetorical implicatures are distinguished.

Metaphorical implicatures are manifest in simple metaphorical propositions that feature four models conditioned by the explicit or implicit nature its elements. The most frequent is the model with an explicit target concept and implicit source. Rilke's lyrical poetic discourse features complex metaphoric propositions activated through analogous mappings. Typical metaphorical source concepts in Rilke's lyrical poetic discourse are BAUM, DING, GEBÄUDE, MENSCH, and RAUM as they constitute the matrices of all key artistic concepts.

Metonymic implicatures of Rilke's lyrical poetic discourse are triggered by the following types of metonymy: synecdoche, antonomasia, and metaphonymy. These implicatures form as a result of substitutive mapping or profiling.

In periphrastic implicatures, triggers are the following types of periphrasis: indicative, causal, metaphorical, metonymic and metaphonymic. Substitutive mapping and profiling are identified as the cognitive underpinnings of these implicatures.

In terms of construal of specification, epithetic implicatures feature an object, articulate its qualities that are pivotal in discursive context, and endow an epithet with informative and metaphorical value.

Allusive implicature is an implicit proposition, which is activated in the reader's mind due to the construal of prospecting as a reference to a well-known cultural denotation, an element of the presupposition fund of the representative of the German-speaking cultural community. Denotations of allusive implications include a statement, a text, a person, a religious/mythological plot, a historical event, a work of art, a national symbol/custom/tradition, a toponyme, etc. In terms of the reference to the denotation, allusive implicatures fall into two types: 1) propositional value that manifests a cultural denotation; 2) propositional value that derives from the features of a cultural denotation.

Construed by profiling, rhetorical questions as triggers of implicatures feature interrogative, special interrogative and alternative structures. They fall into five types in terms of the possible answer rendered in the implicature.

The prospects of this research include: identifying cognitive and pragmatic characteristics of individual artistic concepts and types of implication; elaboration of the identified stylistic means as triggers of artistic concepts; accounting for the cognitive mechanisms of coordination between implications and implicatures in Rilke's lyrical poetic discourse; and application of the featured methods in the analysis of the lyrical poetic discourses of other authors.

Key words: artistic concept, construal, implicature, Rilke's lyrical poetic discourse, stylistic means, trigger.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Остапченко В. А., Безуглая Л. Р. Текстовый концепт LEERE в поэтическом дискурсе Р. М. Рильке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». 2014. № 1124. С. 16–20.

2. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рильке: когнітивно-прагматичний підхід // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2015. Вип. 81. С. 251–255.

3. Остапченко В. Типи імплікатур у поетичному дискурсі Р. М. Рильке // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». 2016. №. 6 (331). С. 126–130.

4. Остапченко В. О. Синтаксичні індикатори імплікативів у поетичному дискурсі Р. М. Рильке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2017. Вип. 85. С. 122–127.

5. Остапченко В. О. Алюзійні імплікатури у поетичному дискурсі Р. М. Рильке // Науковий записки. Серія «Філологічні науки». Кропивницький: Видавництво «КОД», 2018. Вип. 164. С. 427–432.

6. Остапченко В. О. Анжамбеман як тригер імплікату в лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рильке // Science and Education a New Dimension. Philology. VI(46). Issue: 159. 2018. С. 56–59. DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-159VI46>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Остапченко В. А. Текстовые концепты в имплекативном пространстве поэтического дискурса Р. М. Рильке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю, 27 березня 2015 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 168–170.

8. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рильке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й – рік англійської

мови: тези доп. XV наук. конф. з міжнар. участю, 5 лютого 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 140–141.

9. Остапченко В. О. Фонологічні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал: VII Міжнародний науковий форум: тези доп. у 2-х частинах, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 2. С. 42–44.

10. Остапченко В. О. Лексичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XVI наук. конф. з міжнар. участю, 3 лютого 2017 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 92–93.

11. Остапченко В. О. Епітет як індикатор імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво «Постколоніальні стратегії»: тези доп. IV Міжнар. наук. конф., 6–7 квітня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. С. 96–97.

12. Остапченко В. О. Дискурсивна конфігурація художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна германістика: наукові дискусії: VIII Міжнародний науковий Форум: тези доп. у 2-х ч., 23 жовтня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. Ч. 2. С. 102–104.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ І УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ Р.М. РІЛЬКЕ У КОГНІТИВНОМУ ТА ПРАГМАСТИЛІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ.....	24
1.1. Основні мотиви поезії Р.М. Рільке як науковий здобуток рількезнавства...	24
1.2. Вивчення поезії Р.М. Рільке у лінгвістиці.....	31
1.3. Поезія Р.М. Рільке з позицій дискурсивного підходу.....	37
1.3.1. Поняття лірико-поетичного дискурсу.....	37
1.3.2. Лірико-поетичний текст як мовне втілення лірико-поетичного дискурсу.....	41
1.3.3. Дискурсивна конфігурація художніх концептів як когнітивне втілення лірико-поетичного дискурсу.....	44
1.3.4. Комунікація «автор – читач» як комунікативне втілення лірико-поетичного дискурсу.....	49
1.3.5. Основні риси ідіодискурсу Р.М. Рільке.....	54
1.4. Когнітивна прагмапоетика та прагмастилістика як методологічне підґрунтя аналізу лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке.....	63
1.5. Методична процедура аналізу прагмастилістичних властивостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке.....	69
Висновки до розділу 1.....	80
РОЗДІЛ 2: ДИСКУРСИВНА КОНФІГУРАЦІЯ ХУДОЖНІХ КОНЦЕПТІВ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ Р.М. РІЛЬКЕ.....	83
2.1. Художній концепт БОГ/GOTT	83
2.2. Художній концепт БУТТЯ /DASEIN.....	93
2.3. Художній концепт ЛЮДИНА/MENSCH.....	100

2.4. Художній концепт МИСТЕЦТВО/KUNST	108
2.5. Художній концепт ПРИРОДА/NATUR	115
2.6. Художній концепт РІЧ/DING.....	123
Висновки до розділу 2.....	130

РОЗДІЛ 3: СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ КОНЦЕПТІВ У ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Р.М. РІЛЬКЕ.....	133
3.1. Фоностилестичні тригери художніх концептів.....	133
3.1.1. Алітерація.....	135
3.1.2. Асонанс.....	138
3.1.3. Паронімічна атракція.....	141
3.2. Лексико-стилестичні тригери художніх концептів.....	143
3.2.1. Лексичний повтор.....	144
3.2.2. Стилестично маркована лексика.....	148
3.3. Синтактико-стилестичні тригери художніх концептів.....	154
3.3.1. Анжамбеман.....	155
3.3.2. Синтаксичний паралелізм.....	159
3.3.3. Антитеза і хіазм.....	164
3.3.4. Парентеза.....	168
3.3.5. Звертання.....	173
3.3.6. Приєднання.....	177
Висновки до розділу 3.....	182

РОЗДІЛ 4: ПРАГМАСТИЛІСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ІМПЛІКАТУР

У ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ.....	185
4.1. Загальна характеристика імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке	185
4.2. Стилестичні засоби як тригери імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке.....	189

4.2.1. Метафора як тригер імплікатури.....	189
4.2.2. Метонімія як тригер імплікатури.....	198
4.2.3. Перифраз як тригер імплікатури.....	202
4.2.4. Епітет як тригер імплікатури.....	208
4.2.5. Алюзія як тригер імплікатури.....	212
4.2.6. Риторичне питання як тригер імплікатури.....	219
Висновки до розділу 4.....	225
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	 227
СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	231
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	263
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	264
ДОДАТКИ.....	265

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ І УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ЛПД	лірико-поетичний дискурс
ПТ	(лірико-)поетичний текст
ХК	художній концепт
+>	слідуює дискурсивно, імплікує, передбачає імплікатуру
/	місце закінчення версу віршованого фрагменту, якщо він не наводиться рядок у рядок

ВСТУП

Дисертацію присвячено встановленню лінгвокогнітивних та прагматистичних особливостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке.

Інтенсифікація лінгвістичних досліджень лірико-поетичного дискурсу зумовлена особливостями вираження естетичної та комунікативної функцій мови в їх взаємозв'язку, що спричиняє посилення уваги до комунікативно-прагматичних [2; 3; 11; 23; 25; 40; 62; 87; 91; 108; 125; 157; 187; 212; 240; 302; 326] і лінгвокогнітивних [7; 24; 70; 122; 133; 171; 172; 173; 174; 197] аспектів поетичного тексту. Нове висвітлення отримує і поетичний здобуток Р.М. Рільке – з позицій когнітивного [31; 32; 51; 78; 205] та дискурсивного [27; 39; 48] підходів. Виявлено мовні особливості поезії Р.М. Рільке: лексичні [60; 204; 239; 332], синтаксичні [66; 202; 204; 250; 344], морфологічні [310; 331], евфонічні [19; 85; 276; 323; 325], текстові [1; 86; 88; 105; 177; 290; 269], а також специфіку її метафорики [238; 330] та інтертекстуальності [160]. Проте, стилістичні особливості лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке в комплексному когнітивно-прагматичному аспекті дотепер перебували поза увагою лінгвістів.

Актуальність роботи визначається дискурсивною, когнітивно-поетичною й прагматистичною спрямованістю дослідження, що відповідає антропоцентричній парадигмі лінгвістики і відображає інтегративні процеси когнітивної поетики, лінгвопрагматики та дискурсивної стилістики; а також своєчасністю вивчення поетичного здобутку Р.М. Рільке з позицій когнітивної прагматики та дискурсології. Обраний дослідницький напрям робить внесок у вирішення **наукової проблеми** інтеграції лінгвокогнітивних, лінгвопрагматичних і лінгвистичних аспектів дослідження художнього тексту й дискурсу.

Зв'язок роботи з науковими планами. Тема дисертації відповідає профілю наукових розробок, що проводяться на факультеті іноземних мов Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна у межах наукової теми «Когнітивно-дискурсивні дослідження мови та перекладу» (номер

державної реєстрації 0114U004320).

Об’єкт дослідження становлять поетичні тексти Р. М. Рільке, які є мовним утіленням його лірико-поетичного дискурсу. **Предмет** аналізу – лінгвокогнітивні та прагматистичні властивості лірико-поетичного дискурсу Р. М. Рільке, зокрема особливості актуалізації його ключових художніх концептів та імплікатур за допомогою лінгвостилістичних засобів.

Мета дослідження полягає у встановленні лінгвокогнітивних і прагматистичних властивостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке, які знаходять відображення в актуалізації його ключових художніх концептів та імплікатур за допомогою лінгвостилістичних засобів.

Відповідно до поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- виопрацювати теоретичні засади вивчення лінгвокогнітивних і прагматистичних властивостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке;
- виявити ключові художні концепти його авторської картини світу;
- змодельовати матриці доменів встановлених концептів;
- обґрунтувати функціонування стилістичних засобів як тригерів актуалізації художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке;
- з’ясувати закономірності функціонування стилістичних засобів як тригерів імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке;
- систематизувати когнітивні операції, які лежать в основі актуалізації ключових художніх концептів та імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке.

Матеріал дослідження склав корпус із 900 поетичних текстів Р.М. Рільке, зібраних методом суцільної вибірки з його збірок загальним обсягом близько 1000 сторінок.

Методологічною базою роботи слугують принципи прагмапоетики, когнітивної поетики, прагма- та дискурсивної стилістики, які характеризуються єдністю когнітивного, комунікативного та стилістичного аспектів [21; 17; 24; 25; 29; 30; 36; 45; 59; 75; 81; 126; 354; 134; 139; 161; 169; 173; 186; 211; 241; 249;

343]. У теоретичних положеннях дослідження інтегровані теорії імплікатур [255], когнітивної граматики [292], концептуальної метафори [288] та матричних концептуальних моделей [36, с. 82; 82; 294].

У роботі використано комплекс дослідницьких **методів**, який охоплює: загальнонаукові методи дедукції, індукції, опису і спостереження; філологічні методи пильного читання, паралельних місць, конкордансу та герменевтичний (для встановлення смислових зв'язків досліджуваних текстів і їхньої інтерпретації), методи когнітивної поетики: концептуального аналізу тексту, побудови дискурсивної конфігурації концептів, матричного моделювання, аналіз базових когнітивних операцій (для виявлення ключових художніх концептів досліджуваного дискурсу і встановлення особливостей їхньої актуалізації); методи прагмалінгвістики: інтенційний (для виявлення комунікативної інтенції автора), пропозиційний і пресупозиційний аналіз, метод експлікації імплікатур (для з'ясування особливостей їхньої актуалізації на ґрунті мовних тригерів), когнітивно-прагматичний аналіз метафори (для визначення когнітивно-прагматичних типів метафоричних імплікатур); лінгвостилістичні й лексико-семантичні методи: лінгвостилістичний, контекстуальний, лексико-семантичний, компонентний, аналіз словникових дефініцій, аналіз ключових слів і їхніх смислових корелятивів (для характеристики тригерів актуалізації художніх концептів досліджуваного дискурсу); елементи кількісної обробки даних.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в рамках когнітивної прагмапоетики встановлено лінгвокогнітивні та прагмастилістичні особливості лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке, зокрема, вперше: розроблено когнітивно-прагмалінгвістичну методичну процедуру аналізу стилістичних засобів як тригерів актуалізації художніх концептів та імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке; визначено дискурсивну конфігурацію концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке; модифіковано поняття імплікатури для лірико-поетичного дискурсу; окреслено закономірності актуалізації художніх концептів та імплікатур за допомогою тригерів –

стилістичних засобів у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке; виявлено когнітивні операції, які забезпечують актуалізацію досліджуваних художніх концептів та імплікатур. Наукова новизна роботи може бути узагальнена в таких **положеннях, що виносяться на захист:**

1. Лірико-поетичний дискурс Р.М. Рільке становить мовленнєво-мисленнєвий простір, що створюється поетом і його читачем за посередництвом лірико-поетичного тексту та поєднує в собі три аспекти – мовний (лірико-поетичний текст, який характеризується широким колом стилістичних засобів), комунікативний (комунікація між автором і читачем, яка визначається превалюванням поетичної функції мови) і когнітивний (дискурсивна конфігурація художніх концептів).

2. Дискурсивну конфігурацію концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке утворюють ключові концепти БОГ, БУТТЯ, ЛЮДИНА, МИСТЕЦТВО, ПРИРОДА, РІЧ, які є взаємно пов'язаними, оскільки кожний концепт пояснюється у матриці доменів за допомогою кожного з інших концептів конфігурації. Найчастіше для пояснення інших концептів використовуються концепти ЛЮДИНА і БУТТЯ.

3. Лінгвостилістичні засоби слугують тригерами, які викликають у свідомості читача тексту активацію художніх концептів та імплікатур.

4. Художні концепти активуються за допомогою фоно-, лексико- і синтактико-стилістичних тригерів у ході когнітивних операцій фокусування (різні види повтору та стилістично маркована лексика), специфікації (парентеза, звертання і приєднання), соположення траектора і орієнтира (анжамбеман).

4.1. Фоностилістичні тригери охоплюють алітерацію, асонанс і паронімічну атракцію, які підсилюють семантику відповідного слова.

4.2. Лексико-стилістичними тригерами є лексичний повтор (анафора та епіфора з контактним або дистантним розташуванням повторюваної лексичної одиниці з можливою зміною дистрибуції або граматичної форми) і стилістично маркована лексика (релігійні й мистецькі терміни, біблеїзми, архаїзми, поетизми й okazionalizmi).

4.3. Синтактико-стилістичні тригери (п'ять типів анжамбеману, синтаксичний паралелізм, антитеза, хіазм, три типи вставних конструкцій, звертання, приєднання) маркують сильні позиції тексту, сприяючи семантичному виділенню лексем, які їх наповнюють, що зумовлює актуалізацію релевантних концептів.

5. Імплікатури, різновиди яких виокремлюються за критерієм тригера – стилістичного засобу, активуються в ході когнітивних операцій аналогового мапування (метафоричні імплікатури), субститутивного мапування (метонімічні й перифразові), специфікації (епітетні), наративного мапування (алюзивні) та профілювання (риторичні імплікатури).

5.1. Метафоричні імплікатури маніфестуються у простій метафоричній пропозиції, яка демонструє чотири моделі залежно від експліцитного або імпліцитного способу вираження її елементів. Найчастотнішою є модель, у якій концепт-ціль і спільну ознаку виражено експліцитно, а концепт-джерело – імпліцитно. Типовими метафоричними корелятами у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке є БУДІВЛЯ, ДЕРЕВО, ЛЮДИНА, ПРОСТІР, РІЧ, оскільки вони наявні у матрицях всіх ключових художніх концептів.

5.2. Тригерами метонімічних імплікатур є різні види метонімії (синекдоха, антономазія, метафтонімія), перифразових – різні види перифразу (ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний і метафтонімічний).

5.3. Епітетні імплікатури визначають якості об'єкта, які є важливими в дискурсивному контексті, та слугують реалізації епітетом інформативної та метафоричної функцій.

5.4. Алюзивна імплікатура за критерієм зв'язку з денотатом (висловленням, текстом, особою, релігійним сюжетом, історичною подією, витвором мистецтва, народною прикметою/традицією, географічною назвою) має два типи: 1) пропозиційний смисл, який є культурним денотатом; 2) пропозиційний смисл, який впливає з характеристик культурного денотату.

5.5. Риторичні питання як тригери імплікатур становлять загально-питальні, спеціально-питальні та альтернативні структури, демонструючи п'ять

типів за критерієм відповіді.

Теоретична значущість дослідження визначається його внеском у розвиток когнітивно-прагматичного напрямку в лінгвопоетиці та лінгвостилістиці (встановлення ролі стилістичних засобів у актуалізації художніх концептів та імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке). Отримані результати сприяють подальшому поглибленню теорій імплікатур (модифікація поняття імплікатури для лірико-поетичного дискурсу), концептуальної метафори (визначення когнітивно-прагматичних типів метафоричних імплікатур) та матричних концептуальних моделей (матричне моделювання художніх концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке).

Практична цінність отриманих результатів зумовлена можливістю їхнього застосування у викладанні курсів теоретичної граматики (розділи «Синтаксис», «Прагматика речення») і стилістики (розділи «Фоностилістика», «Лексична стилістика», «Тропи і фігури») німецької мови, актуальних проблем лінгвістики (розділи «Прагмалінгвістика» і «Когнітивна лінгвістика»), спецкурсах із когнітивної поетики, прагматилістики, прагмалінгвістики, дискурсології, інтерпретації художнього тексту, а також у наукових дослідженнях студентів і аспірантів.

Апробація результатів дослідження здійснена на 6-ти наукових конференціях: 5-ти міжнародних (XIV, XV, XVI Міжнародних наукових конференціях «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 27 березня 2015 р., 5 лютого 2016 р., 3 лютого 2017 р.); VII Міжнародному науковому Форумі «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» (Харків, 23 вересня 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Постколоніальні стратегії»)» (Харків, 6-7 квітня 2018 р.); VIII Міжнародному науковому Форумі «Сучасна германістика: наукові дискусії» (Харків, 23 жовтня 2018 р.); та 1 лінгвістичному семінарі («Ключові проблеми германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2016 р.).

Результати дослідження обговорено на засіданнях кафедри німецької

філології та перекладу і лінгвістичному семінарі факультету іноземних мов ХНУ ім. В.Н. Каразіна (2014-2019 рр.).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено в 6-ти статтях, 5 з яких опубліковано у фахових виданнях України, 1 – за кордоном, і тезах 6-ти конференцій (загальний обсяг – 3,8 друк. арк.). Одну статтю виконано у співавторстві з науковим керівником [140], де **особистий внесок** дисертанта полягає у зборі й аналізі мовного матеріалу та викладі положень дослідження.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списків використаних наукових (347 позицій), лексикографічних (14 позицій) джерел та джерел ілюстративного матеріалу (9 позицій), додатків (9 рисунків і 10 таблиць). Загальний обсяг дисертації – 15 авторських аркушів, обсяг основного тексту – 9,4 авторських аркушів.

У розділі 1 «Теоретико-методологічні засади дослідження лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке у лінгвокогнітивному та прагматистичному аспекті» розглянуто теоретичні витoki і методологічне підґрунтя дослідження, висвітлено вихідні теоретичні положення, надано дефініції основним термінам і окреслено методичну процедуру аналізу.

У розділі 2 «Дискурсивна конфігурація художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке» за допомогою методики матричного моделювання надано характеристику ключовим художнім концептам авторської картини світу Р.М. Рільке, які утворюють дискурсивну конфігурацію: БОГ, БУТТЯ, ЛЮДИНА, МИСТЕЦТВО, ПРИРОДА, РІЧ.

У розділі 3 «Стилістичні засоби актуалізації художніх концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке» схарактеризовано фоно-, лексико-, і синтактико-стилістичні тригери актуалізації ключових художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке.

У розділі 4 «Прагматистичні властивості імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке» розглянуто лінгвостилістичні засоби, які є тригерами імплікатур і слугують критерієм виокремлення їхніх типів.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ Р.М. РІЛЬКЕ У КОГНІТИВНОМУ ТА ПРАГМАСТИЛІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ

1.1. Основні мотиви поезії Р.М. Рільке як науковий здобуток рількезнавства

Поезія Р.М. Рільке отримала широке висвітлення в працях літературознавців. За свідченням В.М. Ахтирської, «перші літературознавчі розвідки творчості поета з'явилися ще за його життя, та їхній потік не зменшується дотепер», існує навіть окрема літературознавча галузь – *рількезнавство* [5, с. 1–2] (тут і далі – переклад іншомовних цитат – наш, В.О.).

Рількезнавці встановлюють особливості етики та естетики Р.М. Рільке як представника поезії модернізму і романтизму, розглядають його творчість із тих чи інших філософських позицій і намагаються «побачити у віршах Рільке відображення певних філософських поглядів, прочитати їх як деякий аналог філософських трактатів, присвячених кардинальним проблемам буття» [5, с. 4], тому літературознавче осмислення поезії Р.М. Рільке невідривне від філософії. За свідченням В.А. Гандельсмана, «Гайдеггер говорив, що вся його філософія – коментар до поезії Рільке» [64, с. 248].

У центрі багатьох робіт – інтерпретація окремих поезій та циклів Р.М. Рільке: «Книга годин» [93; 227], «Дуїнянські елегії» („Duineser Elegien“) [204; 260; 263, с. 98–166; 307; 324; 342], «Гетсиманський сад» („Der Ölbaumgarten“) [6], «Сонети до Орфея» („Sonette an Orpheus“) [27; 65; 188; 253; 270; 277; 306; 313], «Нові поезії» („Neue Gedichte“) [233], пізніх поетичних творів [5; 130; 219; 317].

Естетичні засади поезії Р.М. Рільке розглядаються з огляду на періодизацію його творчості. Хоча однозначної періодизації ліричної творчості Рільке не існує [5, с. 3], літературознавці, загалом, говорять про раннього й

пізнього Рільке. За свідченням П. де Мана, «творчість Рільке розмежовує кордон, що співпадає приблизно з переходом від «Книги годин» до «Книги образів»: саме в цей момент він стає майстром, а його манера – відносно стабільною» [124, с. 38–39]. Тому, слідом за А. Пагні [312], ґрунтуючись на розвитку естетичних засад творчості поета, виокремлюємо у ній два періоди:

1) 1894–1903: збірки «Життя і пісні» („Leben und Lieder: Bilder und Tagebuchblätter“, 1894), «Дарунки ларам» („Larenopfer“, 1895), «Петрові батог» („Wegwarten: Lieder dem Volke geschenkt“, 1896), «Увінчаний снами» („Traumgekrönt“, 1896), «Нові поезії» („Neue Gedichte“, 1896), «Свят-вечір» („Advent“, 1897), «Мені до свята» („Mir zur Feier“, 1899), «Книга годин» („Das Stundenbuch“, 1899–1903);

2) 1904–1926: збірки «Книга образів» („Das Buch der Bilder“, 1902; доповнене видання 1906), «Нові поезії» („Neue Gedichte“, 1907), «Нових поезій інша частина» („Der neuen Gedichte anderer Teil“, 1908), «Реквієм» („Requiem“, 1909), «Життя Марії» („Das Marien-Leben“, 1912), «Дуїнянські елегії» („Duineser Elegien“, 1923, написано в 1912–1922), «Сонети до Орфея» („Die Sonette an Orpheus“, 1923).

Перший період творчості поета (1894–1903) характеризується «поетикою приводу» (*Poetik des Vorwands*) [297, с. 145], моністичним (зокрема ідеалістичним) світосприйняттям, яке зумовило панування естетичної категорії пісні, пасивного очікування натхнення [312, с. 177]. Ранній Рільке творив під впливом поетичного імпресіонізму, символізму і декадентства, що головним чином знаходить своє вираження в музичності і різноманітності звукового оформлення вірша [49, с. 155]. Це поезія як резонанс почуттів та досвіду (*Dichtung als Gefühls- und Erlebnisresonanz*) [297, с. 52], яка несе печатку магії мови (*Sprachmagie*) [там само, с. 130]. Поет постає як романтичний коваль рими (*der romantische Reimeschmied*) [там само, с. 90], поет, покликаний до мистецтва (*der zur Kunst berufene Dichter*) [там само, с. 108].

Для другого періоду творчості Р.М. Рільке (1904–1926) дослідники [312, с. 1; 318; 334] вважають притаманним модерністський підхід: відбувається

утрата моністичної віри і вихід на передній план проблематики пізнання, заміна естетичної категорії пісні категорією образу (*Bild*), наочного висловлювання (*sichtbare Aussage*); поет приходить до більш суворих ліричних форм, до закритих мовних творів, що знаходить кульмінацію в сонетах збірки «Нові вірші» („*Neue Gedichte*“, 1907); спостерігається відмова від пасивного очікування натхнення на користь праці над словом, але органічний світогляд Рільке залишається незмінним [312, с. 177]. Проте, на передній план виходить естетика речей або естетика предметності (*Ding-Ästhetik*), що сформувалася під впливом французького скульптора Огюста Родена [312, с. 3]. Як зазначає В.М. Ахтирська, «Рільке створює оригінальний, неповторний поетичний жанр «*das Ding-Gedicht*» – «речового вірша», «вірша-речі», що зосереджується навколо *одного* образу або епізоду, чи то антична статуя, куточок зарослого парку, чи то вид гори Фудзі» [6, с. 11].

Термін «речовий вірш» (*das Ding-Gedicht*) у науковий ужиток увів у 1926 р. Курт Опперт [311], обґрунтувавши його як типовий жанр поезії модернізму, характерним для якого є намагання презентувати сутність речей оточуючого світу в такий спосіб, ніби вони говорять про себе самі. Герої цього вірша – живі й неживі об'єкти, від яких поет дистанціюється, тож ліричний герой (*das lyrische Ich*) відходить на другий план [359, с. 366–367]. На думку Н.С. Павлової, естетика речей є близькою естетиці символізму [152, с. 37].

Літературознавчі дослідження спираються на **поняття мотиву**, яке не є однозначним і становить «одне із дискусійних питань сучасного літературознавства» [107, с. 3]. У розумінні мотиву (фр. *motif*, від лат. *moveo* – рухаю) можна виокремити дві групи. Часто мотив ототожнюється з темою художнього твору: це «стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту» [350, с. 230], «тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет) <...> Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їхні переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній стан ліричного суб'єкта. Тому в аналізі лірики терміни «тема» і «мотив» часто перехреснюються» [351, с. 481].

Проте, ми приєднуємося до тих дослідників, які розглядають мотив як поняття, що є вужчим за тему, яка становить узагальнене вираження змісту: «У порівнянні з темою, яка є відносно постійною, мотив здатен видозмінюватись» [107, с. 7]. В обох трактуваннях мотив притаманний різномасштабним одиницям: літературному твору, циклу, творчості письменника, літературі напряму, течії, доби [107, с. 7; 350, с. 230]. Т.В. Кушнірова підкреслює, що «мотив має певну конкретну оболонку (словесну, характерологічну або ситуативну визначеність, текстову оформленість; це може бути якесь слово, деталь, явище, образ тощо), про яку автор час від часу нагадує» [107, с. 7].

Літературознавці встановили провідні мотиви творчості Р.М. Рільке, перелік яких є дуже великим. Тому ми використовуємо тезу Т.В. Кушнірової про комплекси мотивів [107, с. 8]. Дослідниця пропонує класифікувати мотиви за різними критеріями, в т. ч. за семантикою; у такий спосіб усе розмаїття мотивів у літературі підлягає систематизації [107, с. 10]. Сталість мотиву передбачає неодноразове його використання; мотив – активний, повторюваний формально-смісловий компонент художнього тексту. Крім того, дослідниця використовує поняття *лейтмотиву* – такого мотиву, який «часто повторюється у творі (або у групі творів), пронизує весь твір або творчість митця» [107, с. 10].

Отже, ми упорядковуємо досліджувані літературознавцями мотиви творчості Р.М. Рільке у шість груп та виокремлюємо в кожній групі лейтмотив: релігійні мотиви (лейтмотив Бог), філософські (буття), соціально-психологічні (людина), мистецькі (мистецтво), природні (природа) і матеріальні (річ).

1. Релігійні мотиви поезії Р.М. Рільке стосуються, насамперед, Бога, тому відносимо мотив Бога до лейтмотивів. Мотив Бога вивчається скоріше як мотив пошуку Бога [272; 301, с. 22; 345]. Р.М. Рільке притаманний пантеїстичний світогляд, який сформувався під впливом Платона, що передбачає ототожнення Бога з природою. Поет шукав Бога в людських душах і в речах, у глибшому їхньому сенсі існування, і був переконаний, що різні народи, маючи кожного свого Бога, є близькими до нього. Адже в розумінні Рільке, «Бог виступав більше ідеєю – символом віри, вищою субстанцією, що організовує Всесвіт і Космос»

[159, с. 20]. Така позиція поета характеризується як естетична та поетологічна теологія (*ästhetische und poetologische Theologie*) [297, с. 195].

Із мотивом Бога тісно пов'язані мотиви янгола [226, с. 126; 268, с. 52; 272; 307; 335], соборів [234, с. 71], молитви та мовчання [298].

2. Указані релігійні мотиви використовуються Р.М. Рільке задля вираження життєвої філософії, його поезія вважається «світоглядною поезією злама століть» (*Weltanschauungsdichtung der Jahrhundertwende*) [251, с. 296]. Серед **філософських мотивів** виокремлюються мотиви буття (*Dasein*) [260; 310; 330, с. 33], смерті [219, с. 193–202; 243, с. 429; 245; 264; 268, с. 101; 315], відродження [123], простору й часу [102; 121; 219, с. 117–184; 224, с. 167; 268, с. 44; 282; 313; 325; 333; 339], а також поняття внутрішнього простору світу (*Weltinnenraum*) [102; 155; 219, с. 33–116; 234, с. 255; 254; 261; 295; 313]. Хоча Е.К. Масон зазначає, що наслідність буття (*Dringlichkeit des Daseins*) долається ним радше емпірично, ніж метафорично, радше за допомогою нюансів, ніж ідей [301, с. 17], філософським мотивам доцільно підпорядкувати метафоричні мотиви стрибка [264, с. 69], образу й жесту [237], руху [325, с. 33], падіння [231] і споглядання [262, с. 85]. Ці мотиви стосуються буття, у якому перебуває все живе й неживе, що оточує поета, тому відносимо мотив буття до лейтмотивів.

3. Літературознавці вказують і на **соціально-психологічні мотиви** поезії Р.М. Рільке. Зокрема, Р. Грімм знаходить у ній відповіді на соціальні питання, пов'язані з бідністю та соціальною нерівністю [256]. В.М. Ахтирська вказує, що в «Книзі годин» «метафізична бідність, що звільнює від усього земного, – головна риса образу Спасителя» [6, с. 19]. Соціально-психологічні мотиви сконцентровані навколо людини в суспільстві, її життєвої позиції (*Lebenshaltung*) та почуттів [73; 301; 330, с. 16], тому мотив людини відносимо до лейтмотивів поезії Р.М. Рільке. Людина постає у різних іпостасях – жінки [308, с. 89–104], дитини [264, с. 77; 312, с. 178; 321], пастуха [308, с. 57–88], героя [193; 312, с. 178], сліпця, прокаженого, паломника [312, с. 178].

Почуття людини знаходять прояв у мотивах співстраждання, туги, самотності, ізолюваності [278]. До цієї групи відносимо і мотив любові [158;

224, с. 14; 237, с. 23]. Любов/кохання для поета перебуває у тісному зв'язку з пізнанням світу, пошуками Бога, природою і мистецтвом. Як указує І.В. Пахомова, «художня концепція любові поета зв'язується з категорією божественного, з думками про шлях художника, з тим, що живить творчість» [158, с. 11].

Дослідники вбачають у ліриці Р.М. Рільке психоаналітичні підґрунтя [5, с. 7; 207; 250, с. 31; 321; 340]. На думку Г.М. Шавердяна, «поезія Рільке – не уподібнення всьому, чого досягла глибинна, верхова або якась інша психологія, а їхній точний поетичний корелят, посилена реалізація наукових фактів, більш того, щаслива перспектива поглиблення, уточнення і освоєння психологічного знання» [207, с. 34].

4. Людина постає в поезії Р.М. Рільке, насамперед, у якості митця, тому дуже важливими є її **мистецькі мотиви**. Поета турбує рефлексія про співвідношення мистецтва і життя [235, с. 39; 257; 303; 312, с. 21; 330, с. 43]. Мотив мистецтва відносимо до лейтмотивів поезії Р.М. Рільке, насамперед, мотиви поезії [243, с. 436; 315], поета [111; 297; 308, с. 105–112], поетичного твору [219, с. 231–298] і безсловесності (*Sprachlosigkeit*) [243, с. 372]. Із мотивом поезії тісно пов'язані мотиви образотворчого мистецтва – живопису й скульптури, що зумовлено значним слідом у стилістиці його лірики, який залишило спілкування з Огюстом Роденом [49, с. 159]. Улюбленими мистецькими мотивами Р.М. Рільке є і мотиви музики [219, с. 162–168; 243; 299; 330, с. 6, 47], композиторів – Бетховена, Моцарта, Малера, та музикальних інструментів, передусім, струнних – скрипки, альту, арфи, лютні [299]. Вивчаються також такі мистецькі мотиви, як танок [243, с. 426; 281; 304, с. 590; 325], фігура (танок, пластичність руху) [219, с. 33–116], театр [234, с. 93].

5. **Природні мотиви** тісно пов'язані із релігійними з огляду на пантеїстичний світогляд. Творчість Р.М. Рільке відображає космічну свідомість, яка полягає у намаганні відновити втрачену єдність людини і природи, відтворити життєве почуття вихідної системи координат, яка йому надана [234, с. 27], тому природу можна вважати одним із лейтмотивів лірики Р.М. Рільке.

Природні мотиви охоплюють мотиви ландшафтів [297, с. 157; 319], ночі [335], сузір'я [219, с. 33–116]. Мотиви тварини пов'язані з естетикою предметності – поет описує характери пантери, папуги, газелі, фламінго, лебедя, дельфіна тощо [219, с. 86–88; 246]. Мотиви рослин відкривають «вегетативно-органічну сферу образів» (*Vegetativ-organischer Bildbereich*): корінь, ліс, дерево [234, с. 27], квітка, фрукт [264, с. 154; 268, с. 120].

Мотиви природи виявляють тісний зв'язок із мистецькими мотивами. Зокрема, з мистецтвом пов'язаний природний мотив троянди. Поет заповів зробити надгробний напис на його могилі: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Liedern* [111, с. 15; 234, с. 257; 268, с. 133; 290, с. 161]. Як пише Ю.С. Лілеєв, образ троянди – «втілення «чистої суперечності», що на мові поета означає зняття останнього. Відміна «дисонансів» і протиріч життя, найочевиднішим і принциповішим із яких є протистояння життя і смерті <...> – мета усієї поетичної творчості Рільке. Подібне «примирення» можливе лише за допомогою самої поезії» [111, с. 15].

До природних мотивів поезії Р.М. Рільке відносимо і урбаністичні мотиви, які вважаються показником естетики модернізму [234, с. 69; 316]. Серед них виокремлюються мотиви Венеції [338], фонтанів [248], садів і парків [28, с. 176–178], соборів, веж і колон, які є для нього суттєвими елементами міста [234, с. 71]. Слід підкреслити, що урбаністичні мотиви насправді є антиурбаністичними, поет виступає проти засилля промисловості в місті. Як зазначає Р. Бройнінгер, «мотив міста і його ілюзорності <...> зведено до алегорії. Ілюзорна сутність сучасного державного підприємства досягає тут свого апогею: непоправний розрив між тим, що ми робимо назовні, і що є всередині» [там само, с. 84]. Для Р.М. Рільке місто – частина природи. Тому ми розглядаємо мотив міста як підпорядкований лейтмотиву природи.

6. Матеріальні мотиви виокремлюємо завдяки важливості мотиву речі, який вважаємо одним із лейтмотивів поезії Р.М. Рільке. Цей мотив відобразився, насамперед, у речових віршах Р.М. Рільке, які багатобічно вивчено літературознавцями [73; 98, с. 14; 155; 219, с. 96–101; 221, с. 139; 237, с. 47; 263,

с. 21–43; 268, с. 144; 300], із ним пов'язані мотиви дзеркала [236; 268] та терезів [264, с. 97].

Створюючи різні моделі взаємодії речей і особистості зі світом [312, с. 3], Р.М. Рільке спирається на переоцінку значень (*die Umwertung der Bedeutungen*) [307, с. 16]. Багатозначність його лірики дозволяє дивитися на річ кожного разу по-різному «та не плутатись, коли кожного разу з'являється інше обличчя, ніж було раніше, майже вичерпне рішення здається повністю прихованим або відсутнім» [301, с. 25]. Тому пов'язаними з матеріальними є філософські мотиви перетворення (*Verwandlung*) [219, с. 185–230; 235, с. 79; 303; 307], відношення – *Beziehung* [226, с. 44] або *Bezug* [261, с. 49; 310, с. 158]. Речі перетворюються одна в одну, в почуття і абстракції, тож «увесь світ – у розумінні Рільке – постає <...> як суцільна поверхня, поверхня речей» [152, с. 37].

Важливо зазначити, що «немає чітких меж між різновидами мотивів, оскільки вони можуть накладатись, трансформуватись, видозмінюватись, перехрещуватись» [107, с. 10]. Вважається, що «майже кожен зрілий вірш Рільке так чи інакше виходить на тему містеріального призначення мистецтва, «молитви» (поета, речей, витворів мистецтва, природи)» [6, с. 32].

Таким чином, у працях рількезнавців встановлено провідні мотиви поезії Р.М. Рільке, які ми класифікуємо за семантичним критерієм у шість груп (релігійні, філософські, соціально-психологічні, мистецькі, природні та матеріальні) та виокремлюємо лейтмотиви. Основними лейтмотивами поезії Р.М. Рільке є мотиви Бога, буття, людини, мистецтва, природи й речі.

1.2. Вивчення поезії Р.М. Рільке у лінгвістиці

У лінгвістиці поезія Р.М. Рільке є менш популярною, ніж у літературознавстві та перекладознавстві. В.М. Ахтирська вважає, що віршознавчий аналіз лірики Р.М. Рільке – одна з найменш досліджених галузей рількезнавства [5, с. 13].

У ХХ ст. лінгвісти зверталися до поезії Р.М. Рільке із застосуванням

лінгвостилістичного підходу. Вивчалися загальні мовні характеристики поезії Р.М. Рільке [1; 86; 112; 185; 242; 284; 346] та окремі особливості його поетичної мови: рима та анжамбеман [342], евфонія та ритміка [247; 276; 305; 323; 325, с. 55], лексика [61; 204; 239; 310, с. 371; 332; 333], синтаксис [202; 204; 250, с. 169; 310, с. 549], граматика [331], метафорика [238; 250, с. 210; 265; 310, с. 409; 330], жанрово-текстові властивості [290, с. 154–161].

Встановлено, що мова поета характеризується абстрактними лексемами, які представлено субстантиваціями інфінітивів, прикметників і дієприкметників, що не відповідає мовній моделі пісенної лірики [310, с. 406]. Деякі дослідники вважають, що лексикон Рільке не є достатньо багатим, особливо в перший період творчості [181, с. 19], «словник поетичних і прозаїчних творів поета складається з небагатьох постійно повторюваних слів, яким Рільке віддає перевагу і які з'являються в нових сполученнях у різних творах поета» [232, с. 15]. На думку Н.С. Павлової, «немає повного словника Рільке, але очевидно, що він не вирізнявся б різноманітністю. Багатство цієї мови не в кількості слів, а в їхній багатшаровості, їх поетичному вживанні» [154]. Ми приєднуємося до думки Н.В. Воронєвської про те, що «правомірність суджень критиків про багатство або бідність мови певного поета або письменника повинна ґрунтуватися не тільки на кількісному показнику використання тих чи інших слів авторами. Гадаємо, що майстерність поета чи письменника полягає ще і в тому, щоб зуміти сказати своєю творчістю про «багато», вдаючись до нечисленних простих, на перший погляд, і непримітних слів» [61]. Синтаксис, метрика й образність у Рільке підпорядковані відображенню взаємозв'язків буття (*Seinsverhältnisse*); у синтаксичній будові переважає паратаксис, хоча і підрядні речення слугують вираженню плину думок [310, с. 564–565].

Ще у 1930 році зроблено висновок про притаманний Р.М. Рільке «музичний живопис змісту», який створюється чудовими римами, коли римується не тільки слова, але і речення й рядки: «речення і низки понять лірично поєднуються цією тихою супутньою музикою, і створюють тиху й солодку картину того загального взаємозв'язку, що панує як у всьому цілому,

так і у окремих його частинах» [342, с. 219].

У сучасному мовознавстві мовні властивості поезії Р.М. Рільке вивчаються з позицій лінгвістики тексту [66; 88; 105; 160; 177; 269], когнітивістики [31; 32; 51; 78; 205] та дискурсології [27; 39; 48].

Із позицій **лінгвістики тексту** наголошується на важливій ролі такої характеристики тексту, як структурно-семантична й комунікативна єдність, основними ознаками якої є цілісність і зв'язність. Зокрема, встановлено лексико-семантичні засоби створення зв'язності «Дуїнянських елегій» Р.М. Рільке з точки зору текстозв'язуючої потенції повнозначних частин мови – іменника, прикметника, прислівника, особових та іменних форм дієслова [88].

Одним із засобів створення когерентності поетичного тексту Р.М. Рільке визнано повтор з урахуванням різнорівневих засобів вираження (фонетичний, словотвірний, лексичний, синтаксичний) [105]. Виявлено типологічні особливості синтаксису Р.М. Рільке, якими є метрико-синтаксичний паралелізм, віршовий переніс, жорсткий стиль і ампліфікація речення, велика частка називних речень [66]. Вивчено особливості прояву інтертекстуальності в ліричних творах Р.М. Рільке на ґрунті розширеної концепції інтертекстуальності, яка розглядає міжтекстову взаємодію не тільки як присутність в одному тексті елементів іншого тексту у вигляді цитат і алюзій, але і враховує співвідношення «текст / жанр» [160].

Лінгвокогнітивний підхід до вивчення мовних особливостей поезії Р.М. Рільке уможливорює зосередження на характерних особливостях мовної картини світу Р.М. Рільке, яка конституюється основними художніми концептами (далі – ХК). Встановлено «світотвірні» концепти поезії Р.М. Рільке, «світ якої в першу чергу – це духовний світ людини, як його зрозумів Р.М. Рільке в контексті свого часу» [51, с. 9]. У якості таких концептів виступають концепти БОГ і АНГЕЛ [31; 32; 51; 54; 205], СМЕРТЬ і ЖИТТЯ [31; 52; 160], ПІСНЯ [54], БІДНІСТЬ [55], МОВЧАННЯ і ГОЛОС [46], ТУГА [47], МИТЕЦЬ [53], ПРОСТІР [176].

Н.Д. Белова виокремлює «семантичні константи» творчості Р.М. Рільке –

ТВОРЧИСТЬ, СОН, МОВЧАННЯ, СПІВ, ПОДОЛАННЯ, МЕТАМОРФОЗА, ПРОСЛАВЛЯННЯ, ЗІРКА, ДЕРЕВО, ЛІРА [26]. А.І. Ємельянова нараховує сім авторських концептів Р.М. Рільке, виокремлених на ґрунті ключових слів: БОГ, ЛЮДИ, ДІТИ, ІСТОРІЯ, РУКИ, СМЕРТЬ, ПАРАЛІЗОВАНИЙ [76; 77].

Найбільш системно підійшла до встановлення ключових концептів у поетичній картині світу Р.М. Рільке Л.А. Єрофєєва, яка дослідила метафоричні образи, що корелюють із основними концептосферами, а також слова-експлікатори концептів, якими є лексеми та їх похідні, що вербалізують певний концепт в метафорі [78]. За даними цього дослідження, домінантними концептами в поетичній картині світу Р.М. Рільке є: а) концепти емоційної сфери ПОЧУТТЯ, СТРАХ, ЛЮБОВ, САМОТНІСТЬ; б) концепти темпоральної сфери ЧАС; циклічні концепти часу ДЕНЬ, ВЕЧІР, НІЧ; в) філософські концепти ЖИТТЯ, СМЕРТЬ [там само, с. 9–10]. Крім цих основних груп концептів, виокремлюються ще 11 груп: фізіологічні, природні, космічні, квантитативні, індефінітні, ментальні, соматичні, релігійні, морально-етичні, естетичні, егоцентричні [там само, с. 167]. Приміро, ментальні концепти СЕРЦЕ і ДУША – це «персоніфіковані суб'єкти, для яких характерні ментально-психологічні ознаки (мова, пізнання, скарга, вміння, сумнів та ін.), переживання почуттів, емоцій. Якщо для серця більшою мірою релевантними є позитивні емоції (радість, щастя, тріумф), то душа є осередком почуттів, емоцій, переживань, які в більшості своїй є негативними (страх, зрада, розчарування, біль, туга)» [79, с. 17].

Співставлення цих концептів із основними лейтмотивами поезії Р.М. Рільке, поєднаними нами у шість груп (релігійні, філософські, мистецькі, природні, матеріальні, соціально-психологічні), дозволяє стверджувати, що виокремлені Л.А. Єрофєєвою концептуальні сфери корелюють із встановленими нами шляхом аналітичного огляду робіт літературознавців групами мотивів у такий спосіб:

- релігійним мотивам відповідає релігійна концептосфера (GOTT, ENGEL, GEDULD, GENORSAMKEIT, GEBET тощо);
- філософські мотиви пов'язані з філософською (DASEIN, RAUM, LEBEN, TOD,

AUFERSTEHUNG, SCHICKSAL тощо), темпоральною (ZEIT, TAG, ABEND, NACHT, STUNDE, MINUTE, UNENDLICHKEIT, GESCHICHTE тощо), квантитативною (NICHTS, ALLUMFASSUNG) та індефінітною (UNBESTIMMTHEIT) концептосферами;

- природні мотиви корелюють із природною (NATUR, LANDSCHAFT, HERBST, SOMMER, WINTER, FRÜHLING, TIER, PFLANZE, BAUM, BLUME, WIND, WASSER, BERG тощо) і космічною (WELTALL, ERDE, HIMMEL, STERN, STERNBILD/GESTIRN тощо) концептосферами;

- соціально-психологічні мотиви демонструють зв'язок із морально-етичною (MENSCH, FRAU, KIND, GERECHTIGKEIT, BEKÄMPFUNG, VERHERRLICHUNG, ARMUT тощо), емоційною (GEFÜHL, ANGST, LIEBE, EINSAMKEIT, SCHMERZ, LEIDEN, MELANCHOLIE, SCHAM тощо), ментальною (HERZ, SEELE, VERNUNFT, ERINNERUNG, WUNSCH тощо), фізіологічною (GEWALT, LACHEN, SCHLAF, WEINEN, HAND, AUGEN, KÖRPER, BLICK, LÄCHELN тощо), соматичною (ATEM, GEHIRN) та егоцентричною (ICH, WIR, INNENWLT) концептосферами;

- мистецькі мотиви співвідносно з естетичною концептосферою (KUNST, ТВОРЧИСТЬ, МИТЕЦЬ, DICHTKUNST, DICHTER, KATHEDRALE, FONTÄNE, GARTEN, PARK, LIED, MUSIK, TANZ, FIGUR, HARFE, GEIGE, LIRA, SCHWEIGEN, GESANG тощо);

- матеріальні мотиви ігноруються Л.А. Єрофєєвою, однак відображаються у її філософській концептосфері (DING, VERWANDLUNG, BEZUG).

Отже, вважаємо, що можна співвіднести мотиви й лейтмотиви поезії Р.М. Рільке із ХК його картини світу в контексті лінгвокогнітивного підходу. У такий спосіб ключовими ХК картини світу Р.М. Рільке постають такі, що співвідносяться зі встановленими нами на ґрунті аналізу робіт літературознавців лейтмотивами, — це концепти БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR, РІЧ/DING.

Можливість скористатися даними літературознавства для лінгвістичного дослідження є виправданою з огляду на положення про комплексну природу філології, обґрунтоване Ю.М. Лотманом, який стверджував, що «художні словесні тексти складають один з найбільш складних в організації типів текстів.

Їхнє пояснення – центр філологічних зусиль. Цим займаються і лінгвістика, і літературознавство. Як це часто буває в науці, чітко розділені в області теорії, ці сфери в кожному конкретному аналізі бувають настільки тісно зв'язані, що їх роз'єднання є дуже важким» [116, с. 106]. Тому літературознавці мають послуговуватися лінгвістичними даними, а лінгвісти – даними літературознавчих досліджень. Наприклад, на основі здобутків літературознавців моделюється концептосфера німецького постмодерністського дискурсу, який структурується метаконцептом ПОСТМОДЕРНІЗМ, гіперконцептами СМЕРТЬ СУБ'ЄКТА, СМЕРТЬ БОГА, ДЕЦЕНТРАЦІЯ та низкою автохтонних і аллохтонних концептів [194, с. 7–8], та англійського вікторіанського дискурсу, який структурується мега-концептом ВІКТОРІАНСТВО, гіперконцептами РЕЧІ, ЛЮДИНА, ІМПЕРІЯ та низкою гіпо- та катаконцептів [110, с. 7]. Поняття мотиву застосовується у дослідженні образності англомовного поетичного дискурсу [2, с. 6].

Із позицій **дискурсології** творчість Р.М. Рільке розглядається як дискурс – поетичний [39], онтологічний [94], орфічний [27], епістолярний [48]. Приміром, М.Ю. Булгакова розглядає поетичний дискурс Р.М. Рільке на предмет встановлення закономірностей формування в ньому імпліцитних смислів, які передбачають активацію в свідомості читача імпліцитних концептів – імплікатів, що створюють імплікативний простір дискурсу [39]. Проте, ця стаття лише ставить проблему та намічає перспективу встановлення характерних імплікатів та їх індикаторів, а також з'ясування когнітивних механізмів їхнього формування у поетичному дискурсі Р.М. Рільке. Поезія Р.М. Рільке з позицій дискурсивного підходу залишається недостатньо вивченою.

Таким чином, аналітичний огляд лінгвістичних робіт та їхнє співставлення з літературознавчими дозволяє вважати ключовими концептами картини світу Р.М. Рільке концепти БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR і РІЧ/DING. Актуальним завданням лінгвістики є виявлення характерних особливостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке, зокрема у когнітивно-прагматичному аспекті.

1.3. Поезія Р.М. Рільке з позицій дискурсивного підходу

1.3.1. Поняття лірико-поетичного дискурсу. Лінгвістичний аналіз (лірико-)поетичного тексту (далі – ПТ) з позицій дискурсивного підходу проводиться з опертям на поняття дискурсу. Дискурсивний підхід до поезії дозволяє відкрити нові грані у освітленні ролі словесного знаку в створенні її естетичного ефекту.

Серед численних трактувань дискурсу ми обираємо концепцію конструювання смислів на основі тексту. За А.П. Мартинюк, це «ситуативно обумовлена інтерсуб'єктивна мовленнєво-розумова діяльність, спрямована на взаємну орієнтацію у життєвому просторі на основі надання мовній формі семіотичної значущості» [352, с. 11]. Передумовою виникнення дискурсу є наявність тексту: дискурс виникає саме тоді, коли інтерпретатор у реальних просторо-часових координатах стикається із текстом, «у результаті такої інтерсуб'єктної взаємодії форми мовних знаків набувають змісту, а власне процес інтерсуб'єктної взаємодії і є дискурсом» [352, с. 21]. Це означає, що у випадку художнього тексту дискурс виникає під час процесу сприйняття тексту читачем: «Спираючись на створений автором текст, читач-інтерпретатор конструює смисли згідно зі своїм когнітивним, мовленнєвим і комунікативним досвідом» [18, с. 24]. Отже, *художній дискурс* є інтерсуб'єктною мовленнєво-мисленнєвою взаємодією автора й читача на ґрунті художнього тексту.

Художній дискурс виокремлюється за критерієм стилю [169, с. 199]. За А.М. Приходьком, крім стилю, у дискурсі наявні ще два фактори спілкування – модус і середовище. За критерієм модусу художній дискурс може бути ввічливим, оцінним, непрямим, нещирим, іронічним, гумористичним, спонукальним, емотивним тощо [там само]. За критерієм середовища розглядуваний нами дискурс є німецькомовним. Р.М. Рільке писав твори і на французькій мові, але ми не беремо їх до уваги.

В.І. Карасик розрізняє персонально-орієнтований і інституціональний типи дискурсу [96, с. 250-304]; персонально-орієнтований має побутовий і буттєвий

підтипи, а жанровим різновидом буттєвого виступає лірико-поетичний дискурс (далі – ЛПД) [96, с. 291]. Але за О.С. Маріною, поетичний дискурс є різновидом художнього поряд із прозовим, пісенним, казковим, фантазійним тощо [126, с. 96]. Тому слідом за О.С. Маріною [125, с. 181], типологізуємо поетичний дискурс за такими критеріями, як хронологічний (приналежність до тієї чи іншої епохи), жанровий (віднесеності до того чи іншого літературно-стильового напрямку), онтологічний (модус реалізації), змістовий. Відповідно, дискурс Р.М. Рільке є модерністським, лірико-поетичним, вербальним (оскільки відбувається у словесній площині). Щодо змістового критерію, то ЛПД Р.М. Рільке може розглядатися залежно від провідних мотивів (ХК) – як релігійний, мистецький, урбаністичний, дискурс самотності, кохання, туги тощо. На думку О.С. Маріної, поетичний дискурс становить «розумово-мовленнєву діяльність, яка охоплює процес і результат – поетичний текст (фрагмент поетичного дискурсу), спрямовану на поетичну комунікацію між адресатом та адресантом, яка відбувається в її різних модусах <...>, що знаходяться у відношеннях взаємодії, взаємовпливу та взаємообумовленості з урахуванням специфіки його породження та сприйняття на перетині різних модусів» [126, с. 102–103].

Взаємодія автора й читача вважається провідною властивістю поетичного дискурсу: «це взаємодія складових «автор – текст» та «читач – текст», в яких текст є ланкою, що з'єднує естетичну діяльність продуцента і реципієнта в гетерогенне ціле поетичного дискурсу» [132, с. 4]. У зв'язку з процесом сприйняття дискурсу читачем Ю. Руднєв пише, що «дискурс можна розуміти як індивідуальний над-мовний код (набір формальних елементів), що підкоряє собі (аж до розриву) граматичну будову мови. Розуміння такого коду вимагає з боку реципієнта певних зусиль, спрямованих на "підключення" до коду дискурсу і, таким чином, включення себе в ситуацію, що "висловлюється"» [184].

ЛПД як один із найвищих «проявів осмислення людиною реального й уявного світів, оцінки її існування у Всесвіті» [126, с. 92] характеризується ознаками діяльності, подієвості, взаємодії, динамічності, нелінійності,

інтегративності [126, с. 95–96]. ЛПД ґрунтується на поетичній (естетичній) функції мови, яка пов'язана з поняттям автореферентивності [44, с. 145; 118, с. 154; 216; 227; 302; 328, с. 218–230]. Поетична функція має прояв у милозвучності, в несподіваних комбінаціях слів, завдяки яким створюється новий поетичний смисл. За Р.О. Якобсоном, вона «передбачає інтровертивне ставлення до вербальних знаків як єдності означуваного та означального і є домінантою в поетичній мові, яка потребує особливо ретельного лінгвістичного аналізу, тим більше що віршована форма належить, цілком імовірно, до універсальних явищ людської культури» [218, с. 80].

Автореферентивність полягає у зверненості слів самих на себе: «У поезії референція перетворюється на автореференцію – поетику цікавлять слова як самоціль. Все одно, що вони означають, увага переходить зі змісту висловлення на мовну природу самого висловлення» [19, с. 22]. Однак, референція не зникає зовсім. За словами І.А. Бехти, «художній текст володіє розщепленою референцією через переважання поетичної функції над референтною, що не знищує самої референції» [29, с. 105].

Властивість автореферентивності зумовлює особливий статус поетичного мовлення, яке є більш складним відносно природного [114, с. 17]: «художня література говорить особливою мовою, яка надбудовується над природною мовою як вторинна система» [там само, с. 30], оскільки поетична форма: 1) змінює семантику слів; 2) сама має власну семантику [290, с. 44]. У такий спосіб форма стає важливішою за зміст.

За Ю.М. Лотманом, існує «два підходи до вивчення художнього твору. Перший походить від уявлення про те, що сутність мистецтва прихована в самому тексті і кожен твір цінний тим, що він являє собою те, що він є. У цьому випадку увага зосереджується на внутрішніх законах побудови витвору мистецтва. Другий підхід передбачає погляд на твір як на частину вираження чогось більш значущого, ніж самий текст: особистості поета, психологічного моменту або суспільної ситуації [115, с. 15]. Перший підхід корелює з поняттям тексту, другий – з поняттям дискурсу, а обидва поняття пов'язані гіпо-

гіперонімічним відношенням – художній дискурс вміщує в себе художній текст.

Оскільки поетичний дискурс вважається особливим семантичним простором, що виникає на ґрунті специфіки структурної організації поетичного твору [132, с. 4], для визначення ЛПД ми вважаємо доцільним залучити поняття **художнього простору**, яке обґрунтував Ю.М. Лотман: художній твір постає як «певним чином відмежований простір, який відображає у своїй скінченності нескінченний об'єкт – зовнішній відносно твору світ» [114, с. 265]. Цей простір має певний хронотоп – час та місце [14, с. 235].

Художній простір тексту – часткова просторова модель, яка існує на тлі національно-мовних моделей, які є «організувальною основою для побудови «картини світу» – цілісної ідеологічної моделі, притаманній певному типу культури» [114, с. 267]. Інакше кажучи, художній простір тексту – семіотичний простір, тобто такий, який створюється знаками та входить у «більш широкий семіотичний простір певної культури» – семіосферу [118, с. 201]. Важливо підкреслити, що йдеться не про «простір, що зображується у тексті (творі)», а про «простір тексту – простір, створений текстом» [там само].

Умова існування семіотичного простору тексту – наявність його кордонів – рамки, яка складається з двох елементів – початку та кінця [114, с. 255]. Рамка відрізняє текст від нетекстової реальності [там само] та бере участь в процесі формування версії смислу тексту його отримувачем [118, с. 197].

За І.С. Шевченко, дискурс поєднує в собі три аспекти – когнітивний, комунікативний і мовний [210, с. 116]. Тож надаючи визначення ЛПД, виходимо з того, що у ньому мають поєднуватися ці три аспекти. Під **лірико-поетичним дискурсом** розуміємо різновид художнього дискурсу, який становить мовленнєво-мисленнєвий простір, що створюється автором лірико-поетичного тексту та його читачем (інтерпретатором) за посередництвом цього тексту [19, с. 49]. Когнітивний аспект відображає атрибут «мисленнєвий», комунікативний аспект – атрибут «мовленнєвий», а мовний аспект ЛПД втілюється в ПТ.

1.3.2. Лірико-поетичний текст як мовне втілення лірико-поетичного дискурсу. Лірико-поетичний текст є різновидом художнього, а поняття художнього тексту ми розглядаємо у руслі лінгвістичної поетики. Під *художнім текстом* розуміємо виражену і закріплену в письмовій формі за допомогою мовних знаків сторону літературного твору, що сприймається чуттєво [350, с. 436]. Відображаючи поетичну функцію мови, художній текст є текстом з підвищеними ознаками впорядкованості [115, с. 39], складно побудованим смислом – «усі його елементи суть елементи смислові» [114, с. 19].

Ю.М. Лотман називає такі властивості художнього тексту: 1) вираженість: «текст зафіксований у певних знаках і в цьому розумінні протистоїть позатекстовим структурам» [там само, с. 67]; 2) відмежованість: «текст протистоїть, з одного боку, всім матеріально втіленим знакам, які не входять до його складу, за принципом включення – невключення», а «з іншого боку, він протистоїть усім структурам з невиділеною ознакою межі» [там само, с. 68]; 3) структурність: «тексту властива внутрішня організація, що перетворює його на синтагматичному рівні в структурне ціле», тому «для того, щоб деяку сукупність фраз природної мови визнати художнім текстом, слід переконатися, що вони утворюють певну структуру вторинного типу на рівні художньої організації» [там само, с. 69]; 4) множинність інтерпретації: «володіючи здатністю концентрувати величезну інформацію на «площі» дуже невеликого тексту <...>, художній текст <...> видає різним читачам різну інформацію – кожному в міру його розуміння» [там само, с. 33]; 5) прагнення до максимальної інформаційної насиченості [115, с. 43].

Специфічними жанровими характеристиками ПТ як різновиду художнього, за Б. Асмутом [221, с. 128–130], є такі: 1) стислість – поезії, зазвичай, короткі, адже того вимагає почуття; 2) спрямованість здебільшого на теперішній час; 3) ритмічність, що межує зі співучістю, музичністю (*Singbarkeit*), 4) суб'єктивність сприйняття дійсності; 5) фікціональність; 6) відсутність переваги інформативності; 7) особлива мова, яка характеризується інтенсивністю художніх засобів (*Intensität der Sprache*). ПТ як вербальне

втілення поетичного дискурсу має особливості на всіх рівнях мови, адже «семантичний простір поетичного дискурсу формується в свідомості реципієнта в результаті естетичного перетворення особливостей поетичного структурування віршованого твору на його різних рівнях: метричному, фонетичному, лексичному, граматичному, синтаксичному» [132, с. 5].

За Ю.М. Лотманом, специфіка ПТ полягає у нелінійності сприйняття, значущості усіх елементів і високій щільності імпліцитних смислів. Нелінійний характер смислу ПТ зумовлений тим, що, «входячи до складу єдиної цілісної структури вірша, значущі елементи мови виявляються пов'язаними складною системою співвідношень, зі- та протиставлень, що є неможливими у звичайній мовній конструкції», це «надає і кожному елементу окремо, і всій конструкції у цілому абсолютно особливого семантичного навантаження» [115, с. 38]. Це зумовлює значущість усіх елементів ПТ: з одного боку, «будь-які елементи мовного рівня можуть зводитися до рангу значущих», а з іншого, «будь-які елементи, які є в мові формальними, можуть набувати у поезії семантичного характеру, отримуючи додаткові значення» [115, с. 36]. Крім того, ПТ відзначається великим показником семантичної ємності, щільністю смислів, яка зумовлюється наявністю підтексту: це «особливим чином побудований механізм, який має здатність містити в собі виключно високо сконцентровану інформацію» [114, с. 360].

Д. Лампінг [290, с. 23] розглядає ПТ як різновид віршованого мовлення, якому властиві такі риси, як: 1) вербальний характер – він створюється мовними знаками; 2) змістовність – ці знаки мають певну функцію (смисли); 3) сукцесивність – вони мають послідовне розташування; 4) структурованість – знакова послідовність повинна обмежуватися початком і кінцем.

Поетичне мовлення є монологічним (на противагу діалогічному повсякденному мовленню), абсолютним (а не ситуативно прив'язаним), структурно простим [290, с. 63]. Проте, ці властивості не є жорсткими – ПТ може виявляти різні ступені діалогічності, бути ситуативно прив'язаним і структурно складним (насамперед, естетично) [там само, с. 64].

Існує думка, що текст слід відрізняти від твору як художнього цілого: «Ці поняття співвіднесені, але не тотожні. Текст – не твір, а тільки запис його, графічна, в значній мірі умовна структура, що презентує цей твір та дозволяє читачеві його сприймати» [71, с. 37]. Однак, ми приєднуємося до тези Ю.М. Лотмана, який розглядає це питання з позицій семіотики, дивлячись на мову як на «впорядковану систему, що слугує засобом комунікації і користується знаками»), та зазначає, що текст є різновидом витвору мистецтва: «якщо мистецтво – особливий засіб комунікації, особливим чином організована мова, то твори мистецтва – тобто повідомлення на цій мові – можна розглядати в якості текстів» [114, с. 11].

Оскільки процес написання ПТ є недоступним для дослідника, в центр дослідницького інтересу потрапляє процес сприйняття читачем, який включає декодування лінгвістичних та екстралінгвістичних складових тексту. При цьому читач не тільки декодує тексти, а й вилучає смисли, непередбачені автором, що зумовлено великою кількістю факторів. Тому використовується термін «*ліричний герой*» – «свого роду художній двійник автора-поета», який може або «вкрай збігатися з його особистістю», або «відчутно різнитися з нею»; це ліричний образ, свідомо створений автором та «дороблений» читачем [180]. У німецькомовній поезії йому відповідає термін «ліричне Я» (*das lyrische Ich*), що, як справжнє Я, є більш-менш ідентичним до Я-поета [290, с. 61].

Як автор, так і читач ПТ мають володіти поетичною компетенцією, яка охоплює: 1) мовну/лінгвістичну компетенцію, тобто знання мови і про мову; 2) комунікативну компетенцію, що «трактується як сукупність знань, умінь і навичок у сфері мовленнєвої комунікації, які обумовлюють сприйняття, інтерпретацію тексту та його комунікативний ефект» [126, с. 93]; 3) семантичну компетенцію, «тобто здатність не лише розуміти, а й інтерпретувати мовленнєві твори» [там само, с. 94]; 4) прагматичну компетенцію, «що полягає у здатності адресата осягати моделі мовленнєвої поведінки та ідентифікувати їх у кожному окремому випадку» [там само]. З огляду на зазначені властивості, ПТ Р.М. Рільке належать до лірико-поетичного жанру і є відбитком ЛПД.

Відповідно до функцій мови за Р. Якобсоном, Д. Лампінг виокремлює п'ять типів ліричних текстів: референтивні, емотивні, конативні, фатичні та метапоетичні, однак, зазначаючи, що поетична функція присутня у кожному типі [290, с. 111]. На його думку, «Р.М. Рільке на всіх етапах своєї творчості програмним чином звертався до життя і створив завдяки своїм речовим віршам безумовно об'єктивну, засновану на своєрідності предмету референтивну лірику» [там само, с. 155], проте не традиційну реалістичну або натуралістичну, а «лірику переживання» (*Erlebnislyrik*) [там само, с. 64].

Таким чином, під **лірико-поетичним текстом** розуміємо мовне втілення лірико-поетичного дискурсу, яке становить виражену і закріплену в письмовій формі за допомогою мовних знаків сторону лірико-поетичного твору, що сприймається чуттєво. За мовними засобами лірико-поетичного тексту стоять когнітивні явища й структури, які відображають когнітивний аспект лірико-поетичного дискурсу, зокрема дискурсивні конфігурації ХК.

1.3.3. Дискурсивна конфігурація художніх концептів як когнітивне втілення лірико-поетичного дискурсу. У дискурсивній парадигмі поняття концепту й дискурсу вивчаються, за висловом А.М. Приходька, «в одній «упряжці»», а саме у двох дослідницьких ракурсах: 1) аналізу дискурсу в апелюванні до різних концептів, 2) аналізу концепту в апелюванні до різних дискурсів [169, с. 204]. У нашому дослідженні обрано перший ракурс. Тобто ми досліджуємо ЛПД Р.М. Рільке в апелюванні до художніх концептів, під якими розуміються вербалізовані у текстах одиниці індивідуальної свідомості, авторської картини світу або концептосфери, [127, с. 17; 162, с. 10; 196, с. 109]. Вони актуалізуються на основі поетичних тестів та відображають світогляд автора, філософські й естетичні принципи його творчості взагалі та смислові акценти конкретного тексту зокрема. Термін «**актуалізація**» належить Ш. Баллі: «функція актуалізації полягає в переведенні мови в мовлення» [10, с. 87].

Концепт розуміємо як мінімальну структурну одиницю знання [352, с. 38],

«одиницю ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, що відбиває знання й досвід людини; оперативну змістову одиницю пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку <...>, всієї картини світу, відбитої в людській психіці» [349, с. 90]. Концепт має, серед інших, три шари/компоненти/складові: образно-перцептивну (метафори, які тримають концепт у свідомості), поняттєву, інформаційно-змістову або інформаційно-фактуальну (ознакова та дефініційна структура), та ціннісну або інтерпретаційну (оцінка та норми поведінки, етимологічні, асоціативні риси концепту) [50; 96, с. 127; 165, с. 53–54].

Концепти актуалізуються на ґрунті мовних одиниць – слів, словосполучень, речень, текстів. У разі актуалізації на ґрунті тексту концепт вважається текстовим. *Текстовий концепт* «є специфічним для певного тексту концептом, який припускає параметризацію (розкладання на атрибути) і для своєї актуалізації апелює до текстових фонових знань адресата» [161; с. 24–25], він «являє собою мисленнєво-мовленнєве утворення змістового плану, яке характеризується багатосмисловою напруженістю та надкатегоріальністю та на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів <...> твору з метою подальшої експлікації метаобразів» [95, с. 24].

Науковці пишуть про загальнонаціональні, групові й індивідуальні концепти. Текстові концепти належать до індивідуально-авторських [203, с. 173–176], оскільки першочергова роль у створенні тексту завжди відводиться автору [106, с. 171]. Специфіка концепту та наявність специфічних концептуальних ознак визначається індивідуальною картиною світу автора, характерними особливостями його індивідуальної концептосфери [203, с. 176], тож текстовий концепт становить «фрагмент картини світу, що репрезентований у межах певного тексту як замкнутої системи», а концептосфера або картина світу автора, постає у якості сукупності усіх концептів, репрезентованих у його тексті [182, с. 38]. Слід зазначити, що картина світу, створювана письменником, є художньою, оскільки створюється на ґрунті художнього тексту. У рамках художньої картини світу виокремлюється поетична, що зумовлено

особливостями поетичної творчості [128, с. 27–28].

Розрізняють **концептуальну/когнітивну** і **мовну картину світу**. За Є.В. Бондаренко, когнітивна картина світу – це базова форма репрезентації уявлень про світ в мисленні людини [36, с. 62], «складна когнітивна структура, яка вибудовується між явищами дійсності та їх мовною об'єктивацією і мовленнєвою реалізацією» [35, с. 27]. Натомість мовна картина світу виступає вербальною формою об'єктивації концептуальної картини світу, це «набір системних вербальних компонентів» [там само]. Отже, мовна картина світу постає як частина концептуальної картини світу і «репрезентує знання «про мову» (як семіотичну систему) і «знання в мові» (експліковані в семантиці мовних знаків знання про світ)» [139, с. 11], як «двійник» концептуальної картини світу, презентованої у внутрішньому лексиконі [36, с. 75].

О.С. Маріна залучає до аналізу співвідношення понять «картина світу» та «концептуальна картина світу» ще й поняття поетичної картини світу: «перше репрезентується як реальність, глобальний образ світу; друге – як система універсальних концептів, а третє – як система художніх або поетичних концептів у їх словесно-образному вираженні» [126, с. 97].

За типологією картин світу Є.В. Бондаренко [36, с. 63–64] досліджувана поетична картина світу Р.М. Рільке є: 1) за характером суб'єкта (Хто створює картину світу?) – індивідуальна, зокрема авторська; 2) за характером об'єкта (Що представляє картина світу?) – глобальною; 3) за способом сприйняття дійсності (Як будується картина світу?) – художньою, оскільки в ній світ відтворюється на основі естетичних вражень письменника залежно від художнього типу його мислення; 4) за структурою (З чого складається картина світу?) – вона складається з художніх концептів; 5) за властивостями компонентів (Як виражаються елементи картини світу?) – її елементи виражаються графічно, за допомогою мовних знаків.

А.М. Приходько підкреслює важливу роль текстових концептів у формуванні типу дискурсу: «певний тип дискурсу утворює свою власну концептосистему, тобто між типом дискурсу і концептом встановлюються прямі

логіко-семантичні паралелі. У цьому розумінні дискурс являє собою сукупність апелювань до різних концептів, визначає їх відбір (селекція і адсорбція), а також їх актуалізацію відповідно до своєї типологічної приналежності як соціокультурно маркованого продукту комунікації» [169, с. 209].

У художньому дискурсі текстові концепти постають як художні [139, с. 172]. За В.А. Кухаренко, це підсумковий ментальний образ усього тексту, його гештальт-концепт/ідея/месседж [106, с. 148]. У ЛПД сутність ХК визначається поетичною функцією мови. За словами В.І. Карасика, «у поетичному тексті відбувається резонанс звукового ритму й концептів, що накладаються один на одного. Відношення логічного й емпіричного ґатунку відступають на другий план і нейтралізуються. Відбувається повернення до первинної мови розумової діяльності, за З. Фрейдом, мови підсвідомості» [96, с. 291], для якої характерними є предметні уявлення, континуальність мислення, орієнтація на теперішній час, поводження зі словами як із предметними уявленнями [там само]. Особливістю концептуальної картини світу художнього дискурсу є те, що вона формується за участю як мислення, так і уявлення: «мистецтво поезії узгоджується зі здатністю добудовувати образ з уривчастих елементів – фундаментальної здатністю сприйняття людини» [128, с. 35].

Отже, **художній концепт** становить одиницю авторської картини світу, що вербалізується у художніх текстах письменника та активується в свідомості читача на основі значень мовних одиниць, які формують у художньому дискурсі певні смисли. Для домінантного/головного концепту ЛПД Р.М. Рільке обираємо термін О.П. Воробйової «ключовий художній та/або текстовий концепт», який становить «глибинний смисл, максимально та абсолютно звернуту структуру, яка втілює мотив, інтенції автора і породжує текст» [59, с. 10].

Ключових ХК у дискурсі може бути декілька. Найбільш прийнятним терміном для позначення наповнення дискурсу концептами вважаємо термін А.М. Приходька «дискурсивна конфігурація концептів», оскільки він повністю узгоджується з основними законами системології [170, с. 84]. Концептосферу А.М. Приходько вважає «системою вищого порядку, в якій існують системи

нижчого порядку – підсистеми», а саме концептополя, системорелевантні утворення медіального рівня, які здійснюють зв'язок між концептосферою і концептами – крайніми точками усієї ієрархічної системи [169, с. 173]. Концептополе розглядається як елемент концептосфери (концептуальної картини світу) і В.Г. Ніконовою [139, с. 10–11].

Дискурсивні конфігурації концептів виникають на ґрунті концептополів у конкретному дискурсі, саме концептополя «надають їм надійний „будівельний” матеріал» [170, с. 84]. Це «концептосистеми іншого виду – дискурсивні, які утворюються концептами, що належать до різних концептополів» і «є, по суті, міжпольовими формаціями концептів, які ситуативно виникають у відповідних комунікативних середовищах» [169, с. 173]. Дискурсивна конфігурація вказує на абрис – «зовні видиме взаєморозташування певних елементів системи», а відтак, «не містить жорсткої вимоги щодо ієрархічності структурних елементів системи і разом з тим не виключає її» [169, с. 199].

Такі конфігурації є концептуальними структурами, притаманними тексту, жанру, дискурсу, адже «виникаючи в місцях перетину вузлів асоціативних мереж, концепти актуалізуються в дискурсі як «згустки» смислу, як екстракт певної ідеї. Групуєчись шляхом включення, доповнення, контрасту тощо, вони не тільки утворюють концептуальну структуру тексту, а й стають важливим чинником формування всього ментально-інформаційного простору дискурсу, мовленнєвого жанру, ідіостилю, ідіодискурсу, текстотипу та навіть окремого тексту» [169, с. 228].

Отже, *дискурсивну конфігурацію концептів* визначаємо як сукупність ключових концептів, які належать різним концептополям національної концептосфери і актуалізуються у певному дискурсі за допомогою вербальних засобів. Дискурсивну конфігурацію концептів ЛПД Р.М. Рільке складають ключові концепти БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR, РІЧ/DING, встановлені на ґрунті аналітичного огляду попередніх досліджень і підтверджені нашими даними (див. схеми 1 і 2 додатку А).

Ключові концепти картини світу автора структурують у вигляді парцел –

мережі тематично близьких концептів [82, с. 5]. У такий спосіб будуємо картину світу Р.М. Рільке (див. таблицю 1 у додатку Б):

1) релігійному ключовому концепту GOTT підпорядковані концепти ENGEL, GEBET, BIBEL, OBEDIENZ, ADVENT, WEIHNACHTEN тощо;

2) філософському ключовому концепту DASEIN – концепти WELT, LEBEN, TOD, ZEIT, RAUM, WELTINNENRAUM, ENDE, SCHICKSAL, BEZUG, BEZIEHUNG, VERWANDLUNG, LEERE, STILLE тощо;

3) соціально-психологічному ключовому концепту MENSCH – концепти FRAU, MANN, KIND, DU, ICH, AUGEN, HAND, GESICHT, MUND, GEFÜHL, LIEBE, SEELE, HERZ, GEMÜT, EINSAMKEIT, SEHNSUCHT тощо;

4) мистецькому ключовому концепту KUNST – концепти MUSIK, TANZ, LIED, GEIGE, HARFE, POESIE, WORT, GEDICHT, DICHTER, SKULPTUR, BILD тощо;

5) природному ключовому концепту NATUR – концепти ERDE, HIMMEL, STERN, WIND, SCHNEE, LICHT, DUNKELHEIT, BAUM, BLATT, BLUME, TIER, STADT, HAUS, GARTEN, ALLEE, KATHEDRALE, BRUNNEN, TURM, тощо;

6) матеріальному ключовому концепту DING – концепти INSTRUMENT, UHR, WAAGE, SPIEGEL, BALL, GERÄT, GEWAND тощо;

Таким чином, ЛПД Р.М. Рільке конституюється ключовими ХК, які створюють у ньому конфігурацію, що визначає його авторську картину світу.

1.3.4. Комунікація «автор – читач» як комунікативне втілення лірико-поетичного дискурсу. Комунікативний аспект ЛПД передбачає комунікацію між автором і читачем ПТ. Проте, її наявність багато дослідників ігнорують з огляду на творчий характер тексту. Ще О.О. Потебня писав з приводу розуміння читачем задуму автора: «У читача відбувається щось за процесом, тобто за ходом, а не за результатом схоже з тим, що відбувається у мовця» [168, с. 539].

На думку В.О. Лукіна, інтерпретатор розглядається як автор твору з огляду на творчий характер сприйняття художнього тексту: читач, залучений до процесу сприйняття тексту, «може створювати твори, які не передбачені автором тексту, тим більш, що останній до завершення тексту не має твору»

[118, с. 256]. Інакше кажучи, «прочитавши художній текст, іноді не можеш бути впевненим, що прийшов до того самого, що мав на увазі автор [там само, с. 171]. І навпаки, для автора самозрозумілим у його тексті може бути те, що найскладніше або взагалі неможливо побачити в ньому читачеві (наприклад, задум) [там само, с. 77–78]. На цьому ґрунтується «принципова множинність можливих прочитань художнього тексту» [114, с. 33].

Щодо Р.М. Рільке, то йому часто приписується нарцисизм, який має наслідком те, що «потаєнне «я» Рільке насправді залишається майже невидимим, і, нітрохи не будучи провідною силою його поезії, прагне зовсім зникнути з неї, що аж ніяк не означає, ніби його поезія позбавлена своєрідного духовного життя, суть якого ще повинна бути визначеною» [124, с. 32].

Як написав у маніфесті сучасної поезії Дмитро Кузьмін, «читач – той, хто хоче стати на один або кілька смислів багатшим», а «автор – той, кому є що сказати» [184]. Р.М. Рільке належить саме до тих авторів, яким було що сказати, оскільки він увібрав у себе суперечливі настрої Європейської культури початку ХХ ст., яку називають «Сутінками Європи» [98, с. 20], що позначилось на його духовних пошуках.

Тому ми поділяємо погляди науковців, які не вбачають у множинності інтерпретації перешкоди для аналізу комунікації між автором і читачем [132; 187; 279, с. 15; 290]. За словами Л.Р. Безуглої, поезія «створюється у суспільстві – людиною та для людей. Мова виникла через потребу комунікації. Тому будь-який її прояв, у тому числі поезія, є комунікативно зумовленим» [19, с. 27]. У ЛПД інтерпретація є суб'єктивним, варіативним, розгорнутим у просторі й часі процесом, але ця суб'єктивність обмежена текстом: «Конвенційні значення мовних одиниць, у які автор уклав певний смисл, дають змогу читачеві розуміти текст більш-менш адекватно щодо інтенційних станів і задуму автора» [23, с. 24]. Це зумовлено тим, що автор «допомагає» читачеві йти шляхом розгортання тексту, обраному ним, автором, залишаючи відповідні «віхи» [106, с. 165].

На думку Н.В. Монгильової, «поетичний дискурс є матеріальною

фіксацією процесу поетичної комунікації і розглядається як цілеспрямована соціальна дія» [132, с. 7]. Такий підхід до художнього тексту був запропонований ще Л.С. Виготським, який уважав, що мистецтво є дія соціальна, громадська техніка почуття, знаряддя суспільства, за допомогою якого воно залучає в коло соціального життя найінтимніші та найособистіші сторони нашого буття [63, с. 281].

Розвідки з породження поетичного твору вказують на інтенційність поетичного дискурсу: він «є персональним типом дискурсу, який сягає виражених Я-інтенцій автора <...>, при породженні тексту свідомість поета не просто дублює за допомогою знакових засобів відображувану реальність, а й виділяє в ній значущі для суб'єктів ознаки та властивості, конструює їх в ідеальні узагальнені моделі дійсності» [132, с. 8].

Ще В. Гумбольдт писав про призначення поета – за допомогою всебічного обмеження матеріалу здійснити необмежену і нескінченну дію, за допомогою індивідуального образу задовольнити вимоги ідеї, відкрити читачеві цілий світ явищ [72, с. 78]. У цих словах – сутність художнього впливу на читача. Психологи розглядають твір мистецтва як систему подразників, що свідомо та навмисно організовані з метою викликати естетичну реакцію [63, с. 26].

Під **художнім впливом** розуміють регулятивно-нормативний "тиск" естетичного порядку, що його здійснює автор на ціннісну картину світу читача з метою спричинення у його свідомості певних змін персуазивного чи сугестивного характеру [187, с. 5]. Цей вплив на читача може здійснюватися як свідомо, так і підсвідомо. «Свідомий вплив спирається на принципи обґрунтування та мотивування як такі, що спрямовані на створення підстав для подальшої взаємодії автора і читача. Підсвідомий рівень впливу художнього твору часто виявляється більш дієвим, ніж свідомий, оскільки спирається на певну систему прихованих смислів» [187, с. 6]. Тож ЛПД притаманна адресованість, яка пов'язана зі специфікою художньої комунікації.

Специфіка **художньої комунікації** автора й читача у ЛПД полягає у таких властивостях:

- так звана «рецептивна комунікація дискурсу» [29, с. 91], що ґрунтується на взаємодії автора та читача, на інтерпретації «вже наявної внаслідок дії креативної інстанції знакового матеріалу» [там само];

- естетичність і емоційність: «з позицій дискурсивного осмислення поезія являє собою спілкування особливого роду, яке насичене глибинними емоційними переживаннями та виражається в естетично маркованих мовних знаках» [97, с. 326], це «не стільки рефлексія на світ, скільки рефлексія на емоційний досвід, пов'язаний з існуванням у цьому світі, а також результат самої рефлексії, зафіксований у мові поетичного тексту» [128, с. 28];

- відсутність ізоморфізму між інтендованими смислами автора й смислами, декодованими читачем: «процес сприйняття читачем поетичного дискурсу включає декодування його лінгвістичних та екстралінгвістичних складових; при цьому читач не тільки декодує поетичні тексти, а й вилучає смисли непередбачені автором, що зумовлено багатьма факторами» [184];

- своєрідність діалогічності, яка ґрунтується на принципі діалогічної природи мови В. фон Гумбольдта [271, с. 138] та М.М. Бахтіна [14, с. 488]. Хоча лірична комунікація є монологічною, вона спрямована на комунікативного партнера – це звернення до читача, Бога, до себе самого тощо [290, с. 66].

Особливість **діалогічності** поетичної комунікації полягає у тому, що вона:

- 1) є типовим прикладом неканонічної мовної ситуації за О.В. Падучевою [156], коли адресант і адресат не мають просторового контакту та віддалені у часі; вона «характеризується отриманням нового адресата при кожному новому зверненні до тексту <...>, адресована кожному (будь-якому) читачеві і передбачає його співпереживання» [3, с. 69];
- 2) адресат (читач) має належати до категорії *Homo poeticus*, тобто відчувати потребу в поезії, мати бажання пізнавати світ у його творчому вираженні та відчувати естетичне задоволення, яке може досягати ступеню катарсису (душевного потрясіння) [там само, с. 69–70];
- 3) комуніканти мають володіти загальними знаннями про мову що використовується, та мати певні знання про світ [там само, с. 71].

Специфічність комунікації «автор – читач» у художньому тексті зумовлює те, що вона визнається «неповноцінною» [29, с. 113], «квазі-комунікацією» [126, с. 98] або «семі-комунікацією» (від лат. *semi* – наполовину) [19, с. 22]. Ця «половинність» зумовлює необхідність в епістемологічному аспекті розцінювати авторський задум як дослідницьку гіпотезу: «Художній текст становить структуру, для якої автор з епістемологічної точки зору – гіпотеза, без якої неможливо обійтися. <...> Інтерпретатор <...> може лише дуже приблизно припускати, що являє собою авторський задум конкретного тексту <...>. Онтологічно авторський задум – безсумнівна реальність, немає задуму – немає тексту; але з точки зору одержувача (спостерігача) він завжди залишається річчю в собі» [118, с. 144].

Ми спираємося на твердження О.С. Маріної про те, що з лінгвофілософської позиції лінгвокреативна діяльність митців слова є інтенціональною, «адже те, що поет складає поетичні тексти, вже є виявом його бажання чи прагнення це зробити» [125, с. 100]. Це означає, що комунікація між автором і читачем ґрунтується на авторській комунікативній інтенції, що є невід’ємним чинником прагмапоетичного дослідження художнього тексту.

Слідом за Л.Р. Безуглою, розрізняємо два види авторської інтенції у ПТ – референтивну/змістову та естетичну. Перший вид ґрунтується на звичайній референції – співвіднесенні слів із предметами, явищами й особами зовнішнього світу, а другий – на автореференції – співвіднесенні слів одне з одним. Естетична інтенція являє собою «спрямованість свідомості автора художнього тексту на створювану словесну форму з позитивним емоційно-оцінним ставленням до неї» [21, с. 11]. Естетична інтенція відображає естетичний смак і вподобання автора, адже «створюючи поетичний текст, автор зосереджений не тільки на його змісті, але й на самих словах, на гармонії словесних комбінацій, на образах і асоціаціях, що виникають» [там само], тож для естетичного впливу на читача він використовує різноманітні лінгвостилістичні засоби.

Дослідники прозових художніх текстів розрізняють також інтенціональність автора і наратора [30, с. 44], однак ми вважаємо, що для ЛПД

це не є релевантним. Крім того, для ЛПД Р.М. Рільке не є характерною внутрішньотекстова комунікація (комунікація між персонажами: ліричний суб'єкт, повідомлюване та ліричний адресат), ми зосереджуємося на зовнішній комунікації, яку утворюють автор, ліричний твір та абстрактний читач [3, с. 68].

Таким чином, ЛПД презентує комунікацію між автором і читачем, що має свою специфіку, яка зумовлена превалюванням поетичної функції мови і передбачає взаємодію автора й читача, естетичність і емоційність, відсутність ізоморфізму між інтендованими смислами автора й смислами, декодованими читачем, і своєрідність діалогічності.

1.3.5. Основні риси ідіодискурсу Р.М. Рільке. Для дослідження лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке релевантним є поняття ідіодискурсу, яке пов'язане із суміжними поняттями ідіостилу, ідіолекту, когнітивного та художнього стилю. Спільним у цих понять є те, що вони мають в основі індивідуально-авторську манеру словесної творчості [187, с. 4].

Термином «стиль» у лінгвопоетиці позначають «єдність прийомів поетичного твору» [84, с. 34]. *Художній стиль автора* окреслив ще В.В. Виноградов: це «індивідуально-окреслена й замкнена система засобів словесно-естетичного вираження і втілення художньої дійсності» [43, с. 23], яка відображає певний період розвитку художньої літератури [42, с. 8].

У сучасній лінгвістиці вживають терміни «ідіолект» і «ідіостиль автора», які часто вживаються синонімічно [214, с. 12]. Проте, ми приєднуємося до тих авторів, які розмежовують ці поняття. Під *ідіостилем* розуміють «специфічні особливості відбору й використання мовних засобів» [187, с. 4], які ґрунтуються на *ідіолекті* як системі індивідуальних стилістичних рис авторського мовлення, мовленнєвих звичок, «що вирізняють його серед інших членів мовної спільноти» (монотонність, улюблені фрази та вигуки тощо) [75, с. 17].

О.О. Селіванова визначає ідіолект як індивідуальний різновид мови, що реалізується в сукупності різних ознак мовлення окремого носія мови, а в письмовому (у нашому випадку – художньому) мовленні виявляє риси

ідіостилю [355, с. 167]. За визначенням В.Ф. Муратової, ідіолект є мовою індивіда, індивідуальний спосіб використання мовних засобів, «синкретичним комплексом лексико-семантичних, синтаксичних і стилістичних особливостей» [135, с. 7]. Тобто ідіолект є поняттям, ширшим за ідіостиль – ідіостиль відтворюється засобами ідіолекту, який є сукупністю мовних засобів індивідуального мовлення [42]. Інакше кажучи, ідіолект притаманний будь-якому індивіду, а ідіостиль – письменнику.

Ознаки ідіостилю поділяються на формальні (пов'язані зі статистичними характеристиками мови твору) і неформальні (особливості вживання виразних засобів мови – фонетичних, лексичних, фразеологічних, граматичних) [74]. Крім того, розрізняють ієрархію стилів художнього тексту «стиль – ідіостиль – мікроідіостиль». Стиль корелює із загальними рисами художньої літератури, ідіостиль становить індивідуальну реалізацію стилю у текстах певного автора, а мікроідіостиль є унікальною реалізацією ідіостилю, пов'язану з конкретним текстом автора [там само].

Співвідносячи поняття ЛПД і ідіодискурсу як загальне і часткове, визначаємо *ідіодискурс Р.М. Рільке* як різновид ЛПД, який становить мовленнєво-мисленнєвий простір, що створюється Р.М. Рільке та читачем (інтерпретатором) його ПТ за посередництвом цих текстів.

Ідіодискурс пов'язаний із індивідуальною концептосистемою поняттям мовної особистості-концептоносія [169, с. 175]. Тож Р.М. Рільке у своєму ідіодискурсі постає як мовна особистість-концептоносіє, він утілює у своїх текстах ключові концепти своєї картини світу. Спосіб такого втілення є його когнітивним стилем. Поняття *когнітивного стилю* поета (*mind style* [329, с. 97]), на відміну від літературного стилю, передбачає «виокремлення способу художнього відображення дійсності у творчості певного автора, особливостей поетичного мислення, яке може бути визначено шляхом аналізу його виражальних мовних засобів у когнітивному аспекті» [24, с. 72]. Поняття когнітивного стилю корелює з поняттям картини світу та застосовується для визначення мовних репрезентацій «індивідуальної ментальної сутності»,

«проектування певної моделі світу за допомогою мовних текстових засобів, відображення характерного способу засвоєння та розуміння художнього світу, відтвореного в тексті» [75, с. 23].

Поєднання романтичного/ідеалістичного принципу, притаманного ранній творчості Р.М. Рільке, і модерністського підходу, який характерний для другого етапу, дозволяє говорити про те, що ідіодискурс Р.М. Рільке ввібрав риси як романтичного, так і модерністського дискурсів. Це відповідає тому, що день народження модернізму в мистецтві зазвичай відносять до 1910 року [89], який припадає на другий етап творчості поета, хоча стиль модернізму приписується вже «Книзі годин» (2003) [312, с. 41]. Утім, Р.М. Рільке – визнаний поет модернізму [49; 101; 244, с. 519; 251; 257; 266; 304; 314; 343; 344].

Літературний *модернізм* є «конгломератом течій та шкіл, які за своїми вихідним установкам часом опинялися на авансцені боротьби за нове художнє бачення, що відповідає динамічному характеру дійсності 20 ст.» [350, с. 225]. Його властивостями є «переконавання у глибокому і непереборному/нездоланному розриві духовного досвіду особистості та домінуючих тенденцій суспільного життя, відчуття насильної ізоляції людини від навколишнього світу» [там само]. Модернізм характеризується як «прояв крайнього індивідуалізму та відрив від традиції» [90, с. 29]. Однак це стосується його авангардного крила, яке забезпечило цим собі образ і силу, «але саме модерністи заговорили про упокорення принципу індивідуалізму, повернули традицію роботи у насиченому літературному та історичному контексті» [там само]. Але взагалі Д.В. Затонський характеризує цей напрям як яскравий конгломерат різнорідних груп, які об'єднані ознакою полемічно загостреного розриву з традиціями всього попереднього мистецтва [89]. Модернізм розглядається як «характерна пора автора» в літературному процесі [29, с. 17], у той час як для пост-модернізму характерна так звана «смерть автора» [223].

В основі естетики модернізму – напруженість, невизначеність Бога, захоплення швидкоплинними речами [312, с. 41]. Д.В. Затонський, посилаючись на німецького літературознавця Еріха Ауербаха, говорить про два основних

стилі у західноєвропейській літературі – гомерівський, що походить із стилістики «Іліади» та «Одіссеї», та біблійний, співвіднесений із Старим Заповітом. Перший є миметичним, тобто образотворчим, реалістичним, в тому числі натуралістичним. «Другий, – навпаки, можна назвати виразним, не-миметичним, або семіомиметичним, оскільки він, анітрохи не копіюючи поверхневих, видимих форм буття, прагне доторкнутися до його складної, суперечливої, саме «незрозумілої» суті», спираючись на не-миметичний ряд – Библию [90, с. 30].

Модерністський дискурс Р.М. Рільке знаходить прояв у зверненні до Бога [314, с. 72], у поетичній метафізиці, яка «була вираженням роздумів, що не припиняються, про межі життя і смерті, мови та того, що не можна сказати, краси і тління, нескінченності простору і часу при нашому нетривалому перебуванні на Землі» [155, с. 15]. Близкість поета до модернізму убачають також у ліричному індивідуалізмі, у витонченому самозаглибленні, у нехтуванні самоцінністю реального світу та тематикою конкретного життя [136, с. 13]. За К.Е. Веббом, «спроба найточнішим чином презентувати модерністські настрої і образи» полягає у тому, що, «зображаючи парки, фонтани, троянди, лебедів і блискуче відображення місяця у воді», поет репрезентує «ізолюваний світ модерну з його підкреслено чуттєвою і таємничою атмосферою» [343, с. 37].

Романтизм є літературним напрямом, який характеризується розладом між ідеалом та дійсністю, тягою до нескінченного, до абсолютних/цілковитих та універсальних ідеалів, до всього незвичайного; протиставленням піднесених почуттів матеріальній практиці [350, с. 235]. Романтичний дискурс Р.М. Рільке пов'язаний із його чуттєвістю. В.М. Жирмунський прираховував його до німецьких романтиків, які вплинули на подальший розвиток літератури не тільки в Німеччині, але і за її межами [85, с. 206]. Він писав про «живе, позитивне почуття нескінченного, божественного у всьому кінцевому/скінченному», яке робило Р.М. Рільке «одночасно найбільшим ліричним даруванням Німеччини та насправді містичним поетом, пов'язаним з усією містичною традицією німецької літератури, творчість якого глибоко сягає релігійних засад життя» [там само, с. 201]. Крім того,

романтичним ідіодискурсом Р.М. Рільке можна вважати з огляду на те, що його референтним простором виступає не об'єктивна дійсність, а квазіреальність, що становить специфіку романтичного дискурсу [183, с. 10]. Романтизм Р.М. Рільке має ознаки символізму, особливо у рінній ліриці [220; 226; 318]. В.М. Ахтирська вбачає символізм Р.М. Рільке в «медіумізмі, вираженні невиразного, що розуміється так чи інакше», у належності до поетів-візіонерів [6, с. 32].

Узагальнюючи дані інших досліджень та на ґрунті вивчення власного масиву даних, можемо перерахувати такі основні **рисидіостилю Р.М. Рільке**:

1. Тісне переплетіння змісту й форми. Велике значення формальних аспектів, а також передача стилістичними засобами і технічними прийомами емоційної тональності у дискурсі Р.М. Рільке пояснюється рількезнавцями впливом образотворчого мистецтва [312, с. 42; 344, с. 87–119]. Однак, для нього характерним є поєднання суворої дисципліни форми з відвертим, оголеним ліризмом поетичного вираження [98, с. 7]. Як зазначає Г. Мьорхен, «поетичний „зміст“ та поетична „форма“ настільки досконало поєднані у творчості Рільке, що неможливо оскаржувати цінність його поезії, виходячи з можливої розбіжності „думки“ та „поезії“» [306, с. 20]. Поль де Ман писав: «Передовий рівень рефлексивного самопізнання, що наповнює поезію Рільке, ніде не потрапляє в протиріччя з властивою йому майстерністю поетичного винаходу. Значення висловлення абсолютно відповідає модусу вираження/виразу, та оскільки цьому значенню притаманна значна філософська глибина, здається, ніби поезія та думка злилися тут в досконалому синтезі» [124, с. 36].

2. Циклічність. Вона полягає у тому, що окремий твір можна зрозуміти лише у контексті всього циклу і – взагалі – усієї творчості [92]. Інтерпретація окремого тексту можлива тільки з урахуванням інтертекстуальних зв'язків, які існують практично між усіма творами, що були створеними поетом [119, с. 8]. Щодо дискурсу Р.М. Рільке можна затосувати слова Р. Барта про інтертекстуальність: «Індивідуальний текст зовсім не дає доступу <...> до певної Моделі, він слугує одним із входів в розгалужену систему з безліччю подібних входів; скористатися цим входом значить побачити у далечині <...> цілу

перспективу (уривки чийхось промов, голоси, що доносяться з надр інших текстів та інших кодів) з горизонту, що тікає, відступає та є таємниче розкритим» [13, с. 39], тобто поезію Р.М. Рільке можна розглядати як «єдний та єдиний текст» [там само]. Циклічністю своєї творчості Р.М. Рільке підтверджує слова Ю.М. Лотмана про те, що «універсальним структурним принципом поетичного твору є принцип повернення» [115, с. 39].

3. Поєднання мистецького підходу до словесного відображення світу та повсякденної мови [312, с. 32]. Тематика ідіодискурсу Р.М. Рільке зосереджується навколо ключових ХК, які створюють дискурсивну конфігурацію. Ці концепти вербалізовано лексемами відповідної семантики, які використовуються у мовленні звичайної людини. За словами А. Пагні, «тісний зв'язок між поезією Рільке і мистецтвом (*Kunstgewerbe*) знаходить прояв і в розширенні кола тем шляхом релятивізації змісту й акцентуації формального, і в виразному намірі застосовувати повсякденну мову у якості художнього матеріалу» [312, с. 32].

4. Наявність глибокого пласту імпліцитних смислів. Описуючи мотиви, теми й образи творчості Р.М. Рільке, літературознавці спираються на інтерпретацію його поезій, при чому їхні висновки ґрунтуються не тільки на експліцитному словесному матеріалі, але й на імпліцитних зв'язках і асоціаціях. Приміром, К. Мюль пише у зв'язку з мотивом перетворення: «Прямим підтвердженням наявності «перетворення» немає нестачі. До них належать структури, аналіз яких дозволяє побачити «перетворення» у певному вірші, навіть якщо це поняття експліцитно не називається» [307, с. 215]. Вважається, що поезії Р.М. Рільке притаманна абстрактність [256, с. 7], його мова є «фігуральною», важкою для сприйняття, це «не простий і не популярний поет. Перекладати його поезію важко, її теми потаєнні, міркування часто туманні» [124, с. 30]. Переважно імпліцитний спосіб вираження думок відображує принцип максимальної інформаційної насиченості ПТ, на який вказував Ю.М. Лотман [115, с. 43].

5. Фоноцентризм. Існує думка, що перший період творчості поета

відзначається більшою роллю фігур звукопису [124, с. 44], що зумовлено тим, що вони є характерною ознакою романтичної, «музикальної» лірики [83, с. 281]. Проте, загалом, вважається, що звукопис є невід'ємною характеристикою ідіодискурсу Р.М. Рільке. На другому етапі творчості благозвучність його мови є глибшою і вагомішою: ««Книга образів» анітрохи не менше «фоноцентрична», ніж «Книга годин», – та навіть набагато більше, оскільки тепер імперативи милозвучності керують не тільки вибором слів, але і вибором фігур» [124, с. 51]. І знову це пояснюється впливом образотворчого мистецтва на творчість Р.М. Рільке: «Більшість віршів живуть у інших царинах, далеко від повсякденного мовлення, у музичному й образному світах. Обидви світи поєднуються у єдине ціле. Але є вірші, які живуть тільки на ґрунті образу. Вони, так би мовити, двовимірні, як живопис», і це досягається засобами звукопису [305, с. 26].

6. Точні рими. Про важливість рими для характеристики ідіостилу поета писав ще В.М. Жирмунський: «рима виступає в своїй двоїстій зумовленості національною мовою та заснованою на ній традицією національної поезії як один із суттєвих елементів художнього стилю в системі виразних засобів поетичного твору» [83, с. 242]. Єдиним відхиленням від точної рими у Р.М. Рільке можна було б вважати нерівноударні рими, які об'єднують сильне закінчення (з головним наголосом на останньому складі) з закінченням слабким (останній склад утворений суфіксом або другою частиною складного слова, що несе тільки другорядний наголос): *Wissenschaft – Kráft, wéit – Vergángeheit, túgendreich – zugléich, liebevoll – sóll* тощо [83, с. 290]. Проте, вони є типовими для германської поезії, тому їхнє використання Р.М. Рільке є закономірним.

7. Типовість схем римування. Для раннього Рільке характерною схемою римування є *abab* і *abba*, для другого етапу – схема «повторення *a* з неодноразовим поверненням до *b*», яка є типовою для стилю модернізму [312, с. 34], наприклад:

(1) *Eh der Garten ganz beginnt
sich der Güte hinzugeben,*

*stehn die Mädchen hin und beben
 vor dem zögernden Erleben,
 und aus engen Ängsten heben
 sie die Hände in den Wind. („Eh der Garten ganz beginnt“)*

К. Вебб говорить про ефект хвилі, який викликає ця схема [344, с. 116], а метафора хвилі теж є характерною для модернізму [312, с. 34].

8. Превалювання іменників, дієприкметників і дієслів. Андреа Пагні підкреслює близькість такого частиномовного наповнення до графіки й живопису модерну (*Jugendstilgraphik und -malerei*): «партиципiальні форми *vorgehende, versinkende, blinkende, zitternde, weinende, Winkende*, які частково є римованими, утворюють рамку вірша, створюючи ефект руху. Речі – *Wappen, Wipfel, Fenster, Blume* – не тільки динамізуються, але й абстрагуються: вони складаються тільки з руху. Як і вірш, пейзаж теж повний рухів, які постають як лінії», виникає «враження не справжнього пейзажу, а розглядуваного малюнку» [312, с. 35]:

*(2) Ist ein Schloß. Das vorgehende
Wappen über dem Tor.
Wipfel wachsen wie fliehende
 Hände höher davor.
 In das sachte versinkende
Fenster stieg eine blinkende
zitternde Blume zur Schau.
 Keine weinende Frau –
 sie ist die letzte Winkende –
 in dem gebrochenen Bau. („Ist ein Schloss ...“)*

9. Багатий синтаксис. Він відзначається використанням рядкових і строфічних переносів (анжамбеман), макроречень, метрико-синтаксичним паралелізмом, ампліфікацією речення, великою питомою вагою називних речень [60]. Взагалі, будь-які повтори є типовими для Рільке – фонетичні, лексичні, синтаксичні, образні. За свідченням М.В. Гончарової, «на ґрунті

повторності будується особливий номінативний стиль Рільке, основною характеристикою якого є «речевість» [66, с. 10]. Повтори й номінативні речення створюють «багатовимірний простір», в якому образи отримують скульптурність, об'єм [там само].

Поль де Ман звертає увагу на частотність спонукальний речень: «спонукальний модус <...> закликає до мовчазної згоди читача. Спонукування обґрунтовано авторитетом, впевненістю у можливості свого поетичного існування. Наполегливе звернення до негативних тем зовсім не наражає на небезпеку цю впевненість, але, навпаки, підтверджує її доречність. Ось чому тлумачі, які вичитують із творів Рільке радикальну вимогу змінити наш спосіб буття в світі, зовсім не помиляються: така вимога – і справді центральна тема його поезії» [124, с. 35].

10. Високий ступінь образності. І в цьому аспекті проявляється розвиток ідіостилю поета залежно від етапу творчості. На першому етапі основним прийомом романтичного перетворення світу слугує метафора, адже, «з точки зору історії стилю, романтизм є поезія метафори» [84, с. 205]. На другому етапі вагомості набуває інший тип словесно-поетичних образів – такі образи, що породжуються стилістично нейтральним словом під впливом поетичного (кон)тексту, за Л.І. Белєховою [24, с. 142]. Словесно-поетичні образи вважаються найбільш індивідуальними елементами ідіостилю/ ідіодискурсу.

Таким чином, ідіодискурс Р.М. Рільке відображає дискурси модернізму й романтизму та характеризується тісним переплетінням змісту й форми, циклічністю, поєднанням мистецького підходу до словесного відображення світу та повсякденної мови, наявністю глибокого пласту імпліцитних смислів, фоноцентризмом, превалюванням у частиномовному наповненні іменників, дієприкметників і дієслів, багатим синтаксисом та високим ступенем образності. Це дає нам змогу розглядати різноманітні стилістичні засоби ПТ Р.М. Рільке у якості тригерів ХК та імплікатур із позицій когнітивної прагмапоетики та прагмастилістики.

1.4. Когнітивна прагмапоетика та прагмастилістика як методологічне підґрунтя аналізу лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Методологічні витоки когнітивної прагмапоетики і прагмастилістики перебувають у площині когнітивної поетики та лінгвістичної прагматики.

Поетика є близькою до літературознавства – це «наука, що вивчає поезію як мистецтво» [84, с. 15]. За визначенням Р.О. Якобсона, «поетика – це лінгвістичне дослідження поетичної функції вербальних повідомлень у цілому та поезії зокрема» [218, с. 81].

Наразі поетика ствердилася як когнітивна дисципліна, яка досліджує поезію з когнітивної точки зору [24; 45; 56; 57, с. 379; 75; 80; 95; 126; 139; 174; 225; 228; 249; 265; 341]. *Когнітивна поетика* (когнітивна стилістика, когнітивна теорія літератури) інтегрує «надбання різних напрямів і шкіл традиційної лінгвістики й літературознавства, а також методологічний апарат когнітивної лінгвістики та теоретичні засади когнітології взагалі» [139, с. 161].

Лінгвістичний аналіз літературних текстів пов'язаний з двома типами когнітивних структур і процесів: 1) таких, що лежать в основі породження мови, і 2) таких, що лежать в основі її сприйняття. Відповідно, дослідники зосереджуються на різних процесах: або на задумах та інтенціях автора, або на інтерпретації тексту читачем. Наприклад, Л.І. Белєхова визначає когнітивну поетику як когнітивну теорію літератури, що вивчає мову літературних текстів і когнітивні стратегії розуміння їх читачем [225] (також: [80, с. 98]). З іншого боку, когнітивним процесам автора тексту теж приділяється чимала увага: когнітивна поетика є методологією моделювання індивідуальної авторської системи концептів; когнітивно домінуючим виміром тексту визнається авторська свідомість, «текстова модель якої відображає когнітивно-концептуальну систему автора» [75, с. 28]. Як зазначає О.П. Воробйова, «саме художній текст, в силу своєї антропоцентричності, в найбільшій мірі забезпечує доступ до глибин свідомості автора, даючи можливість, хоча б при першому наближенні, реконструювати роботу його думки. Така проблематика входить в

коло інтересів когнітивної поетики» [58, с. 764].

Когнітивний підхід лежить у основі інтеграції поетики й прагматики – «обидві дисципліни перебувають у рамках тріади «мислення – мова – мовлення»» [21, с. 21]. Унаслідок цього народилася нова лінгвістична дисципліна, яка іменується прагмастилістикою [16; 117] / дискурсивною стилістикою [8; 99; 201] / прагмапоетикою [302] / когнітивною прагмапоетикою [21; 25; 267], різновидом якої є прагманаратологія [30].

Дискурсивна стилістика зосереджується на певних типах дискурсу – «це майданчик для того чи іншого дискурсу», частина дискурсології, яка наближається до античної риторики [201, с. 125].

Прагмапоетика ставить завдання аналізу художніх текстів із позицій теорії мовленнєвих актів, поєднуючи реалізацію комунікативної і естетичної функцій мови. У центрі уваги постає комунікативна діяльність автора художнього тексту [241; 291; 326], у тому числі поетичного [222; 302].

У межах прагмапоетики естонська дослідниця Арне Мерілай створила теорію двох контекстів. Відповідно до двох функцій мови – референтивної й автореферентивної, виокремлюються два типи контексту: 1) вузький, семантичний, референтивний контекст, який стосується змістового аспекту тексту; 2) широкий (*broad*), автореферентивний контекст, який стосується аспекту вираження. Отже, враховуючи ці два контексти, поетичне висловлення є макромовленнєвим актом, який суміщає референтивний і автореферентивний акти. Експресивні мовленнєві акти відповідають емотивній функції (лірика), асертивні – референтивній (епос), директивні та коміссивні – конативній (драма) [302, с. 389].

ПТ Р.М. Рільке демонструють ці два типи контексту та мовленнєвих актів. Але ми зосереджуємося на широкому контексті і розглядаємо тільки автореферентивні мовленнєві акти, тобто формальні аспекти вираження смислу, підпорядковані поетичній (автореферентивній) функції мови: «Актуальний зміст вірша не є або є не тільки його приватним змістом (низкою пропозицій або їхньою сумою), а способом, за допомогою якого цей зміст представлено

вербально, його форма та стиль» [302, с. 389].

Для нашого дослідження більш релевантними є прагмастилістика та когнітивна прагмапоетика. *Прагмастилістика*, поєднуючи методи стилістики й прагматики, вивчає «інтенції, стратегії та тактики автора висловлення/тексту, який використовує ті чи інші стилістичні прийоми. Прагмастилістика покликана розглядати стиль, стилістичні засоби й прийоми крізь призму авторської позиції» [16, с. 10]. Від стилістики вона відрізняється антропоцентричним підходом – «беручи за основу суб'єкта мовлення, що використовує стилістичні засоби в дискурсах різного стильового забарвлення» [там само].

Когнітивна прагмапоетика, що демонструє засоби, якими «властивості поетичного тексту відображають ментальні зв'язки» [302, с. 380], звертається до важливої прагматичної теорії – теорії імплікатур, вивчаючи закономірності втілення інтенцій автором художнього твору, зокрема у передачі автором читачеві імпліцитних смислів.

Термін Г.П. Грайса «імплікатура» передбачає передачу імпліцитного смислу адресантом і його декодування адресатом на основі принципу й максим кооперації у процесі комунікації: кажучи *p*, мовець дає можливість адресату зробити висновок, що *q*, хоча і не говорить про це прямо [67, с. 230]. Імплікатура – це прагматичний компонент змісту висловлення, який виводиться адресатом у дискурсі, навмисно прихований смисл, те, що має на увазі адресант та підсвідомо хоче донести до адресата.

Імплікатура передається за принципом кооперації, дотримання якого очікується від учасників діалогу: «Твій комунікативний внесок на певному етапі діалогу має бути таким, якого вимагає спільно прийнята мета цього діалогу» [67, с. 228]. Якщо цей принцип приймається, мовці вступають у комунікацію, дотримуючись чотирьох максим. Максима кількості стосується того обсягу інформації, який передається: *Висловлення для вірного розуміння повинно містити інформації рівно стільки, скільки потрібно*. Максима якості передбачає правдивість висловленого: *Намагайся, щоб твоє висловлення було істинним*. Максима релевантності стосується теми розмови: *Не треба*

відхилятися від теми. Максима способу закликає до ясності виразів: *Уникай незрозумілих висловлень і неоднозначності.* Учасник комунікації може «експлуатувати» певну максиму задля передачі імплікатури. Він навмисно порушує виконання максими, щоб дати зрозуміти адресату, що його слова означають більше, ніж виражено буквально.

У логічній семантиці (логіці висловлень) імплікатури пов'язані з **імплікацією** – логічною операцією, яка пов'язує два висловлення союзом «якщо А, то Б» в умовному судженні: елемент А є умовним реченням, елемент Б – головним [356, с. 494]. Проте, Г.П. Грайса цей термін не задовольняв з огляду на текстоцентричність. Йому потрібен був антропоцентричний термін, який стосується суб'єктів реальної комунікації, тому він увів термін «імплікатура».

Імплікатура належить мовцеві, є інтендованою (*intended*), тобто «вкладається у висловлення адресантом навмисно, та є відображеною у його комунікативній інтенції у вигляді перлокутивної мети – адресант має намір вплинути на адресата так, щоб той вивів імплікатуру. Виводимість є, таким чином, іншою властивістю імплікатури» [23, с. 11].

Із когнітивної точки зору, імплікатура виникає у свідомості людини в процесі **інференції** – когнітивної операції виведення інформації, в результаті якої інтерпретатор виходить за рамки буквального значення мовних одиниць для виведення глибшого змісту, ніж зміст окремих складових [104, с. 211].

Теорія імплікатур може бути застосованою в аналізі ЛПД, адже він характеризується наявністю підтексту. Л.Р. Безугла зазначає, що «не всі імпліцитні смисли поетичного тексту є імплікатурами, а тільки свідомі\навмисні, що входять в інтенцію автора» [21, с. 11], і далі: «імплікатури поетичного тексту відображають не тільки референтивну інтенцію автора, але й естетичну. Імплікатури в поезії одночасно реферують як до положень речей зовнішнього світу (власне референція), так і до слів (автореференція)» [там само, с. 12].

Отже, під **імплікатурою** у ЛПД розуміємо компонент смислу, який імпліцитно виражений у тексті та активується у свідомості читача на основі

мовних тригерів та дискурсивного контексту. Імплікатури входять у **імплікативний простір** ЛПД – сукупність імпліцитних смислів як окремого ПТ, так і усього ЛПД, «лінгвокогнітивний конструкт, що виявляється під час сприйняття та осмислення поетичного тексту» [174, с. 40].

Імплікативний простір ЛПД складають – поряд із імплікатурами – пресупозиції та імплікати. Пресупозиції – імпліцитні передумови мовних висловлень [356, с. 530], які в ЛПД Р.М. Рільке виступають тригерами імплікатур. Вони входять у той пресупозиційний фонд, який необхідний читачеві для адекватного розуміння ПТ. Наприклад, якщо читач не знає сюжету Біблії, він не зможе інтерпретувати зміст багатьох віршів Р.М. Рільке та вивести певні імплікатури, як у такому поетичному фрагменті:

(3) *So ist mein Tagwerk, über dem*

mein Schatten liegt wie eine Schale.

Und bin ich auch wie Laub und Lehm,

sooft ich lebe oder male

ist Sonntag, und ich bin im Tale

ein jubelndes Jerusalem. („*So ist mein Tagwerk...*“) +> *Жителі Єрусалима раділи, коли в місто внесли заповіт, що зробило Єрусалим релігійним центром Ізраїлю.*

Ідеться про загальну радість в Єрусалимі – столиці Ізраїльсько-Іудейської держави, що описується в Біблії з приводу внесення в місто ковчега заповіту, який зробив могутній Єрусалим ще і релігійним центром Ізраїлю [113, с. 417].

Пресупозицію розуміємо як ретроспективну інференцію з висловлення, що стосується фактів дійсності, які має у розпорядженні автор ПТ. Головною властивістю пресупозицій, яка визначає їхній ретроспективний характер і відрізняє їх від конвенційних імплікатур та імплікацій, є тест на заперечення – збереження пресупозицій у разі заперечення пропозиції: $p \gg q; \sim p \gg q$ [15, с. 150]. У наведеному прикладі цей тест виглядає у такий спосіб:

ich bin im Tale ein jubelndes Jerusalem +> *Жителі Єрусалима раділи, коли в місто внесли заповіт, що зробило Єрусалим релігійним центром Ізраїлю;*

ich bin im Tale kein jubelndes Jerusalem +> Жителі Єрусалима раділи, коли в місто внесли заповіт, що зробило Єрусалим релігійним центром Ізраїлю;

Під імплікатом в когнітивній поетиці розуміється компонент смислу, що прихований у художньому тексті та актуалізується на основі мовних індикаторів [68, с. 112; 174, с. 32] або «двостороння одиниця імпліцитного рівня тексту, яка складається з вербально вираженого антецедента та консеквента, що імпліцитно мається на увазі» [131, с. 9]. Під імплікатом розуміють також відхилення від норми, що несе за собою наявність прихованого смислу [9]. Ми приєднуємося до М.Ю. Булгакової, яка вкладає в термін «імплікат» не увесь смисл, який має пропозиційну форму, а лише ХК, що вербалізується імпліцитно [39], оскільки для пропозиційного смислу, що передається автором та виводиться адресатом у дискурсі, у прагмалінгвістиці існує термін «імплікатура» [67].

Згідно з О.П. Воробйовою [59, с. 7], маніфестація ХК у художньому тексті відбувається відповідно до ранжування на шкалах «експлікація:: кристалізація (поступове експлікування):: імплікація» та «пряме позначення:: натяк:: комплекс асоціацій». Ми поєднуємо ці шкали у спрощеному вигляді: «експлікація (пряме позначення):: імплікація (непряме позначення, натяк, асоціативний вивід). Тобто, ХК поетичного дискурсу Р.М. Рільке демонструють два типи актуалізації: 1) при наявності експліцитної вербалізації, тобто за допомогою відповідних лексем – експліцитна актуалізація, 2) за відсутності експліцитної вербалізації – імпліцитна актуалізація. У першому випадку текстовий концепт називаємо експлікатом, у другому – імплікатом. Інакше кажучи, експлікати вербалізовано в художньому тексті в експліцитний спосіб, імплікати – в імпліцитний. Отже, під **імплікатом** розуміємо ХК, який, будучи імпліцитно вербалізованим у ПТ, активується у свідомості читача за допомогою мовних тригерів та дискурсивного контексту. Натомість, **експлікат** – такий ХК, який вербалізований у ПТ експліцитно.

Як імплікатури, так і імплікати активуються у свідомості інтерпретатора завдяки триграм. Ця властивість ЛПД має психологічне підґрунтя. Як вказує

Т. ван Дейк, існує «концептуальна презентація тексту в пам'яті», тобто «різноманітність на поверхні структурної, наприклад, морфофонологічної та синтаксичної, інформації у тексті перекладається або трансформується у значення, які когнітивно представлені концептами» [240, с. 145]. Виходячи з цього, вважаємо, що активацію імплікатів та імплікатур у свідомості автора і читача викликають різноманітні мовні засоби – тригери.

Термін «тригер» (*trigger*) ми трактуємо у річищі прагмалінгвістики, де цим терміном позначають мовну одиницю, яка ініціює певний імпліцитний смисл, пор.: «Тригер пресупозиції – це лексичний елемент або лінгвістична конструкція, яка відповідає за пресупозицію» [275, с. 10]; вживання тригера викликає (*triggers*) імплікатуру [358; 296]; «адресант використовує їх для інтендування імплікатури, а адресат – для її виведення» [21, с. 11]. Отже, **тригерами** називаємо мовні засоби різних рівнів (фонологічні, лексичні й синтаксичні), за допомогою яких із залученням дискурсивного контексту в свідомості читача активуються ХК і смисли, у тому числі імпліцитні – імплікатури, імплікати та пресупозиції.

Таким чином, когнітивна прагмапоетика надає теоретичний інструментарій для аналізу імплікативного простору ЛПД Р.М. Рільке, складовими якого є імплікати, пресупозиції та імплікатури, а прагмастилістика дозволяє розглядати застосовані стилістичні засоби в якості тригерів актуалізації ХК та імплікатур.

1.5. Методична процедура аналізу прагмастилістичних властивостей лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Використання в якості методологічної бази дослідження принципів прагмастилістики та когнітивної прагмапоетики зумовило застосування комплексу дослідницьких методів когнітивної поетики, прагмалінгвістики, лінгвостилістики, лексичної і синтаксичної семантики у поєднанні із загальнонауковими методами дедукції, індукції, опису і спостереження, що уможливило розробку поетипної методики аналізу прагмастилістичних

властивостей ЛПД Р.М. Рільке.

Перший етап дослідження передбачає ознайомлення з ПТ Р.М. Рільке та їхній літературознавчий аналіз, який є необхідним з огляду на складність інтерпретації, адже невід'ємна складова частина поезії Р.М. Рільке – можливість невірного прочитання [124, с. 53], тож часто «постає питання, про що саме йдеться у його віршах» [256, с. 3]. Цей аналіз проводився на ґрунті методу «пильного читання» (*close reading*) тексту, який розроблено англо-американською школою «Нової критики» [5, с. 16], та методу паралельних місць, який є «головним прийомом при дослідженні літератури» [100, с. 80]. У його основі лежить техніка співставлення: порівнюючи ПТ один з одним, встановлюються співзвучні, тобто «паралельні» місця, що уможлиблює перехід «від одиничного, індивідуального, від непереборної, здавалося б, унікальності твору» до множинного й серійного [100, с. 57]. Цей метод дозволяє: 1) прояснити певні «темні місця» віршу, 2) виявити відмінності на фоні повторень [92, с. 10].

У результаті літературознавчого аналізу ПТ Р.М. Рільке було сформульовано робочу **гіпотезу**, яка полягає у припущенні, що стилістичні засоби (фонетичні, лексичні, синтаксичні, текстові) активують (*trigger*) у свідомості читача ПТ Р.М. Рільке на ґрунті певних когнітивних операцій певні ХК та імплікатури, тому можуть розглядатися як їхні тригери.

На **другому етапі** опрацьовано релевантні літературознавчі джерела і виокремлено основні мотиви й лейтмотиви поезії Р.М. Рільке. У такий спосіб було застосовано «комплексний філологічний метод аналізу, що відповідає природі художнього тексту як холистичного цілого» [29, с. 9]. Ми спираємося на точку зору, що «аналіз творів художньої літератури методами та з позиції тільки літературознавства чи тільки лінгвістики не надає ефективних результатів» [139, с. 24; 192, с. 198], тому лінгвістичні методи доцільно суміщати з літературознавчими, які «пов'язані з виходом за межі тексту в галузь філософії, історії, естетики» [139, с. 24].

Третій етап дослідження знаменує перехід до когнітивно-лінгвістичних

методів та полягає у «реконструкції ключових художніх концептів, які є втіленням індивідуально-авторського світосприйняття» [139, с. 25] у їхніх системно-ієрархічних зв'язках. Цей етап має кілька кроків.

1) **Перший крок** – встановлення експлікатів, тобто експліцитно вербалізованих ХК, – на ґрунті аналізу лексичного наповнення поетичних текстів із виявленням частотності лексичних (повнозначні частини мови) і фразеологічних одиниць, які є ключовими словами. До засобів експліцитної вербалізації концепту належать прямі (ключове слово й синоніми) та похідні номінації концепту [166, с. 49].

Ключове слово становить основний репрезентант концепту в тексті [206, с. 12]. Саме за ключовими словами визначаються художні концепти [106, с. 99], за ними читач звіряє свій тезаурус з авторським, оскільки вони постають як елементи авторського тезауруса [118, с. 176]. Вважається, що ключові слова мають тенденцію розташовуватися у сильних позиціях тексту, зокрема на початку тексту і у заголовку [175, с. 133]. Їх у тексті може бути не менш ніж два, що Т.М. Ніколаєва пояснює таким чином: «оскільки структура тексту – це безліч зв'язків між його ключовими знаками, припущення про одиничність такого знака змушує говорити про відсутність у тексті структури» [138, с. 34], що не відповідає дійсності.

Ключовим може бути не тільки слово, але і словосполучення, речення, надфразова єдність [175, с. 24], тому вживаються терміни «опорний елемент», «ключовий елемент», «сміслові віхи», «сміслові ядра», які об'єднані тим, що слугують для розуміння тексту [190, с. 122]. Як зазначає В.О. Лукін, ключові слова «в найбільшій мірі відображають індивідуальність автора: частотність їх вживання автором в найбільшій мірі переважає над середньою вживаністю цього слова в досліджувану епоху», тому вони «є «ключем» перш за все для інтерпретації тексту, в цьому – їхня основна функція» [118, с. 183]. Інтерпретація, за визначенням П. Рікера, «це робота мислення, яка полягає в розшифровці смислу, що стоїть за очевидним змістом, у розкритті рівнів значення, що містяться у буквальному значенні» [178, с. 18]. Інтерпретація

націлена на розуміння тексту, її метою є розуміння, а «інтерпретація в філології зачіпає дві сторони: зрозуміти самому – пояснити та/або обґрунтувати це розуміння іншим» [51, с. 10]. Отже, нами застосовувався герменевтичний метод, адже герменевтика – це «рецептивна естетика» [90, с. 27]. Зокрема, ми застосували метод «герменевтичного кола», при якому здійснюється рух від смислу цілого тексту до його деталей, а потім назад до цілого, після чого відбувається нове повернення до деталей і т.д. [34; 51].

На цьому етапі послуговуємося також методом конкордансу, під яким розуміється «список прикладів вживання слова у контексті фіксованої довжини» [348, с. 449]. Ми користувалися програмою „Sternefall“ [<http://www.sternenfall.de/index.shtml>]. Це інтернет-програма, яка містить список німецькомовних ліричних текстів – 810 віршів у алфавітному порядку, авторами яких є 31 поет, що належать різним літературним епохам. Тексти віршів надано в форматі HTML для роботи в Інтернеті, форматах PDF та PostScript – для друкування. Програма дозволяє швидко знайти поетів, книги та вірші, приміром, вірші можна шукати за назвою або за початковим версом. Програма має словник текстів усіх поетів та окремий словник текстів кожного окремого поета. Зокрема, програма охоплює приклади вживань усіх слів в усій творчості Р.М. Рільке. Словниковим входом слугує словоформа, приклад має фіксовану довжину, тому кінцівка контексту, що приводиться, зазвичай обрізається, приклад супроводжується індексом, за яким можна знайти конкорданс у тексті.

На підставі аналізу ключових слів встановлено ключові ХК ЛПД Р.М. Рільке: БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR і РІЧ/DING, які співвіднесено з основними лейтмотивами його творчості, встановленими на другому етапі.

2) Другий крок дозволяє простежити змістове наповнення ключових слів у контексті. ХК як ментальні сутності, втілені авторами в тексті, досліджуються за допомогою концептуального аналізу тексту, адже когнітивні структури вербалізуються у мові і тексті за допомогою мовних засобів, в тому числі лексичних [182, с. 33]. Концептуальний аналіз здійснюється методом

матричного моделювання, розробленим для вивчення актуалізації концепту в дискурсі [36, с. 82; 81; 294]. Як вказує С.А. Жаботинська, матрична модель є дієвою в аналізі мовного матеріала, який має достатньо широку поняттєву основу та відображає певну картину світу [81, с. 258].

Модель у лінгвістиці – «це штучно створена лінгвістом реальна або уявна конструкція, яка відтворює та імітує своїми властивостями властивості (зазвичай у спрощеному вигляді) оригіналу в лінгвістичних цілях [36, с. 77]. Під **матрицею доменів** розуміється «комплекс доменів, у межах яких пояснюється той чи інший концепт» [там само, с. 80]. **Домен** є когнітивною сутністю, областю знань для пояснення концепту [там само, с. 77–78].

У нашому дослідженні під **матрицею** розуміємо набір доменів, які є профільною базою для концепту; в нашому випадку цей набір визначається пропозиційними зв'язками цього концепту з іншими ХК; фрагменти ПТ виражають відповідні пропозиції експліцитно або імпліцитно.

У матриці доменів концепт і домени, які його пояснюють, мають пропозиційні мережеві зв'язки, які реконструюються безпосередньо з тексту, що належить досліджуваному дискурсу, тобто домен формулюється у вигляді пропозиції. **Пропозиція** становить базову структуру репрезентації знань, «що відображає певні онтологічні відношення між предметами й їх властивостями як вони осмислені в голові людини» [352, с. 104–105], це конфігурація концептів, пов'язаних певними смисловими зв'язками [15, с. 92]. Елементарна пропозиція включає логічний суб'єкт (цільовий концепт) і логічний предикат (ознаку, приписувану суб'єкту), пропозиція може відображати реляції між кількома предметними сутностями – актантами або аргументами [82, с. 5; 352, с. 107]. Зв'язані набори пропозицій утворюють **фрейми**, які містять термінали або слоти, які заповнюються конкретними даними [там само, с. 132].

Повна, ідеальна модель матриці доменів охоплює усі можливі онтологічні пропозиційні зв'язки певного концепту, який умовно названо СУТНІСТЬ, і містить такі домени в пропозиційних зв'язках (див. [36, с. 82–83]):

- домен ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ сутності представляє пропозиційний

зв'язок Причина в рамках каузального фрейму СУТНІСТЬ існує ТОМУ;

- домен РІЗНОВИДИ СУТНОСТІ представляє пропозиційний зв'язок Спосіб в рамках предметного фрейму: СУТНІСТЬ існує ТАК;

- домен ПОЧАТОК/КІНЕЦЬ (тобто ЧАС ІСНУВАННЯ) СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Час в рамках темпорального фрейму СУТНІСТЬ існує З ТИХ ПІР / ДО ТИХ ПІР;

- домен МІСЦЕ ІСНУВАННЯ СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Місце в рамках локативного фрейму: СУТНІСТЬ є ТАМ;

- домен АНТИТЕЗА СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Антитеза: СУТНІСТЬ не існує ТАК;

- домен ЯКОСТІ СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Якість в рамках кваліфікативного фрейму: СУТНІСТЬ є ТАКЕ;

- домен ТЕ, НА ЩО ДІЄ СУТНІСТЬ – пропозиційний зв'язок Пацієнс в рамках акціонального фрейму: СУТНІСТЬ діє на ЩОСЬ;

- домен РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Результат в рамках результивного фрейму: СУТНІСТЬ-агенс діє, щоб отримати ЩОСЬ;

- домен ІНСТРУМЕНТ ДІЇ СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Інструмент в рамках інструментального фрейму: СУТНІСТЬ-агенс діє за допомогою ЧОГОСЬ;

- домен МІРА/ЧАСТИНА СУТНОСТІ – пропозиційний зв'язок Частина в рамках посесивного фрейму: СУТНІСТЬ-ціле має ЩОСЬ;

- домен МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ – пропозиційний зв'язок Коррелят в рамках компаративного фрейму: СУТНІСТЬ-Референт є ніби ЩОСЬ.

Аналізуючи ключові слова, які номінують ключові ХК, у ПТ Р.М. Рільке, встановлюємо набір релевантних пропозицій і заповнюємо матрицю.

3) **Третій крок** полягає в аналізі імпліцитної вербалізації концепту – у поле зору потрапляють ХК, виражені імпліцитно, – імплікати. Імплікатом може бути кожний із концептів дискурсивної конфігурації ХК Р.М. Рільке – DASEIN, DING, GOTT, KUNST, MENSCH, NATUR. Аналіз цих концептів був би неповним, якщо б враховувалися тільки експліцитні випадки їхньої вербалізації, оскільки

ідіодискурсу Р.М. Рільке властива наявність імпліцитних смислів.

Схематично способи вербалізації ХК у ЛПД Р.М. Рільке представлено на Рис. 3 Додатку А. Засобами імпліцитної вербалізації ХК вважаємо слова і словосполучення, які вербалізують смислові кореляти ключових слів (елементів – слів і словосполучень) за В.Г. Ніконовою: «Різниця між ними полягає в тому, що у складі ключового елемента є лексема, яка може бути використана як імовірне найменування тематичної домінанти контексту, а у складі смислового корелята такої лексеми немає» [139, с. 129]. Процес взаємодії між ключовими словами і смисловими корелятами є двостороннім: наявний як вплив семантики ключових слів на семантику всього контексту, так і вплив смислових корелятів на семантику ключових слів [139, с. 149]. Смислові кореляти, оточуючи ключовий елемент, вступають із ним у семантичні відношення: конкретизації, пояснення, уподібнення, доповнення, протиставлення, результату і причиново-наслідкові відношення [139, с. 149]. Тож **смисловий корелят** ключового слова є словом або словосполученням, яке імпліцитно вербалізує його смисл.

Ключові елементи і смислові кореляти можна співвіднести з термінами «ключові слова» і «тематичні слова», останні передають смисл основних понять тексту і, як правило, відрізняються найвищою частотністю [106, с. 56; 118, с. 183], хоча ці терміни часто розглядаються як синонімічні [106, с. 98].

Смислові кореляти перетинаються із такими засобами імпліцитної номінації концепту за З.Д. Поповою і Й.А. Стерніним, як симіляри (семантично близькі, але не синонімічні слова), контекстуальні синоніми імені основного концепту, okazіональні (індивідуально-авторські) номінації концепту, слова й словосполучення, які номінують ознаки основного концепту, метафоричні номінації концептів [166, с. 49], а також номінації концептів-асоціатів.

Поняття асоціату базується на понятті асоціації – знаходження зв'язку між елементами структури [350, с. 429]. Під **асоціатом** в психолінгвістиці розуміється мовна (мовленнєва) реакція на стимул, зазвичай лексична, асоціативні зв'язки слів відіграють важливу роль у мовному (мовленнєвому) спілкуванні та текстотворенні, а сукупність асоціатів утворює асоціативні поля

[353, с. 30]. При перенесенні дослідницького фокусу в когнітивну площину асоціат розглядається не як лексема, а як концепт, що асоціюється з іншим концептом у свідомості суб'єкта. Асоціативні відношення між концептами зберігаються в пам'яті суб'єкта, та, відображаючись у ПТ, становлять своєрідний віртуальний мнемонічний ряд, який бере участь у створенні його імплікативного простору. За Ж.М. Масловою, механізми створення асоціації обмежуються схожістю, суміжністю або контрасту [128, с. 33]. Тож до смислових корелятивів ключового слова зараховуємо контекстуально-синонімічні, антонімічні і гіпо-гіперонімічні лексеми як його асоціати.

Встановлення ознак концепту передбачає лексико-семантичний аналіз лексем, які є ключовими словами, що включає аналіз дефініцій імені концепту за словниками. Ім'я концепту – лексична одиниця, яка презентує найбільше ознак концепту. Для виявлення лексичних номінацій та ознак концепту застосовується аналіз словникових дефініцій та компонентний аналіз лексем – ключових слів, за методикою З.Д. Попової і Й.А. Стерніна [163; 164; 165, с. 53–54; 166]. Із лексикографічних даних виводяться семи, які становлять ознаки концепту. Таким чином моделюється семантичний простір концепту. Семи розуміємо як «елементарні складові частини семем та ті, що не мають плану вираження (значень морфем та/або лексем)» [118, с. 33]. За словами В.Г. Ніконової, «матеріал тлумачних словників дозволяє досліднику розкрити зміст концепту, виявити специфіку його мовного вираження» [139, с. 180].

Важливу роль у імпліцитній вербалізації концептів мають і метафоричні й метонімічні номінації концепту. В.Г. Ніконова вважає, що ХК «репрезентується в художньому тексті не будь-якими лексемами, а тільки такими емоційно-експресивними й оцінно-асоціативними номінативними одиницями, які в художньо-поетичному мовленні об'єктивують певний образ» [139, с. 184].

За даними аналізу імплікатів доповнюємо змодельовані матриці доменів ключових ХК ЛПД Р.М. Рільке.

4) **Четвертим кроком** третього етапу є формування за встановленими ключовими словами, смисловими корелятами і пропозиційними схемами

дискурсивної конфігурації ХК ЛПД Р.М. Рільке, тобто структурування картини світу автора у вигляді парцел – мережі тематично близьких концептів [82, с. 5] (Таблиця 1 Додатку Б).

А.М. Приходько образно описує побудову дискурсивної конфігурації концептів – як створення концептуального портрету дискурсу: «В цьому випадку методика концептивної інвентаризації дискурсу нагадує риболовлю, коли за допомогою розставлених рибалкою сіток з різним діаметром ячеек (вудок з різними розмірами гачка) виловлюються та розподіляються по групам різні риби (великі – малі, морські – річкові, щуки – коропи та ін.). Так і лінгвіст: за допомогою умовних «ментальних сіток», які закидаються у текстовий простір, «відловлює» концепти, які потрапили до них, та систематизує їх за рубриками. Ці рубрики й дають право здійснювати таксономію концептів на підґрунті різних світоглядних принципів – лінгвофілософських, психолінгвістичних, соціокультурних, ідейно-художніх, загальнофілологічних тощо. У будь-якому випадку, спосіб каталогізації концептів того чи іншого дискурсу задає матеріал; він же і передбачає два методи аналізу – дедуктивний і індуктивний» [169, с. 211].

Четвертий етап дослідження стосується аналізу стилістичних засобів як тригерів ХК ЛПД Р.М. Рільке – фоностилістичних (алітерації, асонансу, паронімічної атракції), лексико-стилістичних (лексичного повтору, okazionalizmів, поетизмів, біблеїзмів і архаїзмів) і синтактико-стилістичних (анжамбеману, синтаксичного паралелізму, антитези, хіазму, парентези, приєднання та звертання). На цьому етапі застосовуємо лінгвостилістичний метод, а також аналіз когнітивних операцій.

Стилістичні прийоми сприяють активації ХК у свідомості читача у ході базових когнітивних операцій (*construals*), які застосовуються при когнітивному аналізі граматики й лексики, що були виділені Р.В. Ленекером, – фокусування, специфікації, профілювання, соположення траєктора й орієнтира, перспективізації [292, с. 5–12; 293; 294]. Когнітивні операції є свого роду «процесорами», які застосовуються для перетворення структур «бази даних»,

тобто структурованих фрагментів знань [82, с. 3].

С.А. Жаботинська описує один з базових постулатів когнітивної граматики Р.В. Ленекера у такий спосіб: значення мовного виразу не зводиться до змісту, що активує його. Однаково важливо, як цей зміст «сконструйований», інтерпретований (*construed*). Вживши метафору, можна сказати, що зміст є видимою сценою (*visual scene*), а інтерпретація – особливим способом її бачення. Те, як ми бачимо, залежить від: (i) того, що ми вибрали поглядом; (ii) того, звідки ми дивимося; (iii) нашої уважності; (iv) тих елементів, на які ми звертаємо особливу увагу. Відповідними назвами для широких класів, що включають пов'язані з інтерпретацією феномени, є: (i) фокусування – *focusing*; (ii) перспективізація – *perspective*; (iii) специфікація – *specificity*; (iv) висвітлення – *prominence*» [82, с. 6].

На **п'ятому етапі** встановлюємо когнітивно-прагматичні властивості імплікатур у ЛПД Р.М. Рільке, зокрема аналізуємо їхні тригери – метафору, метонімію, перифраз, епітет, алюзію і риторичне питання, застосовуючи методи концептуального, пропозиційного, пресупозиційного, інтерпретаційного, лінгвостилістичного аналізу, експлікації імплікатур та аналізу когнітивних операцій. До аналізу метафори залучаємо поєднання когнітивно-прагматичного [255; 327] і когнітивно-семантичного [280, с. 167; 288; 289] підходів, що розповсюджено у прагмапоетиці [18]. При когнітивно-семантичному підході метафора розуміється у площині мисленнєвої діяльності людини, досліджується взаємодія двох концептів – позначуваного й образного, яка втілюється у мовних знаках. А когнітивно-прагматичний підхід теж зосереджується на мисленнєвій діяльності, але зміщує увагу на метафоричний пропозиційний смисл – метафоричну імплікатуру, яка створюється завдяки інтенції комуніканта у дискурс на ґрунті максим якості та релевантності Г.П. Грайса [255, с. 27].

Єдність когнітивного й прагматичного підходів до аналізу метафоричних смислів зумовлена механізмами й закономірностями переосмислення вихідного смислу в метафоричний на ґрунті асоціативних зв'язків вербалізованих концептів. За словами Л.Р. Безуглої, «метафора – не стилістичний прийом, не

словесна форма <...>, а той образний прихований смисл, який виникає у свідомості інтерпретатора цієї форми» [18, с. 50]. Зв'язок з людським мисленням передбачає когнітивний підхід, а розуміння метафори як різновиду імпліцитного смислу – прагматичний.

Метафоричний смисл розглядаємо як співвідношення у свідомості людини двох концептів за певною ознакою у вигляді елементарної пропозиції (аргумент/актант + предикат) [там само, с. 51]. Вихідний концепт, який є одним з ключових у вірші та вписується в поняттєвий ряд контексту, називають референтом або *концептом-ціллю* (*target*). Концепт, що залучається за аналогією для створення метафоричного смислу та, на перший погляд, не вписується в контекст, називається корелятом або *концептом-джерелом* (*source*). Обидва концепти об'єднуються спільною ознакою/ознаками; «споріднені якості та ознаки, що іманентно притаманні порівнюваним сутностям» називаються онтологічними відповідностями (*ontological correspondence*) [24, с. 214]. У такий спосіб виникає концептуальна метафора – метафоричне осмислення одного концепту в ознаках іншого [24, с. 214; 273, с. xxi; 280, с. 167; 286, с. 280–283, 381; 287, с. 212; 288, с. 16, 24; 289, с. 8, 54–56, 63–65, 106, 145–146].

Елементи метафоричної пропозиції – концепт-ціль (референт), концепт-джерело (корелят) і спільна ознака можуть бути виражені як експліцитно, так і імпліцитно [15, с. 257]. Наприклад, у наступному фрагменті усі елементи виражено експліцитно:

(4) *Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille*

sich lautlos auf – („Der Panther“) +> *ЗІНИЦЯ є ніби ЗАВІСА, тому що вона відсувається.*

У наведених прикладах засоби вербалізації концепту-цілі підкреслюємо суцільною лінією, концепту-джерела – переривчастою, спільну ознаку – хвилястою. Імпліцитно виражені елементи метафоричної пропозиції не можна підкреслити, але вони активуються в свідомості інтерпретатора і можуть бути вербалізованими – повна метафорична пропозиція есплікується після знаку +>

«слідуює дискурсивно», оскільки вона є імплікатурою. В експлікованій імплікатурі вживаємо конектори: *є ніби* – для введення корелята, *тому що* – спільної ознаки у метафоричній пропозиції, *заміщає* – суміжного концепту в метонімічній пропозиції.

Для аналізу тригерів імплікатур також залучаємо концепцію когнітивних операцій, але до операцій, розроблених у когнітивній граматиці Р. Ленекера [82; 292; 293; 294] додаємо когнітивні операції мапування, притаманні словесним поетичним образам [24; 280; 287]. За Дж. Лакоффом, «метафори – це мапування (*mappings*) концептуальних доменів»; «Кожна мапа являє собою фіксований набір онтологічних відповідностей між об'єктами у вихідному домені і об'єктами в цільовому домені»; «Коли ці фіксовані відповідності активовані, зіставлення можуть проектувати шаблони виведення вихідного домену на шаблони виведення цільового домену» [287, с. 246].

Таким чином, розроблена методика аналізу прагматистичних властивостей ЛПД Р.М. Рільке включає п'ять етапів і передбачає застосування загальнонаукових (дедукцію, індукцію, опис і спостереження), філологічних (методи пильного читання, паралельних місць, конкордансу та герменевтичний), лінгвокогнітивних (аналіз ключових слів і смислових корелятів, концептуальний аналіз тексту, матричне моделювання, фреймовий, компонентний аналіз, аналіз словникових дефініцій, метод побудови дискурсивної конфігурації концептів, аналіз когнітивних операцій) та прагматистичних (лінгвостилістичний, пропозиційний, пресупозиційний, інтерпретаційний аналіз та метод експлікації імплікатур) методів.

Висновки до розділу 1

1. Естетика Р.М. Рільке ґрунтується на поєднанні романтичного принципу, притаманного першому періоду творчості поета (1894–1903), і модерністського підходу, який характерний для другого періоду (1904–1926).

2. У працях рількезнавців встановлено провідні мотиви поезії Р.М. Рільке.

Ці мотиви за семантичним критерієм мають шість груп: релігійні, філософські, соціально-психологічні, мистецькі, природні, матеріальні. Основними лейтмотивами поезії Р.М. Рільке є, відповідно, мотиви Бога, буття, людини, мистецтва, природи та речі.

3. Аналітичний огляд лінгвістичних робіт та співставлення них з рількезнавчими дослідженнями дозволяє співвіднести лейтмотиви й мотиви поезії Р.М. Рільке з ХК його ЛПД. Тож ключовими ХК ЛПД Р.М. Рільке є концепти БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR і РІЧ/DING.

4. ЛПД є різновидом художнього дискурсу, який становить мисленнєво-мовленнєвий простір, що створюється автором ПТ та його читачем (інтерпретатором) за посередництвом цього тексту. У такий спосіб ЛПД поєднує у собі три аспекти – мовний, когнітивний і комунікативний.

4.1. Мовний аспект ЛПД втілюється в лірико-поетичному тексті, що визначається як мовне втілення ЛПД, яке становить виражену і закріплену в письмовій формі за допомогою мовних знаків сторону лірико-поетичного твору, що сприймається чуттєво.

4.2. Когнітивний аспект ЛПД передбачає аналіз ХК, під якими розуміються одиниці авторської картини світу, що вербалізується у художніх текстах письменника та активується в свідомості читача на основі значень мовних одиниць, які формують у дискурсі певні смисли. ЛПД Р.М. Рільке визначається ХК, які створюють дискурсивну конфігурацію БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR і РІЧ/DING. Дискурсивна конфігурація концептів визначається як сукупність ключових концептів, які належать різним концептополям німецької концептосфери і актуалізуються у певному дискурсі за допомогою вербальних засобів.

4.3. Комунікативний аспект ЛПД має прояв у комунікації між автором і читачем ПТ, яка має свою специфіку, зумовлену превалюванням поетичної функції мови, що передбачає використання автором різноманітних лінгвостилістичних засобів.

5. Ідіодискурс Р.М. Рільке відбиває дискурси модернізму й романтизму та характеризується тісним зв'язком змісту й форми, циклічністю, співіснуванням мистецького підходу до словесного відображення світу та повсякденної мови, наявністю глибокого пласту імпліцитних смислів, фоноцентризмом, превалюванням іменників, дієприкметників і дієслів у частиномовному наповненні, багатим синтаксисом та високим ступенем образності.

6. Методологічною базою дослідження є прагмастилістика та когнітивна прагмапоетика. Когнітивна прагмапоетика надає теоретичний інструментарій для аналізу імплікативного простору ЛПД Р.М. Рільке, основними складовими якого є імплікати, пресупозиції та імплікатури, а прагмастилістика дозволяє розглядати застосовані стилістичні засоби в якості тригерів ХК та імплікатур.

6.1. Тригери являють собою мовні засоби різних рівнів (фонологічні, лексичні, морфологічні й синтаксичні), за допомогою яких із залученням дискурсивного контексту в свідомості читача активуються ХК і смисли, у тому числі імпліцитні – імплікатури, імплікати та пресупозиції.

6.2. Імплікатура у ЛПД становить компонент смислу, який імпліцитно виражений у тексті та активується у свідомості читача за допомогою мовних тригерів та дискурсивного контексту.

6.3. Імплікатом є ХК, який, будучи імпліцитно вербалізованим у ПТ, активується у свідомості читача за допомогою мовних тригерів та дискурсивного контексту.

6.4. Пресупозиція становить ретроспективну інференцію з висловлення, що стосується фактів дійсності, які має у розпорядженні автор ПТ.

7. Використання в якості методологічної бази дослідження принципів прагмастилістики та когнітивної прагмапоетики зумовив застосування низки методів когнітивної поетики, прагмалінгвістики, лінгвостилістики, лексичної і синтаксичної семантики у поєднанні із загальнонауковими й філологічними методами, на яких ґрунтується поетапна методика аналізу прагмастилістичних властивостей ЛПД Р.М. Рільке.

Основні положення цього розділу відбито у публікаціях: [141; 142; 151].

РОЗДІЛ 2.

ДИСКУРСИВНА КОНФІГУРАЦІЯ ХУДОЖНІХ КОНЦЕПТІВ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ Р.М. РІЛЬКЕ

Для ЛПД Р.М. Рільке характерна дискурсивна конфігурація ХК БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR, РІЧ/DING, кожний з яких ми аналізуємо за допомогою моделювання матриці доменів. Ці ХК репрезентуються у ПТ Р.М. Рільке ключовими словами і їхніми смисловими корелятами в експліцитних і імпліцитних контекстах.

Пропозиційні матриці цих ХК свідчать про уявлення Р. М. Рільке про відповідні сутності, що відображено в його ЛПД: людина (MENSCH) шукає Бога (GOTT) у природі (NATUR), створюючи витвори мистецтва (KUNST), які відображають буття світу (DASEIN) і перетворення речей (DING). Ключові концепти ЛПД Р.М. Рільке постають взаємно пов'язаними, тобто кожний концепт має у якості бази інші концепти. Пропозиційні зв'язки між концептами представлено на Рис. 1 Додатку А за допомогою кольорових ліній, стрілка вказує на ХК, який є доменом для іншого.

Частіше за все для презентації концептів конфігурації Р.М. Рільке використовує ХК MENSCH (26 доменів) та DASEIN (24 домени), інші ХК виявляють меншу кількість доменів: NATUR – 18, GOTT і KUNST – по 15, DING – 14.

2.1. Художній концепт БОГ/GOTT

ХК GOTT належить до дискурсивної конфігурації ХК ЛПД Р.М. Рільке, оскільки поезія Р.М. Рільке «була сповнена Богом чи радше шуканнями Бога» [159, с. 20].

Лексема *Gott* має такі словникові дефініції: „(im Monotheismus, besonders im Christentum) höchstes übernatürliches Wesen, das als Schöpfer, Ursache allen Geschehens in der Natur ist, das Schicksal der Menschen lenkt, Richter über ihr sittliches Verhalten und ihr Heilsbringer ist; (im Polytheismus) kultisch verehrtes

übermenschliches Wesen als personal gedachte Naturkraft, sittliche Macht“ [357].
 Отже, основні ознаки концепту GOTT є такі: ÜBERNATÜRLICHES WESEN, SCHÖPFER, SCHICKSALSLENKER, NATURKRAFT, VERHALTENSRICHTER, SITTICHE MACHT, CHRISTENTUM, KULT, VEREHRUNG. Синонімами лексеми *Gott* є: „*Allwissender, der liebe Gott, Er, der Herr, Herr, Gottvater, Schöpfer, Unsterblicher*; (gehoben) *Allerbarmer, Allgütiger, Allmächtiger, Erbarmer, Gottheit*; (familiär) *Herrgott*; (alttestamentlich) *Adonai, Eloah, Herr Zebaoth, Jahve, Jehova*; (katholische Liturgie) *Dominus; Heilsbringer, [himmlischer] Vater, Vater im Himmel*; (christliche Religion) *Himmelsfürst*; (islamische Religion) *Allah*; (abwertend) *Abgott, Götze, Götterbild, höhere Macht, Göttlichkeit, Vorsehung Göttergestalt, Gottheit, Unsterblicher*; (im Christentum) *Christus, Jesus, Vaterunser, Allvater, Gottessohn, Erlöser, Richter, Erschaffer, Schöpfer, Weltenschöpfer, Weltenlenker*; (in der Gnosis/Gnostik) *Demiurg*; (in der Freimaurerei) *Allmächtiger Baumeister aller Welten, Großer Baumeister des Weltalls, Großer Architekt*“ [360; 361]. Ці лексеми та похідні від імені концепту *Gott* (*göttlich, Gottheit, Fluss-Gott* тощо) є ключовими словами словами, які експлікують цей концепт.

Модель концептуальної матриці ХК GOTT представлено на Рис. 4 Додатку А. Контексти актуалізації цього ХК повніше наведено у Таблиці 4 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ БОГА** у ЛПД Р.М. Рільке має пропозиційний зв'язок з ХК ЛЮДИНА: ***Бог існує тому, що людина вірить у нього***. Ця пропозиція представлена тільки в імпліцитних контекстах. Наприклад, у наступному фрагменті наявне тільки ключове слово *Gott*, смисл людської віри як причини існування Бога виводиться у імплікатурі на ґрунті риторичних питань, метафори та перифраза:

(5) *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*

Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)

Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)

Bin dein Gewand und dein Gewerbe,

mit mir verlierst du deinen Sinn. („Was wirst du tun...“) +> ЛЮДИНА є ніби

КУХОЛЬ БОГА. +> ЛЮДИНА є ніби НАПІЙ БОГА. +> ЛЮДИНА є ніби ОДЯГ БОГА.

- +> ЛЮДИНА є ніби РЕМЕСЛО БОГА. +> Коли людина помирає, помирає і Бог.
 +> Бог існує у думках людини.

ЛПД Р.М. Рільке пронизаний діалогом ліричного героя з Богом: *Ich – Du*, тож Бог постає як сутність, залежна від *Ich* [312, с. 38–39]. Смисловими корелятами лексеми *Gott*, є *Gebet, beten, flehen, Bilbel, sich bekennen, sich bekünden, Engel* тощо. У зв'язку з цим – поширена думка вчених про значущість молитвенного жесту в ЛПД Р.М. Рільке, пор.: «Апелятивний мовний жест набуває рис молитви в багатьох віршах» [312, с. 20], наприклад:

(6) *Wie hob ich meine halben Hände*

zu dir <Gott> in namenlosem Flehn, („Ich bete wieder...“)

Домен **РІЗНОВИДИ БОГА** відображає пошуки Бога поетом, його пантеїстичний світогляд, який передбачає існування не одного Бога, а різноманітних його проявів, пор.: «Бог в «Книзі годин» не може бути християнинським» [307, с. 28]. Тож цей домен виглядає у такий спосіб: **Бог існує у якості Ісуса, Будди, Бога-батька, Духа, божества**. Цей смисл у ЛПД Р.М. Рільке представлено лексемами *Jesus* (7), *Gott-Vater, Buddha, Geist, Gottheit* (8), *einer der Götter*, наприклад:

(7) *O Jesus, Jesus, wann war unsre Stunde? („Pietà“)*

(8) *aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit, („Die zweite Elegie“)*

Домен **ЧАС ІСНУВАННЯ БОГА** у ЛПД Р.М. Рільке демонструє дві пропозиції: 1) **Бог існує вічно**, 2) **Бог існує протягом життя людини**. Перша пропозиція вербалізується за допомогою ключових слів *Ewigkeit, ewig*:

(9) *Sie wollen Ewigkeit. Sie sagen: Stein,*

sei ewig. Und das heißt: sei dein! („Und du erbst das Grün...“)

Друга пропозиція корелює із доменом причини: якщо існування Бога залежить від життя людини, то Бог помирає із смертю людини, отже, існування Бога обмежується рамками життя людини, яке є і його життям, на що вказують лексеми *leben i sterben*, наприклад:

(10) *Wer lebt es denn? Lebst du es, Gott, – das Leben? (Und doch...)*

(11) *wenn Gott gestorben ist, die Wolken lallen. („Die Blinde“)*

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ БОГА** у ЛПД Р.М. Рільке передбачає такі пропозиції: *Бог існує на небі* (*Himmel* (12)), *у раю* (*Paradies* (13), *Gottes Garten*), *у місті* (*Stadt, Straße, Gasse, Dom, Allee, Haus* (14)), *у темряві* (*Dunkelheit, dunkel* (15), *Dämmerung, Finsternis, nächtig*), які презентують концептополе NATUR:

(12) *Dein* <des Gottes> *ganzer Himmel* *horcht in mich hinaus*, (*Was irren meine Hände in den Pinseln...*)

(13) *Es wurde Nacht im Paradies:*

sei du <Gott> *der Hüter mit dem Horne*, („*Dein allererstes Wort war...*“)

(14) *du wohnst in deinem allerletzten Haus*. („*Was irren meine Hände in den Pinseln...*“)

(15) *um sich in seinem* <des Gottes> *Dunkel* *aufzurichten*: – („*Jetzt reifen schon die roten Berberitzen...*“)

Домен **АНТИТЕЗА БОГА** у ЛПД Р.М. Рільке виражається пропозицією *Бог не існує у якості демона*, яку активує смисловий клорелят *Dämon*:

(16) *das schattige Gesicht voll kranker Blaus*

und ganz verdunkelt von Dämonen. („*Ein Pilgermorgen...*“)

Концепт DÄMON виступає також імпліктом, як у такому фрагменті, де під «тихими силами, що темно переглядаються» маються на увазі демонічні сили:

(17) *Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite*

und sehn einander dunkel an. („*Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht...*“)

Домен **ЯКОСТІ БОГА** є базою для багатьох концептів і виражається у таких типових пропозиціях:

1) пропозиції, які стосуються зовнішності Бога: *Бог є великий* (*groß* (18), *hoch, nicht minder*), *прекрасний* (*schön, herrlich* (19), *schlank*), *сяючий* (*blenden* (20), *glänzend, strahlend, glühend*), *некрасивий* (*schrecklich* (21), *unscheinbar*), *темний* (*dunkel, heimlich, verborgen, verschwiegen, tief, der Rätselhafte, Unbekannter*):

(18) *was Er, der groß* *in Goldgeschmeid*

wie in der Sonne saß, („*Verkündigung*“)

(19) *Wir sind wie Adern im Basalte*

in Gottes harter Herrlichkeit. („Alle, die ihre Hände regen...“)

(20) *Gott sah mich an; er blendete... („Verkündigung“)*

(21) *Auf, und schreckt den schrecklichen Gott! Bestürzt ihn. („Fünf Gesänge“)*

Концепт DUNKELHEIT щодо Бога свідчить про уявлення про нього як про трансцендентальне явище, представлене у картинах темряви, мовчання, глибини в традиціях містичної метафорики [312, с. 38–39]:

(22) *mein Gott ist dunkel <...> („Ich habe viele Brüder in Soutanen...“)*

2) пропозиції, які стосуються здатностей Бога: **Бог є сильний** (*mächtig, gewaltig, stark, Gigant, Macht* (23)), **співучий** (*singend* (24), *Lied*), **велелюбний** (*liebevoll, mild, Liebe* (25), *lieben, Sanfte*), **усе знаючий** (*alleserfassend, alles wissend, allschauend*):

(23) *in Gottes Gärten schweigen sie,*

wie viele, viele Intervalle

in seiner Macht und Melodie. („Die Engel“)

(24) *<...> Singender Gott, wie hast*

du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, („Und fast ein Mädchen wars und ging hervor... II“)

(25) *wenn sich auf deiner <Gottes> Liebe heitrem Wein („Das jüngste Gericht“)*

3) пропозиції, які стосуються рис характеру Бога: **Бог є наполегливий** (*beharrlich, überreden, unaufhaltbar, reißend* (26)), **довірливий** (*vertrauend* (27)), **працьовитий** (*Arbeit* (28), *arbeitsam*), **безпомічний** (*zögern* (29), *hilflos*), **врівноважений** (*ausgeglichen, Gleichgewicht* (30), *Gleichmut*), **боязливий** (*ängstlich, erschrocken* (31), *bangen*), наприклад:

(26) *<...> Ist er ein Wissender? Kann*

er ein Wissender sein, dieser reißende Gott? („Fünf Gesänge“)

(27) *Vertrauender*

kann keiner dir kommen („Das jüngste Gericht“)

(28) *Du <Gott> bist, der niemals Sonntag hat,*

der in die Arbeit Eingekehrte, („Du bist der Alte...“)

(29) warum zögert Gott, auf den Mist

alles das hinzulegen. („Das Lied des Zwerges“)

(30) Falle nicht, Gott, aus deinem Gleichgewicht. („Du musst nicht bangen, Gott“)

(31) Und Gott ging hin, erschrocken wie ein Knecht, („Josuas Landtag“)

4) пропозиції, які стосуються фізичного й психічного стану Бога: **Бог є мовчазний** (schweigend, still, stumm (32)), **знівний** (Zorn (33), zornig), **одинокий** (einsam, Einsamkeit (34), allein), **втомлений/хворий** (müde, kränklich, Schmerzen, Leiden), **бідний** (arm (35), Armut):

(32) Nichts ist so stumm

wie eines Gottes Mund. („So angestrengt wider die starke Nacht“)

(33) wenn sich auf deiner Liebe heitrem Wein

die dunklen Tropfen deines <Gottes> Zornes zeigen, („Das jüngste Gericht“)

(34) Mitwisser deiner Einsamkeit. („Und Gott befiehlt mir...“)

(35) Und du <Gott> bist arm: so wie der Frühlingsregen, („Du bist der Arme...“)

Пропозиції першої групи презентують концепти концептополя NATUR, а груп 2) – 4) – концепти концептополя MENSCH.

Домен **ТЕ, НА ЩО ДІЄ БОГ** пов'язаний із телеологічним трактуванням цього поняття в ЛПД Р.М. Рільке, адже йому притаманні прагнення знайти своєрідну «сферу застосування» Бога (*das Gebrauchen Gottes*) [315, с. 379]. Цей домен презентує такі пропозиції:

– **Бог діє на людину (її серце, душу, почуття, долю, слово)** – ця пропозиція є зазвичай імпліцитною, оскільки концепт MENSCH вербалізується асоціатами *Herz, Seele* (36), *Gefühl, fühlen, Schicksal (Geschick), Wort*. Крім того, людина постає у Р.М. Рільке як чоловік, жінка, дитина (37) або конкретна особа (сам поет – ліричний герой, Гельдерлін (38), Орфей, Еврідіка тощо), наприклад:

(36) Verherrliche und hebe, meine Seele,

so hoch du kannst: den HERRN. („Magnificat“)

(37) so haben dich ja die Kinder lieb. („Ich glaube an alles noch nie Gesagte...“)

(38) der vorgehende Gott führte dich drüben hervor. („An Hölderlin“)

– **Бог діє на мистецтво (на митця, слово, музичні інструменти)**. Бог

впливає, перш за все, на поета, який у пошуках Бога творить слово, поезію, пізнає світ:

(39) *Nur der Frühling Gottes war dort,
nur sein Sohn, das Wort,
vollendete sich. („Der Ast vom Baume Gott“)*

– **Бог діє на природу (річки, тварини, рослини, природні сили)**, що відображає пантеїстичний світогляд і естетичну теологію поета [297, с. 195]:

(40) *Natur ist göttlich voll; wer kann sie leisten,
wenn ihn ein Gott nicht so natürlich macht. („Winterliche Stenzen“)*

(41) *Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen. („Die achte Elegie“)*

– **Бог діє на янгола (Engel)**, наприклад:

(42) *Engel, welche Gott erinnern. („Requiem für eine Freundin“)*

– **Бог діє на час (пори року, день, ніч, вечір)**, наприклад:

(43) *ach, von welchem Unkenntlichen triefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr. („Die dritte Elegie“)*

– **Бог діє на простір (Raum)**, наприклад:

(44) *auch den Raum berührend wie sich selber. („Buddha, Sonett“)*

– **Бог діє на речі (книги, музичні інструменти)**, відповідно до пантеїстичного світогляду, Р.М. Рільке шукав Бога не тільки в людських душах, а і в речах, у глибшому їхньому сенсі існування [159, с. 20]:

(45) *doch dir <Gott>, dem Abend und den Dichtern
sind, unter rinnenden Gesichtern,
die dunkeln Dinge offenbar. („Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...“)*

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ БОГА** охоплює такі пропозиції, у яких ми конкретизуємо дію – Бог діє не тільки, щоб отримати щось, але й щоб надати, створити, здійснити щось, насамперед, для людей: **БОГ-агенс діє, щоб**

створити світ і людину (Licht (46), Welt, Mensch, Wort), *отримати відродження* (Wiederleben, Auferstehung (48)), *надавати і отримати любов* (Liebe, Geliebte (49)), *надавати диво* (Wunder (47)) і *поміч* (Hilfe, Schutz, Verstärkung, Heilen (50), Gleichgewicht), *здійснювати перетворення* (51):

(46) Dein allererstes Wort war: Licht: („Dein allererstes Wort war...“)

(47) es ist ein großes Wunder in der Welt: („Und doch...“)

(48) Und nun aufstand er <Jesus>: *steht: höher*
als stehende Türme, („Fünf Gesänge“)

(49) ließ sich der Gott in die Geliebte los. („Leda“)

(50) Immer wieder von uns *aufgerissen*,
ist der Gott die Stelle, welche heilt. („XVI Immer wieder von uns
aufgerissen...“)

Перетворення вважається значущим концептом ЛПД Р.М. Рільке [219, с. 185–230; 235, с. 79; 303; 307], зокрема у зв'язу з концептом ГОТТ. Бог трансформується з християнського в ідеалізованого, пор.: «рількевські духовні пошуки вивели поета в «Нових віршах» за рамки християнства (тепер це матеріал виключно особистої метафорики) та поставили перед неперсоніфікованим богом, перед нерозв'язним дуалізмом деякої гностичної віри» [6, с. 38]. Ключовими словами виступають лексеми *Veränderung*, *Transformation*, *Metamorphose*, *reif*, *reifend*, *werdend*, *Verwandlung*, *Wandlung*:

(51) Er ging in Mänteln und Metamorphosen

durch alle steigenden Stimmen der Zeit. („Der Ast vom Baume Gott“)

Домен **ЧАСТИНА БОГА** охоплює пропозиції, які зближують Бога з людиною за схожістю: **БОГ-ціле має тіло** (Körper), **голову** (Haupt, Kopf), **обличчя** (Gesicht, Augen, Blick, Augenbrauen, Mund (32), Stirn), **ноги** (Füße), *Beine*, *тощо*), **серце** (Herz (52)), **руки** (Hände (53), Arme), наприклад:

(52) Dein Herz steht offen, und man kann hinein: („Pietà“)

(53) Und Gott ging hin, erschrocken wie ein Knecht,
und hielt die Sonne, bis ihm seine Hände
wehtaten, <...> („Josuas Landtag“)

Дослідники підкреслюють особливе значення рук і жесту у зображенні Бога [312, с. 20], адже ««Рука Божа» у Біблії виступає як символ влади Бога над людиною» [6, с. 30]. Як зазначає А. Пагні, «Бог – це Ти, до тебе звертаються молитви, ти визначаєш мовний жест» [312, с. 38-39].

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ БОГА** представлено метафоричними номінаціями Бога: **БОГ-Референт** є **ніби ЛЮДИНА** (60), **ПТАХ** (57), **ТВАРИНА** (Reh, Hirsch), **РОСЛИНА** (Frucht (59), Baum (61)), **СИЛА ПРИРОДИ** (Brand (54), (vulkanischer) Berg (54), Stein, Welle, Wind, Samum (54), Stern), **ВИТВІР МИСТЕЦТВА, ПРОСТІР** (58), **РІЧ** (Ding, Ball, Gerät (56), Netz, Rad, Gerät), **БУДІВЛЯ** (Dom, Turm), **ПОЧУТТЯ** (Leiden, Liebe, Heimweh, Wunder), **ДІЯ, ЧАС** (Abendstunde (55), Dämmerstunde), **СЛОВО, РИМА**. Наприклад, у ПТ „Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...“ з «Книги життя чернечого» метафорою для Бога слугує фігура м'яча, яка називається *Ding der Dinge*. Бог часто співвідноситься з метафоричним корелятом експліцитно – за допомогою синтаксичної структури *Du bist* + *Nomen*, прийменника *als* або сполучника *wie*:

(54) *Gemalt hätte ich dich <den Gott>: <...>*

<...> als Berg, als Brand,

als Samum, wachsend aus Wüstensand – („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo“)

(55) *Du <Gott> bist die sanfte Abendstunde, („Es tauchten tausend Theologen...“)*

(56) *Du <Gott> freust dich Aller, die dich gebrauchen wie ein Gerät („Du siehst...“)*

У імпліцитних контекстах метафоричний корелят виводиться в імплікатурі на ґрунті експлікованих ознак, наприклад:

(57) *und du <Gott>: du bist aus dem Nest gefallen, („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...“)* +> *БОГ є ніби ПТАХ, тому що у нього є гніздо.*

(58) *So griffen einstmals aus dem Dunkelsein*

der Kathedralen große Fensterrosen

ein Herz und rissen es in Gott hinein. („Die Fensterrose“)

+> БОГ є ніби ПРОСТИР, тому що в середину нього можна кинути серце.

(59) *Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,*

Mandel, die sich einschließt und versüßt, –

dieses Alles bis an alle Sterne

ist dein Fruchtfleisch: Sei begrüßt. („Buddha in der Glorie“)

+> БУДДА є ніби ФРУКТ, тому що він має м'якоть та кісточку.

Персоніфікація Бога полягає у тому, що він постає у вигляді цілителя, скульптора, судді, актора, князя, гостя, письменника, сусіда, юрисконсульта (Heilkundiger, Bildhauer (60), Fürst, König, Richter, Akteur, Gast, Schriftsteller, Nachbar, Beistand, Taucher, Kind, der Alte, Meister, Schmied, Hergereister, der Mündige), наприклад:

(60) *als ginge Gott mit seinen weiten*

Bildhauerhänden durch die Seiten

im dunklen Buch des Anbeginns. („Die Engel“)

+> БОГ є ніби СКУЛЬПТОР, тому що він має руки скульптора.

Метафора дерева – одна з найзначущіх метафор у ЛПД Р.М. Рільке, яка «візуалізує органічне зростання» [234, с. 35], смисловими корелятами є лексеми Baum, Ast, Wurzeln, Gewebe, Zweig, Ebenholz, а також гіперонім Wald:

(61) *Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht,*

hat schon geblüht. („Der Ast vom Baume Gott...“) +> БОГ є ніби ДЕРЕВО,

тому що він має гілля і може цвісти. +> ХРИСТИЯНСТВО є ніби ЦВІТІННЯ

БАГА. +> Християнство було вже поширене.

Р.М. Рільке використовує концепт ГОТТ для імпліцитної презентації концепції мистецтва, про що свідчать смислові кореляти Turm, Tor, Dom (63), Säule, singen (62), Lied, Reim (64) тощо, наприклад:

(62) *Seit drei Tagen, was ists? Sing ich wirklich das Schrecknis,*

wirklich den Gott, den ich als einen der frühern

nur noch remembernden Götter ferne bewundernd geglaubt? („Fünf Gesänge“)

+> БОГ є ніби ПІСНЯ, тому що його можна співати.

(63) *Wir bauen an Dir mit zitternden Händen,*

und wir türmen Atom auf Atom.

Aber wer kann Dich vollenden,

Du Dom? („Wir bauen mit zitternden Händen“)

+> БОГ є ніби СОБОР, тому що його можна побудувати.

(64) *Ich war Gesang, und Gott, der Reim,*

rauscht noch in meinem Ohr. („Ich komme aus meinen Schwingen heim...“)

+> БОГ є ніби РИМА, тому що він на слуху у поета.

Як бачимо, у матриці доменів відображаються пошуки Бога поетом, що робить концепт GOTT у ЛПД Р.М. Рільке дуже суперечливим, на що вказують і інші дослідники. Зокрема, А. Пагні наголошує на неоднозначному ставленні Р.М. Рільке до християнства [312, с. 38–39], а В.М. Ахтирська називає його ставлення до Бога ставленням «вельми напруженого відштовхування/притягування» [6, с. 32]. Сам поет пише про Бога:

(65) *Du bist der Wald der Widersprüche. („Du bist der Tiefste...“)*

Таким чином, змодельована матриця доменів свідчить про протилежні уявлення Р.М. Рільке про Бога, які ґрунтуються на пантеїстичному світогляді та естетичній теології і ставлять у центр сприйняття Бога людину. Доменами для ХК GOTT є ХК MENSCH (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, ЧАС ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

2.2. Художній концепт БУТТЯ/DASEIN

Концепт DASEIN є невід’ємним ХК картини світу Р.М. Рільке. Як зазначає Н.С. Павлова, «творчість Рільке неможливо зрозуміти поза межами його роздумів про початок буття, про кінцеве і нескінченне» [155]. Увесь ЛПД Р.М. Рільке свідчить про те, що поет намагається із загальнолюдських позицій поетично вирішити найважливішу проблематику життя й смерті, часу й вічності [136,

с. 13; 250].

Лексема *Dasein* має такі словникові дефініції: „1) (gehoben) das Vorhandensein, Bestehen, Existieren; 2) (gehoben) menschliches Leben, besonders im Hinblick auf seine Bedingungen; menschliche Existenz; 3) (selten) das Anwesendsein; 4) (Philosophie) bloß empirisches Vorhandensein einer Sache oder eines Menschen“ [357]. Отже, основні ознаки концепту DASEIN є такі: EXISTENZ, VORHANDENSEIN, BEDINGUNG, MENSCH, LEBEN, DING, EMPIRISCH.

Синонімами лексеми *Dasein* є: *Bestehen, Existieren, Sein, Vorhandensein, Vorkommen, Biografie, Existenz, Leben, Lebenslauf, Welt; (bildungssprachlich) Vita, Anwesenheit, Gegenwart, Gegenwärtigkeit; (bildungssprachlich) Präsenz, (Philosophie) Entität, Existenzia* [357]. Ці лексеми та однокореневі та похідні лексеми від імені концепту DASEIN (*ist, war, gewesen, Hiersein*, тощо) є ключовими словами, які експлікують цей концепт.

Модель концептуальної матриці ХК DASEIN представлено на Рис. 5 Додатку А. Контексти актуалізації цього ХК наведено у Таблиці 3 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ БУТТЯ** у ЛПД Р.М. Рільке має пропозиційний зв'язок з ХК БОГ: *Буття існує тому, що його створив Бог*, що витікає із численних алюзій на сотворіння світу Богом, описаного у Біблії:

(66) *Dein allererstes Wort war: Licht:*

da ward die Zeit. Dann schweigst du lange. („Dein allererstes Wort war...“)

+> *У Біблії написано: Бог сказав: «Хай буде світло!» і сотворив світ.*

(67) *Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß,*

und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift. („Eingang“)

Домен **РІЗНОВИДИ БУТТЯ** виглядає у такий спосіб: *Буття існує у якості світу і життя людини*. Ці смисли у ЛПД Р.М. Рільке представлено лексемами *Leben* (68), *leben*, *Wesen* (68), *starrlebendig*, *Dasein* (69), *Hiersein* (70), *Sein* (71), *Welt* (72), *Wirklichkeit* (73), наприклад:

(68) *mein täglich Leben schon gelebt gefunden („Ich liebe meines Wesens*

Dunkelstunden...“)

(69) <...> *da sie ein Dasein*

hatte. Alles. Die Adern voll Dasein. („Duineser Elegien“, VII)

(70) Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar („Duineser Elegien“, IX)

(71) Jetzt bin ich ja zum Sein noch zu klein; („Das Lied der Waise“)

(72) seitdem die Welt und dieses von ihr Wissen,

von seinen Sinnen abgerissen, („Der Tod des Dichters“)

(73) Demütig sei jetzt wie ein Ding,

zu Wirklichkeit gereift, – („Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...“)

Концепт LEBEN пов'язує концепт DASEIN з доменом MENSCH.

Домен **ЧАС ІСНУВАННЯ БУТТЯ** у ЛПД Р.М. Рільке відображено пропозицією **Буття існує вічно**. Ця пропозиція вербалізується за допомогою ключових слів *Ewigkeit, ewig, immer* і у експліцитних контекстах, де наявне ключові слова, і у імпліцитних, де є тільки їхні смислові кореляти, наприклад:

(74) Immer ist es Welt

und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, („Duineser Elegien“, VIII)

(75) Alles ist weit –, und nirgends schließt sich der Kreis. („Die Sonette an Orpheus“, 2, XX)

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ БУТТЯ** у ЛПД Р.М. Рільке відображають дві пропозиції: 1) **Буття існує у (світовому) просторі** (*Weltraum* (76), *Raum, Weltall, All*) (пор.: «простір – це фундаментальна властивість буття, яка фіксує форму й протяжність його існування» [106, с. 59]); 2) **Буття існує у душі людини / душі світу** (*Seele, Inneres, Innenraum, Weltinnenraum, innen* (77), *Herz des Menschen* (78)), тож концепт DASEIN пов'язаний із доменом MENSCH:

(76) Immerfort um das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht, („Die Sonette an Orpheus“, 2, I)

(77) Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. („Duineser Elegien“, VII)

(78) Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft

werden weniger Überzähliges Dasein

entspringt mir im Herzen. („Duineser Elegien“, IX)

ХК WELTINNENRAUM («внутрішній простір світу», «душа світу» [6, с. 16–

17]) є дуже значущим у ЛПД Р.М. Рільке. На думку П. де Мана, термін «внутрішній світ» (*innenentstehen, Weltinnenraum* і т. д.) «позначає не самоприсутність свідомості, але неминучу відсутність надійного референта. На рівні поетичної мови це зречення відповідає втраті первинності значення, розташованого усередині референта, й відкриває нову риторику «фігури» Рільке <...> Рільке може, наприклад, стверджувати, що відображення реальніше за реальність або що сонячний годинник показує час і вночі, тому що його твердження відтепер існують тільки у собі й для себе» [124, с. 61]. Дійсність уможливорюється відношенням між Я і світом – між внутрішнім і зовнішнім [234, с. 253].

Домен **АНТИТЕЗА БУТТЯ** у ЛПД Р.М. Рільке виражається двома пропозиціями: 1) *Буття не існує у якості смерті*, яку активують ключові слова *Tod, tödlich, Totsein, Nichtmehrsein, Gestorbensein, sterben, Niegewesenes*; 2) *Буття не існує у якості загробного світу (Unterwelt)*, наприклад:

(79) *steht das Leben im Feld in den zahllosen Männern, und mitten in jedem tritt ein gefürsteter Tod auf den erkühntesten Platz. („Fünf Gesänge“)*

(80) *der dunkle Eingang in die Unterwelt („Pont du Carrousel“)*

Концепт **TOD** представлений в «унікальній за своїм змістом лірико-філософської концепції «смертежиття»» як частини концепції єдиного буття Р.М. Рільке, яка є характерною для другого етапу його творчості, натомість «у ранніх творах Р.М. Рільке він реалізується у максимально конкретних ситуаціях, що свідчить про традиційне (ритуальне) ставлення до концепта» [160].

Домен **ЯКОСТІ БУТТЯ** є базою для багатьох концептів і виражається у таких типових пропозиціях:

1) Пропозиції, які позитивно характеризують буття: *Буття є світле* (*hell, strahlend* (81), *brennend, Licht* (81), *glühend*), *приємне* (*angenehm, freundlich, Freundschaft*), *ruhig, herrlich, verzaubert*), *насичене* (*voll* (82), *laut, gefüllt, überzählig, lang, stark, plastisch, weit*):

(81) <...> *Mein ganzes Wesen brennt
und strahlt so stark und ist so ungeheuer*

voll Licht, daß mir das tiefe Firmament („Verkündigung über den Hirten“)

(82) *nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll
wie damals, („Kindheit“)*

2) Пропозиції, які негативно характеризують буття: **Буття є важке** (hart (83), erschrocken, wirr, verlassen), **коротке** (kurz (84), ungenau, vage):

(83) *Man muss ihnen die harte Gegenwart
ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss. („Der Tod“)*

(84) *<...> will ein kurzes Dasein
in ihren Augen haben, die mich halten („Requiem für eine Freundin“)*

Як бачимо, концепт DASEIN пов'язаний з доменами MENSCH (erschrocken, wirr, verlassen), DING (voll, gefüllt, überzählig, plastisch) і NATUR (hell, strahlend, brennend, voll Licht, glühend, kurz, lang, stark, hart, weit).

Домен **ТЕ, НА ЩО ДІЄ БУТТЯ** має пропозиційний зв'язок з ХК ЛЮДИНА, ПРИРОДА, РІЧ, МИСТЕЦТВО: **Буття діє на людину** (дитину, поета (84), митця, монаха, жінку), **тварину** (Tier, Vogel (85)), **речі** (Ding (86)), **слово** (Wort (87)), наприклад:

(85) *Da steht er nächtens auf und hat den Ruf
des Vogels draußen schon in seinem Dasein („Die spanische Trilogie“)*

(86) *Demütig sei jetzt wie ein Ding,
zu Wirklichkeit gereift, – („Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...“)*

(87) *Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände.*

Indem sein Wort das Hiersein übertrifft, („Die Sonette an Orpheus“, I, V)

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ БУТТЯ** охоплює дві пропозиції: 1) **Буття-агенса діє, щоб викликати почуття** (Gefühl, Liebe (68), Heimweh, Glück, Glaube); 2) **Буття-агенса діє, щоб призвести до смерті** (88), тож ХК DASEIN презентується доменом MENSCH:

(88) *Da leben Menschen, weißerblühte, blasse
und sterben staunend an der schweren Welt. („Da leben Menschen...“)*

Домен **ЧАСТИНА БУТТЯ** охоплює пропозиції, які презентують

різновиди Буття у часі: **Буття-ціле містить минуле** (*Vergangenes, gestern, Vergangenheit* (89)); **теперішнє** (*Gegenwart* (90), *heute*) і **майбутнє** (*Zukunft* (91), *morgen*), адже час як фундаментальна властивість буття виражається у формах розвитку сутності з минулого через теперішнє в майбутнє [106, с. 74]:

(89) *Empfindest du, wie die Vergangenheiten*

leicht werden, wenn du eine Weile lebst, („Der Sänger singt vor einem Fürstenkind“)

(90) *Man muss ihnen die harte Gegenwart*

ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss. („Der Tod“)

(91) *hoch im Mantel sein Schicksal, und in die Falten des Vorhangs*

paßte, die leicht sich verschob, seine unruhige Zukunft. („Duineser Elegien“, III)

ХК ZEIT розглядається дослідниками у єдності з концептом RAUM. Б. Аллеманн висловлює ідею про «темпоральний устрій простору»: «завдяки просторовій метафорі коло питань, пов'язаних з темпоральністю, не просто зміщується або зовсім усувається зі світу, але тенденція самої поетичної мови така, щоб просторово передати темпоральні зв'язки, примусити нас, навпаки, до темпоральної інтерпретації цих просторів та їх відношень» [219, с. 13, 183–184]. Поєднують два концепти концепт метаморфози (*Verwandlung*), поняття повноскладного часу (*vollzählige Zeit*), інтервалів часу (*Zwischenräume der Zeit*), а також очікування, витримки та надолуження (*Warten, Aushalten, Nachholen*), тобто «найвища форма збереження – не утримування, а рух до подолання минулості, що осягає буття всього земного» [там само, с. 183].

Домен **ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ВИМІРЮВАННЯ БУТТЯ** стосується концептів, які забезпечують буття у його вимірах – ZEIT, FERNE, WEITE, TIEFE, NÖHE, NÄHE, SCHWERE, LEICHTE, FÜLLE, LEERE: **Буття вимірюється часом** (*Zeit, Stunde* (68), *Tag, Monat, Jahr, Jahrhundert, Jahrtausend*), **відстанню** (*Entfernung, fern, weit, hoch, tief* (92), *Ferne* (92), *Nähe* (92), *Weite, Tiefe*), **наповненістю** (*voll, leer, Leere* (93), *Fülle, überfüllt*), **вагомістю** (*Schwere* (94), *schwer, leicht, Unwichtiges*):

(92) *und bin so tief, dass ich kein Ende sehe*

und keine Ferne: alles wurde Nähe, („Vielleicht...“)

(93) *und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres*

und jener große graue blinde Teich, („Orpheus. Eurydike. Hermes“)

(94) *wie stürzt sich das Gesetz der Schwere*

gewaltig wie ein Wind vom Meere („Wenn etwas mir vom Fenster fällt...“)

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ БУТТЯ** представлено метафоричними номінаціями Буття: **БУТТЯ-Референт** є ніби **ДИВО** (95), **МОРЕ** (99), **САД, ДЕРЕВО** (100), **ЛИСТЯ** (97), **ФРУКТ** (101), **РІЧ, ПРОСТІР (КРАЇНА, БУДІВЛЯ** (102)), **РІДИНА (КРОВ)** (103), **ЗНАННЯ, СПІВ (БОГА)** (98), **МРІЯ** (96), **ЛЮДИНА** (104), що свідчить про домени NATUR, DING, KUNST, GOTT, MENSCH. У експліцитних контекстах Буття співвідноситься з метафоричним корелятом за допомогою синтаксичної структури *Nomen ist (wie)...* або сполучника *wie*, наприклад:

(95) *Das Wirkliche ist wie das Wunderbare: („Die Zaren“)*

(96) *Leben ist so nur der Traum eines Traumes,*

aber Wachsein ist anderswo. („Requiem“)

(97) *die Welt wie welkes Laub. („Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...“)*

(98) *Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.*

Wann aber sind wir? <...> („Die Sonette an Orpheus“, I, III)

У імпліцитних контекстах спостерігаємо метафоричні імплікатури:

(99) <...> *Es hob*

sich eine Woge heran im Vergangenen, <...> („Duineser Elegien“, I)

+> *МИНУЛЕ* є ніби *МОРЕ*, тому що воно має хвилі.

(100) *O Bäume Lebens, o wann winterlich? („Duineser Elegien“, IV)*

+> *ЖИТТЯ* є ніби *ДЕРЕВО*, тому що воно стає зимнім.

(101) *aus deinen Sinnen nimmt der Wind*

und trägt sie in den Kern der Welt. („Wenn etwas mir vom Fenster fällt...“)

+> *СВИТ* є ніби *ФРУКТ*, тому що він має кісточку.

(102) *und ihres Lebens Mauern schwankten so, („Josuas Landtag“)* +> *СВИТ* є ніби

БУДІВЛЯ, тому що він має стіни.

(103) <...> *da sie ein Dasein*

hatte. Alles. Die Adern voll Dasein. („Duineser Elegien“, VII)

+> БУТТЯ є ніби КРОВ, тому що воно перебуває у венах.

(104) <...> *als dächte der Raum*

langsam Gedanken für ihn. („Die spanische Trilogie“)

+> ПРОСТІР є ніби ЛЮДИНА, тому що він може думати.

Таким чином, змодельована матриця доменів свідчить, що уявлення Р.М. Рільке про буття ґрунтується на співвіднесенні його, у першу чергу, з людиною, що зумовлює погляд на світ як людську істоту, яка має душу (*Weltinnenraum*) і може творити, мислити, відчувати. Доменами для ХК DASEIN є ХК MENSCH (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

2.3. Художній концепт ЛЮДИНА/MENSCH

ХК MENSCH у ЛПД Р.М. Рільке постає і в експліцитних контекстах – як об’єкт опису, і в імпліцитних – як суб’єкт, ліричний герой, а також у числених персоніфікація. Лексема *Mensch* має такі словникові дефініції: „1. mit der Fähigkeit zu logischem Denken und zur Sprache, zur sittlichen Entscheidung und Erkenntnis von Gut und Böse ausgestattetes höchstentwickeltes Lebewesen; 2. menschliches Lebewesen, Individuum; 3. bestimmte Person, Persönlichkeit; 4. (salopp) als burschikose Anrede, oft auch ohne persönlichen Bezug in Ausrufen des Staunens, Erschreckens, der Bewunderung“ [357]. Отже, основні ознаки концепту MENSCH є такі: LEBEWESEN, DENKEN, FÄHIGKEIT, SPRACHE, LOGIK, SITTEN, ENTSCHEIDUNG, ERKENNTNIS, GUT, BÖSE, ENTWICKLUNG, PERSÖNLICHKEIT, PERSON.

Синонімами лексеми *Mensch* є: „Erdbewohner, Erdbewohnerin, Geschöpf,

Kreatur, Krone der Schöpfung, [Lebe]wesen, Leute; (gehoben) Ebenbild Gottes, Erdenbewohner, Erdenbewohnerin, Erdenbürger, Erdenbürgerin; (dichterisch) Erdenkind, Erdensohn, Erdenwurm, Sterblicher, Sterbliche, Weltkind; (umgangssprachlich scherzhaft) Zweibeiner; (Anthropologie) Homo sapiens; (biblisch) Staubgeborener, Staubgeborene; (Philosophie) Subjekt Charakter, Erscheinung, Geschöpf, Gestalt, Kopf, Person, Persönlichkeit, Typ; (bildungssprachlich) Kreatur, Typus; (umgangssprachlich) Type; (umgangssprachlich, häufig abwertend) Zeitgenosse, Zeitgenossin; (umgangssprachlich abwertend) Fuzzi; (emotional) Gemüt, Seele; (scherzhaft) Jemand; (abwertend) Element, Existenz, Subjekt; (oft abwertend) Individuum“ [357]. Ці лексеми поряд із ім'ям концепту – *Mensch*, а також його похідні – *Menschheit*, *menschlich* тощо, розглядаємо як ключові слова, що експлікують ХК MENSCH.

Модель концептуальної матриці ХК MENSCH подано на Рис. 6 Додатку А. Контексти актуалізації цього ХК повніше наведено у Таблиці 6 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ** окреслює три взаємно пов'язані причини: 1) *Людина існує тому, що її створив Бог* (105); 2) *Людина існує тому, що її народила мати* (106); 3) *Людина існує тому, що нею керує доля* (107), тож ХК ЛЮДИНА профілюється в рамках доменів БОГ і БУТТЯ:

(105) *Dein <des Gottes> zweites Wort ward Mensch und bange*

(wir dunkeln noch in seinem Klange) („Dein allererstes Wort war...“)

(106) *meine Mutter hat mich in die Welt hinaus*

geboren. („Der Letzte“)

(107) *War mir nicht selbst mein Elendsein*

nur vom Schicksal geliehn? („Das Lied der Witwe“)

Домен **РІЗНОВИДИ ЛЮДИНИ** є базою для багатьох **концептів**: *Людина існує у якості чоловіка* (Mann (108), Mündiger, Unbekannter, Eisamer, Alter, Greiser, Fremder, Flüchtling, Hausherr, Hiesiger, Kranker, Blinder, Geliebter, Erwachsener, Sagender, Meister, Hergereister, Nachbar, Dieb, Mörder, Charlatan), *жінки* (Frau, Weib, Jungfrau, Blinde, Liebende, Geliebte (109), Dame, Hure, Kurtisane, Kranke, Genesende), *дитини* (Kind), Knabe, Adelknabe, Junge,

Mädchen, Waise, Waisenkind, Konfirmand), **родича/родички** (Verwandter/Verwandte, Nichte, Enkel, Mutter, Vater, Eltern, Sohn, Tochter, Geschwister, Bruder, Schwester, Bräutigam, Braut, Herr), **митця** (Künstler, Dichter, Maler, Bildhauer, Sänger, Spieler, Schauspieler, Tänzer, Akrobat), **працівника** (Töpfer, Seiler, Muhme, Jäger, Pförtnerin, Bauer, Ackerbauer, Beschwörer, Lehrer, Meister, Werkleute, Jünger, Knappe, Wächter, Hirt, Kaufmann, Laborant, Flößer), **віруючого** (Prophet, Pilger (110), Theologe, Mönch, Heide), **міфічного героя** (Mythenheld, Meerjungfrau, Ritter (111), Waffenträger), **друга/подруги** (Freund/Freundin (112)), **ворога** (Feind, Widersacher), **військового** (Krieger, Hetman, Kosaken, Sieger, Vernichter), **божевільного** (Verrückter, Narr, Tobender, Wahnsinniger), **можновладця** (Reicher (113), Mächtiger, Monarch, Zar, König, Fürst, Pharaos, Herzog, Graf, Kaiser, Kanzler, Bojaren, Triumphator, Städtegründer, Monseigneur, Scheich), **бідняка/біднячки** (Armer/Arme (114), Magd, Dienerin, Zofe, Bettler, Knecht, Sklave) **і у якості народу** (Volk (115), Völker, Leute, Bürger), що демонструє зв'язок з ХК KUNST I GOTT, наприклад:

(108) Und unten geht noch ein fremder Mann. („Zum Einschlafen zu sagen“)

(109) Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lieder („Die Stille“)

(110) Da trat ich als ein Pilger ein („Da trat ich als ein Pilger ein...“)

(111) Reitet der Ritter in schwarzem Stahl („Ritter“)

(112) Du, mein Freund, bist einsam, < ... > („Die Sonette an Orpheus“, I, XVI)

(113) Das waren Reiche, die das Leben zwangen („Dann sah ich auch Paläste“)

(114) Was fühlen ihn, den Jubelnden und Jungen,

die Armen, welche harren, nicht von fern? („O wo ist er...“)

(115) das jauchzende Volk umstellte,

zehn Frauen in Besitz, („Abaloms Abfall“)

Домен **ПОЧАТОК/КІНЕЦЬ / ЧАС ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ** має пропозиційний зв'язок з ХК БУТТЯ (ЖИТТЯ): **Людина існує протягом життя – від народження до смерті** (ХК DASEIN), наприклад:

(116) Ist das der Eingang eines neuen Lebens? („Der Auszug des verlorenen Sohnes“)

(117) O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.

Das Sterben, das aus jenem Leben geht, („O Herr, gib jedem...“)

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ** представлено пропозиціями: *Людина існує у світі* (118), *на Землі* (119), *в країні* (120), *у населеному пункті* (121), тобто залучаються ХК DASEIN і NATUR, наприклад:

(118) Da steh ich nun in der Welt und geh

in die Welt immer tiefer hinein, („Der Letzte“)

(119) Und wie die Erde ist des Armen Haus: („Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein...“)

(120) in einem Lande, wo die Menschen lauschen, („Mit einem Ast...“)

(121) Die Menschen gehn. Die Ferne flieht und fließt.

In fremde Hände fällt die schwere Stadt. („Die Menschen gehen“)

Домен **АНТИТЕЗА ЛЮДИНИ** представлено пропозицією *Людина не існує у якості покійника* (Toter, Nichtlebender, sterben, Leiche), наприклад:

(122) Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter

Lebenden gehn oder Toten. < ... > („Duineser Elegien“, I)

Домен **ЯКОСТІ ЛЮДИНИ** характеризує ХК MENSCH у таких групах пропозицій:

1) Пропозиції, які стосуються зовнішності людини, перш за все – жінки: *Людина (жінка) є красива, білява, бліда* (schön (123), blond, blass):

(123) Gieb deine Schönheit immer hin (Initiale)

2) Пропозиції, які стосуються здатностей людини: *Людина є розумна, сильна, вміла, чутлива і безсила* (weise, wissend, klug, kundig, Geschick (124), Kraft (125)):

(124) und spielen Mönche mit viel Geschick. („Die Zaren“)

(125) Und meine Kraft

schaut nach den Hügelrändern. („Dann bete du...“)

Із одного боку, людина є сильною у життєвих ситуаціях, а з іншого, її діяльність завжди обмежена – смертю, розставанням, нездійсненням бажань. За П. де Маном, людина у ЛПД Р.М. Рільке – «найтендітніша і найбільш

незахищена зі всіх можливих створінь. Він називає людину «найущербнішим» і «минушим» (елегія 9), «біглим» (елегія 5) створінням, що живе «завжди прощаючись» (елегія 8), що ніколи не зупиниться і не буде спокійно присутнім перед обличчям самого себе або перед обличчям світу» [124, с. 34], наприклад:

(126) *Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? <...>
so leben wir und nehmen immer Abschied.* („Duineser Elegien“, VIII)

3) Пропозиції, які стосуються рис характеру людини: **Людина є велелюбна, дивна, самотня** (*liebend zärtlich, verlassen, einsam, seltsam*):

(127) *Freilich die Menschen sind seltsam; sie hören
lieber Kastraten in Knabenchören. (Titelblatt)
in einem Lande, wo die Menschen lauschen,
wo jeder ähnlich einsam ist wie ich.* („Mit einem Ast...“)

4) Пропозиції, які стосуються фізичного й психічного стану людини: **Людина є мовчазною, втомленою, ображеною, спустошеною, серйозною, гнівною, радісною, збудженою** (*still, schweigend, müde, gekränkt, leer, ernst, zornig, froh, erregt*), наприклад:

(128) *Ich werde wieder still und schlicht, (Ich komme aus meinen Schwingen heim...)
Mein Vater war ein Gekränkter
und kannte nur wenig Ruh.* („Der Sohn“)

5) Пропозиції, які стосуються соціального стану людини: **Людина є багатою, бідною, знаменитою** (*reich, arm (129), berühmt (130)*), наприклад:

(129) *Herr: Wir sind armer denn die armen Tiere,* („Herr: Wir sind armer...“)

(130) *Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange
noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.* („Duineser Elegien“, I)

Людину в соціумі представлено, насамперед, у ПТ про бідняків. Р. Грімм убачає історично-соціологічні смисли також у асоціальних, на перший погляд, поезіях, спираючись на тлумачення таких лексем, як *die Reichen, die Armen, die Armut, das Volk* [256]. Аналізу підлягають також такі нейтральні з точки зору

соціальної семантики слова, як *Regen, Schatten, Fülle, Überfluß, Tod, Finsternis*. Дослідник доходить висновку, що Р.М. Рільке турбує бідність народу, адже, за Фрейдом, дощ є символом суму [256, с. 85].

Домен **ТЕ, НА ЩО ВПЛИВАЄ ЛЮДИНА** виражається в пропозиціях: *Людина впливає на Бога (131), природу (132), речі (133), на іншу людину (134), мистецтво (135), буття (час, життя, світ (136))*, наприклад:

(131) *nun wird er <Gott> wieder durch den Wald wandeln,*

und die ihn lieben werden vor ihm fliehn. („Das Abendmahl“)

(132) *hocken sie in dem geborstnen Ocker*

ihres Ackers, nicht von ihren Laken („Das jüngste Gericht“)

(133) *und wie ein Kranker seine liebsten Dinge*

wird man dich lieben ahnungsvoll und zart. („Auch du wirst groß sein...“)

(134) *der der Geliebten diese Nacht bereitet*

und sie verwöhnt mit den gefühlten Himmeln. („Die spanische Trilogie“)

(135) *Aus ihrem Leben geht jede Türe*

in einen Dichter

und in die Welt. („Von den Mädchen“)

(136) *Wir machen mit Worten und Fingerzeigen*

uns allmählich die Welt zu eigen, („Die Sonette an Orpheus“, I, XVI)

Активується ХК BEZUG, який стосується залученості людини в існування світу: «Сухе абстрактне поняття зухвало уводиться в сферу височайшої лірики – але, підкріплене <...> поетичним досвідом, воно само отримує піднесений смисл: не просто «відносини», або «зв'язок», або «взаємний зв'язок», а, мабуть, «співпричетність», «дотичність»?» [98, с. 18].

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ ЛЮДИНИ** формується у такий спосіб: *Людина-агенси діє, щоб створити витвір мистецтва* (Gesang, Lied, Gedicht, Bild (137), Tanz), *мати успіх* (Fortschritt, Erfolg, Einfluß (138)), *викликати почуття* (Klage, Schrei, Tränen, Gnade, Liebe, Glück, Sehnsucht (139)), наприклад:

(137) *Wir bauen Bilder von dir auf wie Wände;* („Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen...“)

(138) *Wer kennt den Einfluß, der von unserm Handeln*

hinüberspringt in eine nahe Spitze, („Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“)

Вважається, що у Рільке переважають негативні переживання: нестійкість бажання, безсилля любові, смерть нездійсненого і невинного, недовговічність Землі, відчуження свідомості [124, с. 64]. Провідні негативні почуття ліричного героя у ЛПД Р.М. Рільке – сум (*Sehnsucht*), страх (*Angst, Schrecken, sich fürchten, furchtbar*), самотність (*Einsamkeit, einsam*), біль (*Schmerz, plagen, weh*), яка ««одягнена» в майстерно підготовлене і зшите з химерних образів вбрання» [124, с. 33], наприклад:

(139) *Ja ich sehne mich nach dir. Ich gleite*

mich verlierend selbst mir aus der Hand, („Die Liebende“)

Головним позитивним почуттям є любов/кохання (*die/der Geliebte, die Liebende, verliebt, niegeliebt, lieben, liebeleise, liebkosen, lieb, die Liebste, die Liebesnacht*), наприклад:

(140) *und Liebe überall wie Wein und Brot,*

und die Portale voller Liebesklagen. („Die Kathedrale“)

Домен **ЧАСТИНА ЛЮДИНИ** стосується проявів людського тіла й душі: **Людина-ціле має свідомість, душу, тіло, внутрішні органи, голову, обличчя, кінцівки** (*Bewusstsein, Seele, Gemüt, Leibe, Körper, Torso, Eingeweiden, Kopf, Haupt, Gesicht, Fratze, Glieder, Hand, Arm, Bein, Finger, Knie*), наприклад:

(141) *Ohne dass ich hier wache und*

Worte, beinah wie Augenlider,

auf deine Brüste, auf deine Glieder

niederlege, auf deinen Mund. („Schlaflied“)

(142) *Was spielst du, Knabe? Siehe deine Seele*

verfing sich in den Stäben der Syrinx. („Musik“)

ХК HAND відіграє важливу роль у ЛПД Р.М. Рільке як візуалізатор жесту. Як зазначає А. Пагні, відповідно до стилю модерну, візуалізаторами жесту молитовної мови є лексеми *Hand, Ich* і *Du* у позначенні дії – *Hände auf blondes Kinderhaar legen, Ranken zurückzudrängen, die Hand aus Gewändern heben, mit*

hellen Händen winken, Arme strecken, segnen, entgegenstreuen, niederreichen, а також дієслова, які характеризують рухи як лінії: *winken, zittern, rinnen, gleiten, umspinnen, landen, heben, fallen, steigen, neigen, schwanken* [312, с. 21]. Порівняймо два фрагменти: у (143) жест описується, у (144) – створюється за допомогою слів, активуючись у свідомості читача:

(143) *Meine Hand hat nur noch eine*

Gebärde, mit der sie verscheucht; („Der Gefangene“)

(144) *die Augenkeime mit den Händen deckte*

und dem schon auf der ausgebauten Stirne („Herr: Wir sind armer denn die armen Tiere...“)

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ ЛЮДИНИ** охоплює такі метафори: *Людина-Референт є ніби ПРОСТІР, ЧАС, СВІТ, БОГ, МІСТО* (145), *КАМІНЬ, ЛАНДШАФТ, ОСТРІВ, РІЧ (ПАПІР, ПРАПОР, ПОСУДА (5), ВЗУТТЯ, ОДЯГ (5)), МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ (АРФА, СКРИПКА), РОСЛИНА (ДЕРЕВО (146), КВІТКА), ТВАРИНА (ПТАХ, СОБАКА, КОСУЛЯ), МУЗИКА/ПІСНЯ (147), ПРИРОДНА СИЛА (ВІТЕР, ШТОРМ (147), МОРЕ, ЛІС), БУДІВЛЯ (БУДИНОК (148)), СПОКІЙ, НАПІЙ (5), РЕМЕСЛО (5), МРІЯ, АРТЕРІЯ, ЗАПАХ*. Примітно, що ці метафоричні пропозиції виражено здебільшого експліцитно, наприклад:

(145) *ich war wie eine Stadt am Meer, („Ich bete wieder“)*

(146) *Ich bin ein Baum vor meinem Hintergrunde, („Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...“)*

(147) *und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm*

oder ein großer Gesang. („Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen...“)

(148) *Ich war ein Haus nach einem Brand,*

darin nur Mörder manchmal schlafen, („Ich bete wieder...“)

Таким чином, людина постає в ЛПД Р.М. Рільке, перш за все, в іпостасі поета, який шукає Бога і є співпричетним до всього, що відбувається в світі. Доменами для ХК MENSCH є ХК NATUR (МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, РІЗНОВИДИ,

НА ЩО ДІЄ, ЯКОСТІ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (РІЗНОВИДИ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

2.4. Художній концепт МИСТЕЦТВО/KUNST

Роздуми Р.М. Рільке про роль мистецтва у житті людини, про співвідношення мистецтва і життя зустрічаємо у ПТ всіх збірок поета.

Лексема *Kunst* має такі словникові дефініції: „1. a. schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt; b. einzelnes Werk, Gesamtheit der Werke eines Künstlers, einer Epoche o. Ä.; künstlerisches Schaffen; 2. das Können, besonderes Geschick, [erworbene] Fertigkeit auf einem bestimmten Gebiet“ [357]. Отже, основні ознаки концепту GOTT є такі: SCHÖPFUNG, SCHAFFEN, MITTEL, NATUR, WELT, WERK, SPRACHE, TON, KÖNNEN, KÜNSTLER, EPOCHE, AUSEINANDERSETZUNG. Синоніми лексеми *Kunst*: „Gesamtwerk, [künstlerisches] Schaffen, Kunstwerk, Werk; (gehoben) Schöpfung; (bildungssprachlich) Œuvre Fähigkeit, Geschick, Können, Könnerschaft, [Kunst]fertigkeit, Meisterschaft; (gehoben) Vermögen“ [357]. Ці лексеми, а також лексема-ім'я концепту – KUNST, і похідні (künstlerisch, Künstler) є ключовими словами.

Модель концептуальної матриці ХК KUNST представлено на Рис. 7 Додатку А. Контексти його актуалізації наведено у Таблиці 5 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ МИСТЕЦТВА** має пропозиційний зв'язок з ХК ЛЮДИНА: *Мистецтво існує тому, що його створює людина-митець:*

(149) *Dieses war dein, du, Künstler; diese drei*

offenen Formen. Sieh, hier ist der Ausguß („Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“)

Митець постає у ЛПД Р.М. Рільке як музикант, співак, художник,

скульптор, актор, танцюрист і, насамперед, поет. За свідченням В. Рема, головним у ЛПД Р.М. Рільке є поетичне самоствердження і пошук «я» поета, що пов'язаний із пошуком Бога [315, с. 379]. Кульмінацією цих пошуків стали «Дуїнянські елегії», які є ствердженням сили поетичного мовлення, гімном поезії, яка здатна перетворити «час, що минає, в образ і тривалість поетичної "миті"» [282, с. 15, 16]. За висловом В.А. Гандельсмана, поезія є релігією, в центрі якої – людина: «Світ, відмежований від усього потойбічного, від Бога, концентрується цілком у людині і набирає критичну масу. Вибух і Всесвіт, що розбігається, неминучі» [64, с. 240]. Для Р.М. Рільке поети – королі слів:

(150) *In deinen langen Bogengängen*

begegneten die Dichter sich

und waren Könige von Klängen

und mild und tief und meisterlich. („Es tauchten tausend Theologen...“)

Домен **РІЗНОВИДИ МИСТЕЦТВА** передбачає, що *Мистецтво існує у якості поезії, музики, співу, живопису, скульптури, архітектури, театру, танцю*. При цьому у багатьох ПТ поет проводить аналогію між поезією і живописом [234, с. 161]. ХК MUSIK і ARCHITEKTUR є здебільшого імплікатами, оскільки вербалізується симілярами і асоціатами (*Saiten, Takt, Lied (151), Klang (151), erklingen (151), Motiv, Rhythmus, Ton, Spiel, Geige (151), Harfe / Säule, Brunnen, Fontan, Turm, Brücke, Palast* тощо), а інші концепти є експлікатами, тому що називаються прямо (*Dichter, dichten, Gedicht, singen, Sang, Gesang, Malerei, Maler (152), malen, Bildhauer, Tanz, tanzen, Tänzer, Tänzerin* тощо):

(151) *und Klang wird dein sein Geigen, Hörner, Zungen,*

und jedes Lied, das tief genug erklungen,

wird an dir glänzen wie ein Edelstein. („Und du erbst das Grün...“)

(152) *Sechsenddreißig Mal und hundert Mal*

hat der Maler jenen Berg geschrieben,

weggerissen, wieder hingetrieben

(sechsenddreißig Mal und hundert Mal) („Der Berg“)

Інструментом пізнання світу та способом буття постають і музичні

мотиви, адже «спів – це буття» [243, с. 287]. Як зазначає В.М. Ахтирська, «художня мова набуває характеру пророцтва – стає і максимально щільною, ієрогліфічно стислою, ніби «іноземною», і фрагментарною. *Поет не знає, що говорить*. Не випадково його ідеал – музика. Музика – образ не тільки всього інтуїтивного, довербального, що носить в повітрі, а й універсальності, всеядності, плинності творчої свідомості, яка здатна розмикати старі зв'язки світу і збирати їх знову за власним натхненням, поверх традиційних кордонів, ієрархій» [6, с. 33].

Домен **ЧАС ІСНУВАННЯ МИСТЕЦТВА** передбачає пропозицію *Мистецтво існує вічно*, оскільки для створення художніх творів митця надихає Бог, який існує вічно (ХК EWIGKEIT належить до концептополя DASEIN):

(153) *und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts*

in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen. („Duineser Elegien“, VIII)

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ МИСТЕЦТВА** представлено пропозицією *Мистецтво існує у просторі*, яка представлена як експліцитно (*Raum* (154)), так і симілярами (*Bühne, Galerie, Saal* (155)), наприклад:

(154) *Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,*

baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. („Die Sonette an Orpheus“, 2, X)

(155) *<...> Des Saales Wände sind*

mit ihren Bildern von uns fortgetreten, („Der Sommerregen“)

ХК RAUM належить до концептополя DASEIN.

До домену **АНТИТЕЗА МИСТЕЦТВА** відносимо пропозицію *Мистецтво не існує у якості мовчання*, оскільки мотив мовчання (*Schweigen*) і безсловесності (*Sprachlosigkeit*) вважається таким, що протистоїть мотиву мистецтва [243, с. 372]. Зокрема, йдеться про мовчання митця, яке означає те, що він не в змозі творити, тож ХК KUNST пояснюється за допомогою ХК MENSCH, наприклад:

(156) *Es ist nichts andres denn ein Schweigen*

von schönen Engeln und von Geigen, („Ich bin derselbe noch...“)

(157) Ich werde wieder still und schlicht,

und meine Stimme steht; („Ich komme aus meinen Schwingen heim...“)

Домен **ЯКОСТІ МИСТЕЦТВА** має такий вигляд: **Мистецтво є прекрасне** (schön (158), glänzend, heilig, Glanz), **могутнє** (stark, kräftig, Kraft (159), tief, meisterlich), **наповнене** (erfüllt (160), voll, übersteigend, entwachsend, weit), **чутливе** (gefühlvoll, zart (161), mild, weich, innig), **темне** (dunkel (162), fremd *моу*), що імпліцитно пов'язує ХК KUNST з ХК MENSCH (stark, meisterlich, gefühlvoll, innig), DING (voll, erfüllt, weich), NATUR (glänzend, Kraft, dunkel) і DASEIN (tief, weit), наприклад:

(158) Und das Lied bleibt schön. („Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...“)

(159) Reine Spannung. O Musik der Kräfte ! („Die Sonette an Orpheus“, I, XII)

(160) <...> aus den erfüllten

Bildern stürzt der Geist <...> („An Hölderlin“)

(161) eh du sie zwangst in deine zarten Spiele. („Musik“)

Andere müssen auf langen Wegen

(162) zu den dunklen Dichtern gehn; („Von den Mädchen“)

Домен **ТЕ, НА ЩО ДІЄ МИСТЕЦТВО** охоплює п'ять пропозицій:

1) **Мистецтво діє на Бога:**

(163) Ich weiß, wie menschlich sie Madonnen planen,

und träume oft von jungen Tizianen, durch die der Gott in Gluten geht. („Ich habe viele Brüder in Sutanen...“) +> *Тиціани заміщають ТАЛАНОВИТИХ ХУДОЖНИКІВ, тому що Тиціан був талановитим художником. +> Мені сняться молоді талановиті художники.*

Сутністю мистецтва для Р.М. Рільке є любов до Бога, адже саме Бог «диктує митцю у кожному своєму явленні» [307, с. 30]. К. Мюль, говорячи про роль Бога у мистецтві, проводить паралелі з «Метаморфозами» Овідія: «Бог з'являється по-різному кожному митцю, який зачинає себе як «одинак» та бориться за знання, але в основі всіх уявлень лежить «Бог», тобто всі митці борються за вираження, одкровення, що легко можна ідентифікувати як саме мистецтво, причому основна потенція постає в різних метаморфозах [307, с. 28].

2) **Мистецтво діє на людину (жінку, дитину та, насамперед, митця – поета, художника, музиканта):**

(164) *Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang, („Orpheus. Eurydike.
Hermes“)*

3) **Мистецтво діє на природу (вітер, ліс, ландшафти, гори, луки, канали, фонтани).** Витвори мистецтва у Р.М. Рільке є асимільованими в явища природи і зображаються поза часом. Митець – «природна сила, другий Бог, який володіє точним знанням про сутність речей, тож є незалежним від історії» [312, с. 178]:

(165) *Und Maler malen ihre Bilder nur,
damit du unvergänglich die Natur,
die du vergänglich schufst, zurückempfängst: („Und du erbst das Grün...“)*

4) **Мистецтво діє на буття:**

(166) *die sorgten, wie sie ihre Wirklichkeit
mit Bildern ohnegleichen überträfen („Dann sah ich auch Paläste“)*

За свідченням П. де Мана, «Дуїнянські елегії» «обіцяють порятунок тут і зараз», чому сприяє вживання прислівника *hier* – «це підкреслене *tut* вказує на сам поетичний текст і таким чином стверджує, що тільки він один уник фрагментації числом і часом. У цьому сміливому ствердженні Рільке допускає, що поезія містить в собі найсміливішу обіцянку. Еволюція його власної поезії здається виконанням цієї обіцянки» [124, с. 34–35]: *Hiersein ist herrlich („Duineser Elegien“, VII); Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat; Überzähliges Dasein / entspringt mir im Herzen („Duineser Elegien“, IX).*

5) **Мистецтво діє на речі (картини, книги, музичні інструменти),** завдання поета – за допомогою своєї поетичної сили надати речам «їхнього остаточного значення» [307, с. 232]:

(167) *doch dir, dem Abend und den Dichtern
sind, unter rinnenden Gesichtern,
die dunkeln Dinge offenbar. („Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...“)*

Як зазначає Андреа Пагні, «різниця між Я і Світом, між Наміром і Вірою уможлиблює нову реляцію між суб'єктом і об'єктом у мистецтві – ідея відстороненого споглядання, завдяки якому речі можна впізнати та уявити в їхньому бутті» [312, с. 177].

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ МИСТЕЦТВА** презентує витвори мистецтва, які виникають як результат творчості митця: *Мистецтво-агенс діє, щоб створити художній твір* – вірш, пісню, оперу, картину, скульптуру, танок, будівлю, спектакль (*Gedicht (168), Lied, Oper, Bild, Skulptur, Statue, Theaterspiel, Gebäude, Dom, Turm*), багато з яких постають у якості речей (*Bild (169), Skulptur, Statue, Gebäude, Dom, Turm*), наприклад:

(168) *O alter Fluch der Dichter,*

*<...> die noch immer meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürftens im Gedicht*

bedauern oder rühmen. („Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“)

(169) *Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte,*

*warfen sich Bilder in den Raum
und schlossen einen blauen Sagenkreis. („Das Einhorn“)*

Домен **ІНСТРУМЕНТ МИСТЕЦТВА** представлений пропозицією *Мистецтво діє за допомогою відповідних предметів та слова*. Різновид предмету залежить від різновиду мистецтва: це пензлі (*Pinsel*), камінь (*Stein*), голос (*Stimme*), тіло (*Leib*), музичні інструменти (*Harfe, Geige, Violine, Mandoline, Laute, Triangel, Tamburine, Glocke, Clavecin, Klavier, Harmonika, Posaune, Synchron*), а інструментом поета є слово (*Wort (170)*), наприклад:

(170) *Nur den Gedichten sehn wir zu, die noch*

über die Neigung deines Fühlens abwärts

die Worte tragen, die du wähltest. <...> („Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“)

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ МИСТЕЦТВА** презентують пропозиції: *Мистецтво-Референт є ніби ПОДИХ (171), ЛЮДИНА (172,176),*

ДУША (173), ДЕРЕВО (174), БУДІВЛЯ (175), ПЕРЕТВОРЕННЯ (177, 178), РІЧ (ПОСУДИНА), ПТАХ, ЯНГОЛ, ПРОСТІР, ТИША, МОВА, ЧАС. Отже, ХК пояснюється за допомогою ХК MENSCH, DASEIN, DING, NATUR, GOTT. Ці пропозиції виражено здебільшого імпліцитно, наприклад:

(171) Atmen, das unsichtbare Gedicht!

<...> Gegengewicht,

in dem ich mich rhythmisch ereigne. („Atmen, du unsichtbares Gedicht!“)

+> ВІРШ є ніби ДИХАННЯ/ПОДИХ, тому що він ритмічний.

(172) Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,

baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. („Die Sonette an Orpheus“, 2, X)+> МУЗИКА є ніби АРХИТЕКТОР, тому що вона будує дім.

(173) Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener

Herzraum. Innigstes unser, („An die Musik“)

+> МУЗИКА є ніби ДУША, тому що вона в серці.

(174) mehr weiß ich nicht, weil alle meine Zweige

tief unten ruhn und nur im Winde winken. („Ich habe viele Brüder in

Sutanen...“) +> ПОЕТ є ніби ДЕРЕВО, тому що він має гілля та коріння.

(175) und alle ihre Worte sind bewohnt. („Der Einsame“)

+> СЛОВА є ніби ДОМА, тому що вони є жилими.

ХК MENSCH у якості метафоричного корелята ХК KUNST є найчастотнішим. Різновиди мистецтва і концепти, вербалізовані словами-асоціатами, поводять себе, як люди: слова живуть у населеному пункті, скрипка прокидається, йде і говорить, має частини тіла тощо, наприклад:

(176) wie in der kranken Brust der Geigen

die Melodie, die keiner kann... („Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...“)

+> СКРИПКА є ніби ЛЮДИНА, тому що вона має груди.

У метафорі перетворення (VERWANDLUNG) предмети перетворюються одне в одне і здійснюють зв'язок із світом:

(177) O du der Gefühle

Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft. („An die Musik“) +> МУЗИКА є

ніби ПЕРЕТВОРЕННЯ, тому що вона перетворює почуття в ландшафти.

За К. Мюлем [307], перетворення мистецтва, мистецької творчості постають у творах Р.М. Рільке у трьох формах: 1) перетворення як транспозиція, коли творчість розуміється як творча техніка; 2) перетворення як форма натхнення, що уможливорює творчість; 3) перетворення як мистецька інновація, коли створюється нова картина світу [307, с. 215–216]. З ХК VERWANDLUNG пов'язана метафора янгола, яка є важливою для розуміння ХК KUNST. Якщо в першому періоді творчості лексема *Engel* означає янгола-охоронця (*Schutzengel*), то пізніше – це метафора для сили поезії. Янгол стає метафоричним корелятом ХК DICHTER: «Завдяки художній майстерності навіть «жахливе» перетворюється на «янгола», позитивно оцінюється та підноситься до «буття». Янгол виявляється однією з тих сил, із яких, на думку Рільке, складається реальний життєвий простір людини» [307, с. 126], наприклад:

(178) *So, nun wird es doch der Engel sein,*

der aus meinen Zügen langsam trinkt

der Gesichte aufgeklärten Wein.

Dürstender, wer hat dich hergewinkt? („So, nun wird es doch der Engel sein...“)

Таким чином, ХК KUNST в ЛПД Рільке постає як мистецтво поезії, яке відображає світ у переломленні через сприйняття поетом, якого надихає Бог. Доменами для ХК KUNST є ХК MENSCH (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, АНТИТЕЗА, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ІНСТРУМЕНТ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

2.5. Художній концепт ПРИРОДА/NATUR

Природа презентована практично в усіх текстах ЛПД Р.М. Рільке. Його

вірші, особливо ранні, містять багато замальовок природи, що нагадують стилізації під аристократичну старовину [49, с. 156]. У збірці «Книга годин», яка створена під враженням від подорожі Україною і Росією, український пейзаж сприймається «вписаним у безмежний космос, на тлі вселенського часу та простору, що корелюється з його новим світовідчуттям, яке сам Рільке вважав «дарунком Русі» [189, с. 152].

Лексема *Natur* має такі словникові дефініції: „1. alles, was an organischen und anorganischen Erscheinungen ohne Zutun des Menschen existiert oder sich entwickelt; 2. [Gesamtheit der] Pflanzen, Tiere, Gewässer und Gesteine als Teil der Erdoberfläche oder eines bestimmten Gebietes [das nicht oder nur wenig von Menschen besiedelt oder umgestaltet ist]; 3. a) geistige, seelische, körperliche oder biologische Eigentümlichkeit, Eigenart von [bestimmten] Menschen oder Tieren, die ihr spontanes Verhalten o. Ä. entscheidend prägt; b) Mensch im Hinblick auf eine bestimmte, typische Eigenschaft, Eigenart; 4. (einer Sache o. Ä.) eigentümliche Beschaffenheit; 5. natürliche, ursprüngliche Beschaffenheit, natürlicher Zustand von etwas“ [357]. Отже, основні ознаки концепту *NATUR* є такі: ORGANISCH, ANORGANISCH, MENSCH, ENTWICKLUNG, FLORA, FAUNA, GEWÄSSER, GESTEIN, ERDE, GEBIET, EIGENART, ZUSTAND, BESCHAFFENHEIT.

Синонімами лексеми *Natur* є: „Feld und Wald, Flora und Fauna, [natürliche] Umwelt, Naturreich, Tier- und Pflanzenwelt, [unberührte] Landschaft; (gehoben) Mutter Natur, Wald und Flur; Art, Charakter, Eigenart, Eigentümlichkeit, Gemütsart, Persönlichkeit, Temperament, Typ, Veranlagung, Wesen, Wesensart; (bildungssprachlich) Disposition, Individualität, Naturell, Typus, Beschaffenheit, Zustand“ [357]. Ці лексеми, а також імя концепту – *NATUR* – та його похідні (*natürlich* тощо) виступають ключовими словами, що експлікують цей ХК.

Модель концептуальної матриці ХК *NATUR* представлено на Рис. 8 Дод. А. Контексти актуалізації цього ХК повніше наведено у Таблиці 6 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ ПРИРОДИ** відповідає пантеїстичному світогляду Р.М. Рільке, що передбачає ототожнення бога з природою: *Природа існує тому, що її створив Бог*, наприклад:

(179) jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, („Die Sonette an Orpheus“, 2, XII)

Домен **РІЗНОВИДИ ПРИРОДИ** є дуже багатим: **Природа існує у якості природних сил** (Wind/Samum, Meerwind, Welle, Gewitter, Schnee, Frost, Wärme, Regen), **ландшафту** (Landschaft, Garten, Feld, Wüste, Tal, Wiese, Wald, Hain), **птахів** (Vogel, Wandervogel, Schwan, Kuckuck, Eule, Tauben, Lerchen, Falken, Ara, Lerche), **комах** (Insekt, Skarabäe, Biene, Käfer, Mücke, Schmetterling, Würmer), **тварин** (Tierwelt, Tier, Getier, Löwe, Tiger, Elefant, Hirsch, Hirschkuh, Lamm, Pferde, Rappen, Falben, Schimmel, Hund, Katze, Vieh, Panther, Rehe, Gazelle, Einhorn, Kröte, Reptil, Schlange, Ziegenböcke, Affe, Schildkröten, Delphin, Tritonen, Kamele, Einhorn, Rinderherde), **риб** (Fisch), **рослин** (Pflanze, Majoran, Koriander, Melisse, Sträucher, Gras, Dorn, Dornbusch), **квітів** (Blume, Rose, Fensterrose, Tuberose, Rosenranken, Rosenstock, Berberitze, Hortensie, Dolde, Knospe, Sommerblume, Staubgefäße), **дерев** (Baum, Krone, Zweig, Blätter, Birke, Eiche, Feigenbaum, Pflaumenbaum, Brotfruchtbaum, Linde, Hauslinde, Laub, Blütenblätter), **фруктів** (Früchte, Melonen, Apfel, Birne, Banane, Feige, Orange, Stachelbeere, Apfelgarten, Fruchtgehänge, Weinberg, Traube), **неорганічних речовин** (Stein, Porphy, Silbererze, Smaragda, Rubinien, Koralle, Basalt), **населеного пункту** (міста, села, селища), а також **чотирьох стихій**: **землі** (Erde, Grund, Küste, Meeresküste, Ufer, Uferkanten), **води** (Wasser, Gewässer, Meer, Quelle, Flut, Brunnen, Muschel, Meergrund, Fluss, Teich), **повітря** (Luft, Wolke, Gewölk, Himmel), **вогню** (Feuer, Vulkan, Stern, Sternbild, Sonne, Mond, Strahl, Sonnenstrahl, Sonnenuntergang, Sonnenaufgang, Sternenhimmel).

ХК ORT є характерним для розуміння природи саме у ЛПД Р.М. Рільке. За свідченням Р. Бройнінгер, «Рільке розуміє місто оптично – як ландшафт, як низку просторів, розташованих у перспективі, звужуючись до центру». [234, с. 81]. Нічого б суттєво не змінилося б, за виключенням власних назв, якщо б Рільке описував Париж, Берлін або Мюнхен [312, с. 9]. Атмосфера міста створюється персоніфікацією:

(180) Und manchmal lenkt das Schiff zu Stellen,

*die einsam, sonder Dorf und Stadt,
auf etwas warten an den Wellen, – („Du meinst die Demut...“)*

За словами К. Мюля, «палац», «сад», «фонтан» та «статуя» – це картини, які здаються значущими вже в «Нових поезіях». Ці картини закликають поета категоричним імперативом: *Du mußt dein Leben ändern* [307, с. 100].

Домен **ЧАС ІСНУВАННЯ ПРИРОДИ** презентується пропозицією *Природа існує вічно*, яка презентується ключовим словом *Ewigkeit*:

(181) *wie die Abende an großen Sternen
sich gewöhnen an die Ewigkeit. („Von den Mädchen“)*

У імпліцитних контекстах цей смисл виражається за допомогою смислових корелятивів, наприклад:

(182) *<...> als wäre Das Geschick,
was sich in ihnen aufhäuft ohne Maßen,
versteinert und zum Dauernden bestimmt, („Die Kathedrale“)*

Підкреслені смислові кореляти сприяють активації ХК *EWIGKEIT*, який належить концептополю *DASEIN*. Як вказує Р. Бройнінгер, «собор асоціюється з вічним образом цілісності, повної і цілісної реальності, що при наближенні до небес викликає надію та робить вічність реальною» [234, с. 73].

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ ПРИРОДИ** представляє пропозиція *Природа існує у світі* (концептополе *DASEIN*), наприклад:

(183) *dass eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal („Orpheus. Eurydike. Hermes“)*

Домен **ЯКОСТІ ПРИРОДИ** виглядає у такий спосіб: *Природа є прекрасною* (*Schönheit* (184), *wunderlich, göttlich, herrlich*), *спокійною* (*ruhig, still, sehnig, friedlich, heiter, ruhig* (185), *warm, flüstern* (184)), *сильною* (*stark* (186), *kräftig, Macht*), *повною* (*voll* (187), *erfüllt*), *великою* (*groß* (188), *riesig*), *змінною* (*wandelnd, vage, wechselnd, ungefähr*), *важкою* (*schwer, Gewicht*), *темною* (*dunkel, Dunkelheit* (189), *Dämmerung*), *пустою* (*leer* (190), *kahl, offen, arm, losgelassen, einsam*). Отже, цей ХК пояснюється за допомогою ХК *MENSCH* (*flüstern, sehnig, einsam*), *DASEIN* (*wandelnd, vage, wechselnd*), *GOTT* (*göttlich*), *DING*

(voll, erfüllt, schwer), наприклад:

(184) *weißt du. Dir flüsterte die Natur*

in des Südens spätdämmernden Tagen

so unendliche Schönheit ein, („Requiem“)

(185) *Und da ging er hin, das Unerlaubte*

an der ruhigen Natur zu tun. („Auferweckung des Lazarus“)

(186) *Die Nacht ist stark, <...> („Winterliche Stenzen“)*

(187) *Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen*

Vorrat der vollen Natur, <...> („Die Sonette an Orpheus“, 2, XIII)

(188) *Der kam. So kommt manchmal im Hain*

der große Sturm und hüllt dich ein. („Mädchenmelancholie“)

(189) *und Dunkelheit der abendlichen Erde („Die Rosenschale“)*

geben ihm die Himmel für die seine

(190) *ihre Leere, die ihn überlebt. („Römische Compagna“)*

ХК *LEERE* є характерним для урбаністичної лірики Р.М. Рільке. Площі, вулиці, парки, які описуються поетом, є пустими. У вірші „Römische Compagna“ Аппієва дорога, яка веде до надгробних пам'ятників (лат. *Via Appia*), ніби прискорюється, щоб втекти від далеких вікон Риму і насолодитись своєю власною порожнечею, що відповідає постійній порожнечі неба, яка переживе його [238, с. 320]. Відсутність людей у зображуваних ландшафтах можна пояснити пантеїстичним світоглядом Р.М. Рільке, згідно з яким природа для поета – тоталітарна сутність, від якої людина дистанціюється [312, с. 178].

Домен **ТЕ, НА ЩО ДІЄ ПРИРОДА** має пропозиційний зв'язок з ХК ЛЮДИНА, БУТТЯ, БОГ, РІЧ: **Природа діє на час** (191), **Бога** (192), **речі** (193) **та почуття людини** (194), наприклад:

(191) *Da geht der Sturm, ein Umgestalter,*

geht durch den Wald und durch die Zeit,

und alles ist wie ohne Alter: („Der Schauende“)

(192) *Erst später naht er <Gott> der Natur*

und fühlt die Winde und die Fernen,

hört dich, geflüstert von der Flur, („Du meinst die Demut...“)

(193) *Es lärmt das Licht im Wipfel deines Baumes*

und macht dir alle Dinge bunt und eitel, („Es lärmt das Licht...“)

(194) *der Natur ein liebes, nicht ihr größtes,*

aber eines, das sie selbst verliehn,

um auf rosenvoller Liebes-Insel

es zu einem größern aufzuziehn. („Die Parke“)

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ ПРИРОДИ** відображено в двох пропозиціях:

1) **Природа-агенс діє, щоб привести до смерті** (195); 2) **Природа-агенс діє, щоб здійснити перетворення** (196), ХК TOD і VERWANDLUNG належать концептополю DASEIN:

(195) *Hochsommerblumen, welche unerlöst*

ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen,

weil ihre Wurzel unten an Türkisen

im Ohrgehänge einer Toten

stößt.... („Fragmente aus verlorenen Tagen“)

(196) *<...> Dann entsteht*

aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis

des ganzen Wandelns. <...> („Duineser Elegien“, IV)

Перетворення (Metamorphose, Wandel, sich verwandeln) відбувається саме у природі, і смерть є теж різновидом перетворення [307, с. 14].

Домен **ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ВИМІРЮВАННЯ ПРИРОДИ** формулюємо у пропозиції: **Природа вимірюється часом, зокрема порами року** (197) **та частинами доби** (198), ХК ZEIT належить до концептополю DASEIN:

(197) *Und sie begannen*

still wie die Bäume im Frühling,

unendlich zugleich,

diese Jahreszeit („Stillung Mariae mit dem Auferstandenen“)

(198) *und es war, als käme kein Morgen*

dieser langen Nacht entgegen, („Die aus dem Hause Colonna“)

Серед частин доби найчастотнішою є ніч, яка «виступає у Рільке носієм багатьох прихованих смислів, втіленням ірраціональної суті буття та посередницею того, що Рільке в одному з пізніх віршів назвав «Weltinnenraum» – «внутрішнім простором світу»» [6, с. 16–17].

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ ПРИРОДИ** має такі типові метафоричні пропозиції: *Природа-Референт є ніби ДЕРЕВО* (199), *РІЧ (КАРТИНА, ОДЯГ* (200)), *ЛЮДИНА* (201), *БОГ, БУДІВЛЯ (СОБОР), ПРОСТІР, ТЕАТР*, тож для презентації ХК NATUR використовуються ХК MENSCH, DASEIN, DING, GOTT, KUNST, як правило, в метафоричних імплікатурах:

(199) *dass er gelehnt an einen Baum der Landschaft*

sein Schicksal hätte, ohne mehr zu handeln. („Die spanische Trilogie“)

+> *ЛАНДШАФТ є ніби ДЕРЕВО, тому що на нього можна спиратися.*

(200) *Es heben die schwebenden Lerchen*

mit sich den Himmel empor, der unseren Schultern schwer war; („Aus einem April“)

+> *НЕБО є ніби ОДЯГ, тому що воно лежить на плечах.*

Земля, шторм, ніч, вода та інші прояви природи ідуть, говорять, шепочуть, чекають, дихають, сплять, прокидаються, мають почуття тощо – має місце персоніфікація, наприклад:

(201) *Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein*

redet sie also. <...> („Die Sonette an Orpheus“, 2, XV)

+> *ЗЕМЛЯ є ніби ЛЮДИНА, тому що вона має вуха.*

Референт із концептополя NATUR може співідноситися з частинами людського тіла, наприклад, портал собору з його статуями святих описується як порожнеча і порівнюється з вушної раковиною:

(202) *Jetzt fortgerückt ins Leere ihres Tores,*

waren sie einst die Muschel eines Ohres

und fingen jedes Stöhnen dieser Stadt. („Das Portal“)

+> *ВОРОТА є ніби ВУШНІ РАКОВИНИ, тому що вони сприймають стогін.*

Природа надихає митця на створення витворів мистецтва – цей смисл впливає з числених метафор картини, наприклад, у метафтонімічному

порівнянні лісного пейзажу з картинами А. Дюрера:

(203) *unter Bäume wie von Dürer, die*

das Gewicht von hundert Arbeitstagen

in den überfüllten Früchten tragen, („Der Apfelgarten“)

+> Дюрер заміщає КАРТИНИ ДЮРЕРА. +> ДЕРЕВА є ніби з картин Дюрера.

Угорська дослідниця А. Желлер пише з цього приводу: «Вірші Рільке не містять принципової відмінності між явищем природи та твором мистецтва. Радше, вони поетизують певну природу, яка розуміється та презентує себе у сфері впливу поетичного світу. Ніякої непереборної лінії розлому між людиною та природою не передбачається; скоріше, в поеті, і у кожній творчій особистості, творить сама природа. <...> природа Рільке є і завжди залишається поезією: контури і межі поезії не можуть і не хочуть іти в напрямку незалежної і радикально чужої природи» [347, с. 242]. Про збіг природи з ліричним героєм пише і К. Мюль [307, с. 234], наприклад:

(204) *Und bin ich auch wie Laub und Lehm,*

sooft ich bete oder male („So ist mein Tagwerk...“)

Метафора театру у ЛПД Р.М. Рільке часто є розгорнутою. Приміром, у вірші «Собор» портал стає фоном для певної дії, порожнеча фону відповідає за дійсність, а глибина відкриває нескінченний сенс; у цьому особливому театрі єдині актори – порожнеча і темрява, вони виходять на сцену, і в темряві воріт починається сюжет трагедії:

(205) *Sehr viel Weite ist gemeint damit:*

so wie mit den Kulissen einer Szene

die Welt gemeint ist. <...>

so tritt das Dunkel dieses Tores handelnd

auf seiner Tiefe tragisches Theater. („Die Kathedrale“)

Таким чином, природа у ЛПД Р.М. Рільке ототожнюється з Богом, що відповідає пантеїстичному світогляду. Доменами для ХК NATUR є ХК MENSCH (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN

(ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ІНСТРУМЕНТ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

2.6. Художній концепт річ/DING

Ключовий ХК DING є одним із специфічних концептів саме для дискурсу Р.М. Рільке, що підтверджує думку О.П. Воробйової про здатність митця створювати нові ХК: «сила мистецтва не тільки в перетворенні рацію в емоцію, звичного в незвичне, але і в епіфанічному прозрінні, що виникає, в тому числі, і завдяки формуванню в свідомості автора нових концептуальних вузлів художньої картини світу» [59, с. 6].

Концепт DING формує речовий вірш (*Ding-Gedicht*) – тип поетичного твору, в якому світ описується з перспективи персоніфікованого безмовного об'єкта [221, с. 93] – лютні, пантери, каруселі, статуї Аполлона, м'яча, блакитної гортензії та ін. Як зазначає А. Пагні, «при цьому йдеться не про якомога точне уявлення про об'єкт реальності, а про передачу вражень від цієї самої реальності з боку ліричного героя, у якості якого виступає цей об'єкт, а також створення і оформлення настрою» [312, с. 7]. А П. де Ман описує «речовий дискурс» Р.М. Рільке у такий спосіб: «Як металева тирса притягуються до магніту, так і словесна маса спрямовується до одного предмету, що породжує багатий поетичний дискурс» [124, с. 40].

Основними властивостями речового вірша Р.М. Рільке є такі: намагання автора «перетворитися» у певну річ – живий чи неживий об'єкт або ситуацію, – персоніфікувати її і поглянути на світ її очима; зображення внутрішнього світу цієї речі; відсутність експліцитної суб'єктивної думки; метафоризація [300].

Лексема *Ding* має такі словникові дефініції: „1) nicht näher bezeichneter Gegenstand, nicht näher bezeichnete Sache; 2) (Philosophie) etwas, was in einer bestimmten Form, Erscheinung, auf bestimmte Art und Weise existiert und als solches Gegenstand der Wahrnehmung, Erkenntnis ist; 3) Vorgang, Ereignis“ [357].

Слід підкреслити, що ми відібрали ті значення, які передбачають форму множини *Dinge*, оскільки саме ця форма вживається у ЛПД Р.М. Рільке. Іншу форму множини *Dinger* не зафіксовано. Із цих дефініцій випливають, основні ознаки концепту DING: FORM, WAHRNEHMUNG, BEZEICHEN, ERKENNTNIS, EXSISTENZ, ERSCHENUNG. Синонімами лексеми *Ding* є такі: *Gegenstand*, *Objekt*, *Sache*; (*umgangssprachlich*) *Dings[bums]*, *Dings da*, *Teil*, *Begebenheit*, *Ereignis*, *Sache*, *Vorfall*, *Vorgang*, *Vorkommnis*, *Zwischenfall*; (*gehoben*) *Geschehen*, *Geschehnis*, *Affäre*, *Angelegenheit*, *Frage*, *Sache*, *Thema*, *Themenbereich*; (*umgangssprachlich*) *Chose*, *Kiste* [357]. Ці лексеми поряд із іменем концепта DING є ключовими словами. Модель концептуальної матриці ХК DING представлено на Рис. 9 Дод. А. Контексти його актуалізації повніше наведено у Таблиці 9 Додатку Б.

Домен **ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ РЕЧІ** у ЛПД Р.М. Рільке має пропозиційний зв'язок з ХК БОГ і МИСТЕЦТВО: 1) *Річ існує тому, що її створив Бог* (206); 2) *Річ існує тому, що її створив Митець* (207):

(206) *Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner <des Gottes> Hand,*

das kleinste unter diesen Himmeln. – <...> („Abend in Skåne“)

(207) *Im dunklen Dichter wiederholt sich still*

ein jedes Ding: ein Stern, ein Haus, ein Wald.

Und viele Dinge, die er feiern will,

umstehen deine rührende Gestalt. („Der Sänger singt vor einem Fürstenkind“)

Друга пропозиція презентує зв'язок ХК DING з ХК KUNST. Із цього приводу Р.М. Рільке писав у своєму листі Лу Андреас-Саломе від 8 серпня 1903 р.: «Первинна річ є визначеною; річ, створена мистецтвом, повинна бути ще більш визначеною; відсторонена від усіх випадковостей, позбавлена будь-якої неясності, вилучена з часу і дана простору, така річ стає нескороминущою, здатною до вічності. Предмет, що служить моделлю, *здається*, – річ, створена мистецтвом, *існує*» [179, с. 479].

Домен **РІЗНОВИДИ РЕЧІ** є дуже насиченим, він має такі пропозиції: *Річ існує у якості предмета побуту* (*Korb*, *Schild*, *Tafel*, *Kamm*, *Sarg*, *Buch*, *Daguerrotyp* (208)), *предмета посуду* (*Schale*, *Urne*, *Kolbe*, *Becher*, *Kelch*, *Tasse*),

предмета меблі, обладнання (Tisch, Stuhl, Bett, Teppich, Lampe, Spiegel, Ofen), *предмета одягу* (Kleid, Gewand, Mantel, Maske, Talar, Krone, Kranz), *іграшки* (Puppe, Marionette, Ball, Maske, Spielzeug (209)), *пристрою* (Gerät (210), Maschine, Fahrzeug, Uhr, Sonnenuhr, Kahn), *зброї, спорядження людини* (Waffe, Speer, Helm, Pfeile, Schwert, Degen), *будівлі / будівельного елемента* (Treppe, Statue, Postament, Smalte, Haus (212), Stein, Stab), *музичного інструмента* (Musikinstrument, Geige, Harfe, Pflöfe, Posaune, Laute, Trompete), *знаряддя праці* (Ruder, Hammer), *прикраси, символічного/магічного атрибуту* (Schmuck, Zierat, Talisman, Ring, Rune, Medaillon, Dreizack, Fahne), *явища природи* (Sturm, Wald (212), Wind, Stern (212), Meteor, Rose (211), Panter). Отже, ХК пояснюється за допомогою ХК NATUR, KUNST і MENSCH:

(208) *Du schnell vergehendes Daguerreotyp*

in meinen langsamer vergehenden Händen. („Jugend-Bildnis meines Vaters“)

(209) *wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.* („Duineser Elegien“, I)

(210) *und dunkeln wie ein ruhiges Gerät.* („Sie sind so still...“)

(211) *Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen*

nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; („Duineser Elegien“, I)

(212) *ein jedes Ding: ein Stern, ein Haus, ein Wald.*

Und viele Dinge, die er feiern will,

umstehen deine rührende Gestalt. („Der Sänger singt vor einem Fürstenkind“)

Домен **ЧАС ІСНУВАННЯ РЕЧІ** у ЛПД Р.М. Рільке представлено пропозицією **Річ існує вічно**, оскільки вона має властивість перетворюватися, оживати, відроджуватися (ewig (213), erlebbar (214), Wandlung):

(213) *o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,*

weil ihnen ewige Kindheit glückt. („Die Sonette an Orpheus“, 2, XIV)

(214) *Sprich und bekenn. Mehr als je*

fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,

was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild. („Duineser Elegien“, IX)

Як зазначає В.М. Ахтирська, в основі речового вірша лежить «прагнення перевтілювати, перетворювати за допомогою поетичного слова земні, зримі,

відчутні предмети буття – повсякденні або створені художньою волею – і тим самим врятувати їх від тлінності й тліні, зберігши їх для вічності» [6, с. 11]. Отже, ХК DING має у якості домену ХК DASEIN.

Домен **МІСЦЕ ІСНУВАННЯ РЕЧІ** у РЛД Р.М. Рільке має пропозиційний зв'язок з ХК БУТТЯ, ЛЮДИНА, ПРИРОДА: *Річ існує у (світовому) просторі* (Weltraum, Raum (215), Welt), *на Землі* (Erde (216)), *у почутті людини* (Seele, Gefühl (217), Herz, Innen), що виражається у думці про зв'язок усіх речей у межах земних відношень, у тому числі людських [307, с. 16]:

(215) *Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum*

zu nehmen, den die Dinge rings verringern, („Die Rosenschale“)

(216) *Seit einer Stunde ist um ein Ding mehr*

auf Erden. Mehr um einen Kranz. („Requiem“)

(217) *Viele Dinge, die nur im Gefühle der Frau sind („Requiem“)*

Отже, ХК пов'язаний у цьому домені з ХК DASEIN, NATUR, MENSCH.

Домен **ЯКОСТІ РЕЧІ** є базою для багатьох концептів і виражається у таких типових пропозиціях:

1) пропозиції, які характеризують зовнішній вигляд речі: *Річ є велика* (groß), *кольорова* (farbig: weiß, rot, bunt (18)), *світла, красива* (sonnig, licht (219), herrlich, schön, wunderlich, selig), *темна/незрозуміла* (unklar, dunkel (219), fremd, fern, dumpf):

(218) *Nacht, stille Nacht, in die verwoben sind*

ganz weiße Dinge, rote, bunte Dinge, („Gebet“)

(219) *Noch ein Ding allein im Übergroßen,*

welches dunkel wird und wieder licht, („Der Einsame“)

2) пропозиції, які характеризують споживчі якості речі: *Річ є корисна* (brauchbar, belastet, kostbar (220), gedient, rühmlich, gewöhnlich, täglich), *непотрібна* (unnötig, leer, zerbrochen):

(220) *So liegen sie mit Dingen angefüllt,*

kostbaren Dingen, Steinen, Spielzeug, Hausrat, („Hetären-Gräber“)

У імпліцитних контекстах непотрібність речей виражено у імплікатах:

(221) *als ob sie allen Folgenden befahl*

zurückzubleiben, – so daß sie nicht wagen

von ferne nachzugehen; nicht einmal

die schwere Schleppe durfte einer tragen. („Die Treppe der Orangerie“)

+> *Сходи є ніби людина, тому що вони можуть наказувати. +>*

Мандрівники не користуються сходами. +> Сходи порожні.

Д. Клод так описує інтерпретує сходи в цьому ПТ: «Сходи порожні – вони ніби забороняють пішоходам торкатися до себе. Порожні та покинуті сходи стають уявними, вони переплітаються з наслідками, які немов би піднімаються сходами. Але ці наслідки не існують. Вірш підіймає до неба, але нікуди не приводить. Якщо у Версалі немає королів, то і сходи покинуті. Опинившись цілком на самоті, предмети урочисто виставляють напоказ свою непотрібність. Будучи непотрібними, вони стають творами мистецтва» [238, с. 329].

3) пропозиції, які характеризують річ як живу істоту: ***Річ є має почуття*** (*zitternd, glücklich* (222), *klagend, ergriffen, offenbar, sanft, versöhnlich, Leid*), ***є могутня*** (*stark, schwer, kräftig, Kräfte* (223), *gewaltig*), ***спокійна*** (*ruhig, ausgeruht, geduldig, fromm, still*), ***розумна*** (*klug, lernen*). Отже, ХК DING пояснюється за допомогою доменів MENSCH, NATUR, DASEIN:

(222) *Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,*

wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt, („Duineser Elegien“, IX)

(223) *Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,*

dass sie so dienend durch die Dinge gehn: („Ich finde dich in allen diesen Dingen...“)

Домен **ТЕ, НА ЩО ДІЄ РІЧ**, має пропозиційний зв'язок з ХК ЛЮДИНА, ПРИРОДА, БОГ, БУТТЯ, МИСТЕЦТВО: ***Річ діє на людину*** (224), ***природу*** (225), ***Бога*** (226), ***час*** (227), ***мистецтво*** (228):

(224) *aus allen Dingen heben Angesichter*

sich zu mir auf und bitten mich um eins: („An Karl von der Heydt“)

(225) *Wandlung in was? –: in hörbare Landschaft. („An die Musik“)*

(226) *Da muss er lernen von den Dingen,
anfangen wieder wie ein Kind,
weil sie, die Gott am Herzen hingen,
nicht von ihm fortgegangen sind. („Wenn etwas mir vom Fenster fällt...“)*

(227) *und so von Dunkel voll, als tränke er
aus meinen Dingen zukünftige Nächte. („Requiem“)*

(228) *Jetzt drängen sich die Dinge um den Dichter („Die Menschen gehen“)*

Останній фрагмент засвідчує, що речі впливають на поетичну творчість, А. Пагні навіть прирівнює речі до віршів [312, с. 93]. А О.В. Карельський зазначає, що річ у речових віршах «не є чимось, що покоїться в собі, застиглим. <...> Предмет живе, як живе все суще на землі. Тому й стає у Рільке навіть неживий предмет у відомому розумінні аналогом такої невловимої, «непредметної» субстанції, як душа поета» [98, с. 15].

Домен **РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ РЕЧІ** має такий вигляд: **Річ-агенс діє, щоб створити добро** (*Güte* (229)), **викликати почуття** (*Liebe, Einsamkeit, Sehnsucht*) або **перетворення** (*verwandeln* (230), *Wandel, Transformation*). У такий спосіб ХК DING пояснюється за допомогою ХК DASEIN, NATUR і MENSCH:

(229) *Ein jedes Ding ist überwacht
von einer flugbereiten Güte („Wenn etwas mir vom Fenster fällt...“)*

(230) *Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,
und war, als ob ein Regen auf mich fiele,
in welchem alle Dinge sich hwerwandeln. („Fragmente aus verlorenen Tagen“)*

Перетворення речей (або «перетворення в річ» [307, с. 30]) відіграє важливу роль у інтерпретації поезій Р.М. Рільке, адже багатозначність дозволяє дивитися на річ кожного разу по-різному «та не плутатись, коли з'являється інше обличчя, ніж було раніше, майже вичерпне рішення здається повністю прихованим або відсутнім» [301, с. 25]. У такий спосіб речі отримують характер і «зв'язок із світом» (*Bezug zur Welt*) [234, с. 171], активується ХК BEZUG:

(231) *Gieb mir noch eine kleine Weile Zeit: ich will die Dinge
so wie keiner lieben,*

bis sie dir alle würdig sind und weit. („Du dunkelnder Grund...“)

Домен **ЧАСТИНА РЕЧІ** виступає у вигляді пропозиції, яка презентує частини проявів речі як живої істоти: **Річ-ціле містить обличчя, серце, душу, голос**, тобто ХК DING описується за допомогою ХК MENSCH, наприклад:

(232) *Auf Silber sprach jetzt Ring zu Ring,*

und Stimme war in jedem Ding,

und wie in vielen Glocken hing

die Seele jedes Dings. („Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine“)

Домен **МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ РЕЧІ** представлено метафоричними номінаціями Речі: **Річ-Референт є ніби ТВАРИНА** (233), **ФІГУРА, БУДІВЛЯ (МОНАСТИР)** (234), **ВОДА** (235), **ДЕРЕВО** (236), **ЛЮДИНА** (237), **ПРОСТІР** (238) (ХК MENSCH, NATUR, KUNST, DASEIN). Експліцитно річ співвідноситься з метафоричним корелятом за допомогою структур з дієсловом *sein* або сполучником *wie*:

(233) *Die Dinge, die ich weither mit mir nahm,*

sehn selten aus, gehalten an das Ihre –:

in ihrer großen Heimat sind sie Tiere, („Der Einsame“)

(234) *und alle Dinge stehn wie Klöster,*

in denen ich gefangen war. („Ich bin derselbe noch...“)

Імпліцитний метафоричний корелят представлено в імплікатурі:

(235) *und dennoch froh, durch alle Dinge schwimmt,*

der Kräfte unbekümmerter Verbraucher, („Das jüngste Gericht“)

+> РІЧ є ніби ВОДА, тому що в ній можна плавати.

(236) *Und meine Hände, welche blutig sind*

vom Graben, heb ich offen in den Wind,

so dass sie sich verzweigen wie ein Baum. („In tiefen Nächten grab ich

dich...“) +> РУКИ є ніби ДЕРЕВО, тому що вони переплітаються гіллям.

Важливою складовою речового вірша є персоніфікація, адже «зовнішній світ речей інтеріоризований, і саме суб'єкт допускає їх до особливої форми зовнішнього буття» [124, с. 49], наприклад:

(237) *Nur manchmal, heimlich, kommt ein Ding und stellt sich neben ihn, <...> („Der Hund“)*

+> РІЧ є ніби ЛЮДИНА, тому що вона приходить та стає.

Метафоричний корелят RAUM постає часто як WELTINNENRAUM – «внутрішній світ, який має за визначенням належати суб'єкту, розміщений серед речей. Замість того щоб бути непрозорими і повними, речі порожні та містять у собі, як в коробці, темну масу почуттів і історій» [124, с. 48], наприклад:

(238) *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,*

aus jeder Wendung weht es her: Gedenk! („Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“) +> РІЧ є ніби ПРОСТІР, тому що з її середени можна махати.

Таким чином, змодельована матриця доменів свідчить про уявлення Р.М. Рільке про річ як живу сутність, яка допомагає поетові творити й пізнавати світ, що відображає специфіку речового вірша – типу поетичного твору, в якому світ описується з перспективи персоніфікованого безмовного об'єкта. Доменами для ХК DING є ХК MENSCH (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ЧАСТИНА, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, РІЗНОВИДИ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

Висновки до розділу 2

1. Дискурсивна конфігурація ХК у ЛПД Р.М. Рільке складається з шести концептів: БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR, РІЧ/DING. Змодельовані матриці доменів цих ХК свідчать про уявлення Р.М. Рільке про відповідні сутності, що відображено в його ЛПД: людина (MENSCH) шукає Бога (GOT) у природі (NATUR), створюючи витвори мистецтва (KUNST), які відображають буття світу (DASEIN) і перетворення речей

(DING).

2. Уявлення Р.М. Рільке про Бога є протилежними та ґрунтуються на пантеїстичному світогляді й естетичній теології, ставлячи в центр сприйняття Бога людину. Доменами для ХК GOTT є ХК MENSCH (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, ЧАС ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

3. Уявлення Р.М. Рільке про буття ґрунтується на співвіднесенні його, у першу чергу, з людиною, що зумовлює погляд на світ як людську істоту, яка має душу (*Weltinnenraum*) і може творити, мислити, відчувати. Доменами для ХК DASEIN є ХК MENSCH (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

4. Людина постає в ЛПД Р.М. Рільке, перш за все, в іпостасі поета, який шукає Бога і є співпричетним до всього, що відбувається в світі. Доменами для ХК MENSCH є ХК NATUR (МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, РІЗНОВИДИ, НА ЩО ДІЄ, ЯКОСТІ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (РІЗНОВИДИ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

5. Мистецтво в ЛПД Р.М. Рільке постає насамперед як мистецтво поезії, яке відображає світ у переломленні через сприйняття поетом, якого надихає Бог. Доменами для ХК KUNST є ХК MENSCH (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, АНТИТЕЗА, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ

ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ІНСТРУМЕНТ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

6. Природа у ЛПД Р.М. Рільке ототожнюється з Богом, що відповідає його пантеїстичному світогляду. Доменами для ХК NATUR є ХК MENSCH (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ІНСТРУМЕНТ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), DING (ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

7. Річ у ЛПД Р.М. Рільке постає як жива сутність, яка допомагає поетові творити й пізнавати світ, що відображає специфіку речового вірша – типу поетичного твору, в якому світ описується з перспективи персоніфікованого безмовного об'єкта. Доменами для ХК DING є ХК MENSCH (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, ЧАСТИНА, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), GOTT (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, НА ЩО ДІЄ), DASEIN (ЧАС ІСНУВАННЯ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), KUNST (ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ, РІЗНОВИДИ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ), NATUR (РІЗНОВИДИ, МІСЦЕ ІСНУВАННЯ, ЯКОСТІ, НА ЩО ДІЄ, МЕТАФОРИЧНИЙ КОРЕЛЯТ).

8. Ключові ХК авторської картини світу Р.М. Рільке є взаємно пов'язаними, що проявляється в тому, що кожний концепт пояснюється у матриці за допомогою кожного з інших концептів конфігурації. Частіше за все для пояснення інших ХК Р.М. Рільке використовує ХК MENSCH та DASEIN.

Основні положення цього розділу викладено у працях [140; 142; 151].

РОЗДІЛ 3.

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ КОНЦЕПТІВ У ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

Естетичну функцію у ПТ мова виконує завдяки стилістичним прийомам. Про їхню значущість – слова В.М. Жирмунського: «Поетика розглядає літературний твір як естетичну систему, зумовлену єдністю художнього завдання, тобто як систему прийомів. З цієї точки зору і метрична побудова, і словесний стиль, і сюжетна композиція, і сам вибір тієї чи іншої теми постають у процесі вивчення художнього твору як прийоми, тобто як естетично значущі факти, які визначаються своєю художньою телеологією» [84, с. 96]. Ми розглядаємо стилістичні засоби як тригери, за допомогою яких у свідомості читача активуються ХК та імплікатури. Це відбувається у ході базових когнітивних операцій, які були виділені Р. Ленекером [292, с. 5–12; 293; 294], – фокусування, специфікації, висвітлення, перспективизації (див. Таблицю 8 у Додатку Б). Когнітивні операції забезпечують інтерпретацію вираженого змісту: «зміст є візуально сценою (*visual scene*), а інтерпретація – особливим способом її бачення» [82, с. 6].

Тригери ХК поділяємо на фоностилістичні, лексико-стилістичні й синтактико-стилістичні, залежно від рівня мови, до якого вони належать.

3.1. Фоностилістичні тригери художніх концептів

Фоностилістичними тригерами є фігури звукопису. **Звукопис** (евфонія, фоніка, звуковий повтор, фонетична інструментовка) є застосуванням фонетичних повторів із метою створення певного семантичного ефекту та підсилення естетичної виразності [84, с. 171; 258, с. 181; 285, с. 55; 350, с. 470]. Ю.М. Лотман писав, що «основою структури вірша є повторення <...>, вірш будується на повторах самого різного типу: повторенні певних просодичних одиниць через правильні проміжки (ритм), повторенні однакових

співзвучностей в кінці ритмічної одиниці (рима), повторенні певних звуків у тексті (евфонія)» [114, с. 169].

Звукопис є притаманним німецькомовній поезії взагалі і поезії Р.М. Рільке зокрема [17; 105; 124, с. 39; 230; 247; 256, с. 3; 297, с. 200; 305; 323]. За свідченням В.М. Ахтирської, звукоповтори підтримують «мальовничий» характер образності, орієнтацію на зорове сприйняття [6, с. 25]. Звукоповтор становить «підбір слів таким чином, щоб певні фонemi зустрічалися частіше або рідше, ніж в тій мовній нормі, яку важко сформулювати, але яка дана кожному, хто володіє цією мовою інтуїтивно. Ця норма реалізується особливим чином – непомітністю» [115, с. 63].

Із точки зору когнітивної поетики, фоностилістичні тригери активують ХК на ґрунті когнітивної операції **фокусування**, коли певні складові змісту розміщуються на передньому плані – є фігурою, а інші залишаються на задньому плані та виступають фоном [292, с. 33–35; 294, с. 49–53]. Фокусування відповідає поняттю крупного плану в традиційній поетиці. Повтор лексичної одиниці привертає до неї увагу, спонукає читача зупинитися на ній, адже ««план» – це не просто розмір зображення, а відношення його до рамки (розмір плану на маленькому кадрі плівки та на великому екрані однаковий). Однак великий та малий план існує не тільки в кіно. Він виразно відчувається в літературному оповіданні, коли однакове місце або увага приділяється явищам різної кількісної характеристики» [114, с. 316]. Отже, повтор мовної одиниці, зокрема фонетичної, автоматично висуває відповідний концепт на передній – крупний – план, тобто відбувається когнітивна операція фокусування.

Р.М. Рільке застосовує не тільки конвенційні звукоповтори, до яких належать різні типи рими [120, с. 12], але й okazіональні, тобто такі різновиди звукопису, як асонанс, алітерацію та паронімічну атракцію. При цьому повторювані звуки не є орнаментальними, вони наділені функцією вираження смислу, допомагають читачеві створювати у свідомості певні звукообрази, які пов'язані з тим чи іншим ХК.

3.1.1. Алітерація. У славістиці і германістиці у поняття алітерації вкладається різний смисл. У славістиці це повторення приголосних звуків, переважно на початку слів, але не тільки [350, с. 21], а у германістиці під *алітерацією* (*Alliteration, Stabreim*) розуміється повторення наголошених складів початкових приголосних двох чи більше слів або коренів та голосних, які за ними сліднують, повторення та співзвучність наголошених складів на початку слова [230; 356, с. 22]. Це пов'язано з тим, що реципієнт майже не помічає алітерацію у ненаголошених словах [285, с. 59].

Германська алітерація закорінена у давньогерманському алітераційному вірші в культових піснях, заклинаннях та магічних заговорах [83; 274, с. 7; 283, с. 330], де три з чотирьох наголошених кореневих складів одного рядка починаються з однакового звуку [276, с. 95]. Із тих часів у німецькій мові існують алітераційні ритмічні пари (*rhythmische Wortpaare*): *Mann und Maus, Haus und Hof, Kind und Kegel, kurz und klein, dick und doof, kraus und krumm, klipp-klapp, kling-klang, pitsch-patsch, tip-top* тощо [276, с. 95]. У Р.М. Рільке це не фразеологічні, а авторські парні словосполучення, з'єднані сполучником *und*: *Staub und Stadt; Tag und Traum; Jaspis und Jade; ganz ohne Lärm und Laut; Flur und Flut; von Markt und Messe; Wehmut und Wonne* тощо. Зустрічаємо й інші синтаксичні структури з повторами приголосних без голосних на початку слова або кореня:

(239) *Da fühl ich, daß ich eines bin*

Mit Mythe, Mai und Meer. („Mädchen-Gestalten“)

(240) *Weiße Wasser gehen in stillen Wiesen („Träumen“)*

(241) *und werden wachsen wie des Waldes Beer*

den Boden bergend („Denn sieh: sie werden leben und sich mehr“)

О.М. Брик поділяє звукоповтори за такими критеріями [38]: 1) за кількістю повторюваних звуків – двозвучні, трьохзвучні, багатозвучні; 2) за кількістю самих повторів – прості й багаторазові; 3) за розстановкою звуків всередині повторюваної групи у кожному новому повторі – АВ, ВА, АВС, АСВ, ВАС, ВСА; 4) за положенням повторів у межах ритмічних одиниць – скреп,

кінцівка, стик, коло. У дискурсі Р.М. Рільке частотними є прості двозвучні повтори:

(242) *die lebendigen Götter ragen*

in der Kühle anderer Küste. („Gebet der Mädchen zur Maria“)

Повтори за розстановкою звуків називають також еквіфонічними й метафонічними [41] або прямими й зворотніми: «якщо «соловей» – основне слово (приголосні позначаються як ABC...), то «слава» – прямий трьохзвуковий повтор (тип ABC), а «волос» – зворотний трьохзвуковий повтор (тип CBA)» [83, с. 251], наприклад, прямий: *re – re*, зворотний – *from – form*:

(243) *Gib deine Schönheit immer hin*

ohne rechnen und reden. („Initiale“)

(244) *die frommste aller Formen sprang. („Ich weiß...“)*

Щодо положення повторів у межах ритмічних одиниць, то виділені О.М. Бриком типи не є характерними для Р.М. Рільке, спостерігаємо безсистемне положення повторюваних елементів.

Найбільшу частотність у повторах демонструють приголосні [l], [m], [w]. Алітерація виступає тригером ХК, коли повтору підлягають саме ті звуки, які наявні у слові, що є ім'ям текстового концепту, наприклад, LIEBE:

(245) *so lind,*

daß mit des Liedes Silberzwirne

er seiner Liebsten Herz umspinnt. („Das Volkslied“)

Крім того, спостерігаємо явище звукового символізму, під яким розуміють зв'язки між звуком і значенням, які створюють звукозображальну систему мови [69; 109; 129; 137, с. 171]. Розглянемо такий приклад:

(246) *Das sind die Stunden, da ich mich finde,*

dunkel wellen die Wiesen im Winde, („Das sind die Stunden, da ich mich finde“)

Звук [w] у працях зі звукосимволізму вважається пов'язаним із коливанням, рухом, зміною, вітром, тобто має такі значення: *aufwühlende Bewegung, bewegte Hülle, etwas Wechselndes, Wandelndes* [309, с. 132],

fortbewegend, windartig, blasend, aufblasend, schwellend, fortbewegend, offen [336, с. 197]. Тому ця алітерація підсилює активацію ХК WIND, який активується відповідною лексемою. У ПТ «Адвент» спостерігаємо аналогічне явище:

(247) *Es treibt der Wind im Winterwalde*

die Flockenherde wie ein Hirt, <...>

und wehrt dem Wind und wächst entgegen

der einen Nacht der Herrlichkeit. („Advent“)

Також у цьому ПТ спостерігаємо алітерацію звука [h]. Він має такі значення: *leise, hauchend Erleichterung, leicht, schwellend, hinweisend, hohl, hüllend* [336, с. 185], *leichte Bewegung, Geisteshauch, Luftzeichen, Atemlaut, Höhe, Gott* [309, с. 207]. Тож актуалізуються концепти HEILIGKEIT, HEILIGE NACHT, WEIHNACHTEN.

У наступному фрагменті алітерація *st* є тригером ХК STILLE:

(248) *an einer fremden stillen Stelle, die („Liebes-Lied“)*

Семи *ruhiges, standortgebundenes Geschehen, statisch, unsichtbar* [309, с. 131], *ausweitend, formlos, offen, leer* [336, с. 196] підсилюють значення слова *still*, яке є ім'ям відповідного концепту.

Алітерація звука [m] є тригером концепту STADT у наступному прикладі:

(249) *Im Gelärme von Markt und Messe („Engellieder“)*

Це так званий *Summ-Laut* і має значення *summend, abgeschlossen, innendrin, zusammengedrängt, gehäuft* [336, с. 197], *zusammen* [309, с. 132], які підсилюють значення слів *Gelärm, Markt und Messe*, які є іменами ХК, які є асоціатами концепту STADT, тож він активується у свідомості читача.

Тригерами ХК є і ономатопоезизми – звуконаслідувальні слова, які «реферують до шумів або об'єктів, що пов'язані з шумом» [258, с. 173]. У наступному текстовому фрагменті це слова *schimmernd* і *gleiten*:

(250) *Schimmernde Schwäne in prahlenden Posen*

Gleiten leise auf glänzendem Glatt, („Einmal möcht ich dich ...“)

Крім того, ономатопоетичні семи сяяння і скользіння підсилюються алітерацією, звукосполучення [gl] має значення *Helligkeit, Licht* [247, с. 54], тож

активується ХК LICHT.

3.1.2. Асонанс. Якщо повторюються голосні, йдеться про *асонанс*. У германістиці асонанс визначається як співзвучність тільки голосних в наголошених та наступних за ними складах [276, с. 96; 285, с. 61]. У німецькомовній поезії він не є таким значущим, як алітерація [276, с. 98; 285, с. 60]. Це пояснюється тим, що зв'язуюча сила асонансів в німецькій мові дуже мала, тому що в німецьких ненаголошених складах майже завжди з'являється ненаголошене [ə], яке звукового впливу не має [276, с. 97].

Однак, у ЛПД Р.М. Рільке асонанс є типовим фоностилістичним засобом. Його функція, – насамперед, експресивна, адже, за свідченням В.М. Жирмунського, «при великій кількості наголосів повторення однакових голосних збільшує звукову виразність і ліричну дієвість <...> віршів, посилюючи враження щільності й насиченості художнього цілого» [84, с. 171]. Експресивну функцію асонансу ілюструє такий текстовий фрагмент:

(251) *Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinen Tasten einen Tank zu reichen:
Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah. („Du, Nachbar Gott...“)*

Найбільшу частотність у ЛПД Р.М. Рільке демонструють асонанси голосних [a], [u] та дифтонгів [ae] і [au].

Крім експресивної функції, асонанс є тригером ХК, коли повторюються голосні звуки ключового слова, який активує відповідний ХК. Наприклад, концепт ARMUT є основним ХК у вірші „*Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam*“. Описуючи тіло бідної жінки, Р.М. Рільке підбирає слова з голосним *a*, у такий спосіб підсилюючи активацію цього концепту, а також підпорядкованого йому концепту SCHWACH:

(252) *In seiner Schlankeheit sammelt sich das Schwache,
das Bange, das aus vielen Frauen kam;
doch sein Geschlecht ist stark und wie ein Drache*

und wartet schlafend in dem Tal der Scham. („Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam...“)

ХК DUNKELHEIT, активований відповідною лексемою із суфіксом *heit*, який є наголошеним у римованій позиції, зумовлює асонанс *ei* у такому фрагменті:

(253) *ich neigte mich nach leisem Streit:*

jetzt dauert deine Dunkelheit

um deinen sanften Sieg. („Der Name ist uns wie ein Licht...“)

Звук [aɪ] має семи *freudige Überraschung, hell, oben, ausgedehnt, ansteigend* [336, с. 185]. Асонанс дифтонга [ae] є композиційним прийомом та зумовлений експлікатом ZEIT і імплікатом DASEIN у вірші, де описується життя поета:

(254) *Dann, stark und breit,*

mit tausend Wurzelstreifen

tief in das Leben greifen –

und durch das Leid

weit aus dem Leben reifen,

weit aus der Zeit! („Das ist mein Streit“)

На пов'язаність асонансу дифтонга [ae] з концептом DASEIN у вірші, який є зразком ландшафтної лірики Р.М. Рільке, вказує П. Гебгардт [252], активуються імплікати DASEIN і LANDSCHAFT:

(255) *Sei Heide und, Heide, sei weit. <...>*

Sei Heide, sei Heide, sei Heide, („Eine Stunde vom Rande des Tages...“)

У вірші «Пророк» ліричний герой звертається з докором до пророка, який у дитинстві напроочив йому страждання:

(256) *Welchen Mund hast du mir zugemutet,*

damals, da ich fast ein Knabe war:

eine Wund wurde er: nun blutet

aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr. („Ein Prophet“)

Тут асонанс *a* і *u* підсилює семантику слів. Асонанс *u* зумовлений відповідним звуком у іменах концептів WUND, UNGLÜCK, BLUT, які характеризують життя ліричного героя, сповненого страждань і нещастя. Але

верс *damals, da ich fast ein Knabe war* має асонанс *a*, оскільки йдеться про дитинство – активується імплікат *KINDHEIT*. Асонанс *a* підсилює активацію його асоціату *KNABE*. Крім того, у звукосемантиці голосному *a* приписуються семи *strahlend, schön, offen* [336, с. 194], які характеризують дитинство як світлу, прекрасну пору життя.

Асонанс часто виступає у комплексі з алітерацією, наприклад:

(257) *Er ging hinauf unter dem grauen Laub*
ganz grau und aufgelöst im Ölgelände
und legte seine Stirne voller Staub
tief in das Staubigsein der weißen Hände. („Der Ölbaum-Garten“)

Дифтонг [ао] на рівні звукосемантики має значення *strahlend, schön, Bewunderung, groß, weit, ausgedehnt, offen, ganz, voll* [336, с. 194], які характеризують сад і Христа. Асонанс дифтонга [ао] сумісно з алітераціями *st, l* і *g* «передають шелест листя, подих вітру, лепет трав. Втім, навряд чи ліричний герой у своїх стражданнях сприймає шерех гілок, що коливаються, або чує легкий шум вітру, на їх існування в зовнішньому світі, скоріше, вказує автор-творець вірша, яких спостерігає цю сцену ззовні», звукові повтори «на рівні фонетики об'єднують властивості зовнішнього світу і характеристики дій та жестів ліричного героя, тим самим підкреслюючи Його захопленість матеріальним оточенням» [6, с. 14].

Показовим є також ПТ *„Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz...“*, у якому поет звертається до Бога, але він сам не називається прямо:

(258) *Lass deine Hand am Hang der Himmel ruhn*
und dulde stumm, was wir dir dunkel tun. („Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz...“)

П. де Ман пише про цей вірш: в «останніх рядках вірша не з'являється взагалі жоден склад, який не слугував би ефекту милозвучності. Головні рими й асонанси (*dulde stumm, wir dir, dunkel tun*) взаємозв'язані складами, які самі є асонансами (*und dulde*) або алітераціями (*was wir*) і таким чином вкладають кожен звуковий ефект в інший, подібно до того як у велику коробку вкладають

меншу. Майстерність цього вірша полягає в керуванні звуковими властивостями мови» [124, с. 43]. На наш погляд, асонанс *u* сприяє активації експлікату DUNKELHEIT, а алітерація *h* – експлікату HIMMEL, які активують імплікат GOTТ і домени ЯКОСТІ БОГА (*Бог є темний*) та МІСЦЕ ІСНУВАННЯ БОГА (*Бог існує на небі*).

3.1.3. Паронімічна атракція. До звукових повторів належить і *паронімічна атракція* (парономазія) – гра слів, які мають схоже звучання, – паронімів. До них відносять як слова, що мають випадкову схожість звучання, але не зв'язані ні змістово, ні етимологічно, так і однокореневі слова в різних модифікаціях [259, с. 122].

Серед останніх у ЛПД Р.М. Рільке – пароніми у конструкції родовий розділовий (*Genitivus Partitivus*), яка називається також паронімічним генітивом інтенсивності (*paronomastischer Intensitätsgenitiv*) [320, с. 148]: поняття виокремлюється із множини подібних, і у такий спосіб підсилюється його значення [320, с. 11]. Наприклад, за допомогою такої конструкції активується експлікат DING і імплікат GOTТ: Бог метафорично порівнюється із м'ячем, клинком, вітром, горою – будь-якою річчю, річчю речей:

(259) *Wie einen Ball*

*hätt ich dich in alle wogenden Freuden
hineingeschleudert, dass einer dich finge
und deinem Fall
mit hohen Händen entgegenspringe,
du Ding der Dinge. („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...“)*

Проте, для Р.М. Рільке характерні пароніми, які не є етимологічно спорідненими словами, наприклад:

(260) *aus vielen tausend Ohren*

*trank sie <Melodie> die Zeit und der Wind;
aus den Ohren der Toren. („Eine Stunde vom Rande des Tages...“)*

(261) *Unsere Worte sind goldene Büsten,*

die wir in unsere Tage tragen, – („Gebet der Mädchen zur Maria“)

(262) *Aus vollen Früchten flüchtet sie sich*

und steigt aus betäubenden Träumen

arm ins tägliche Tun. („Gebet der Mädchen zur Maria“)

Пароніми можуть супроводжуватися іншими різновидами звукопису, наприклад, асонансом:

(263) *Unten klaben die duffen Tauben, was sie nicht mögen,*

während sich oben die höhnischen Vögel verbeugen

zwischen den beiden fast leeren vergeudeten Trögen. („Papageien-Park“)

Пароніми часто утворюють **внутрішню риму** – «співзвучність, що об'єднує такі ритмічні групи, з яких принаймні одна (іноді і обидві) перебувають усередині вірша» [83, с. 271]. В.М. Жирмунський називає внутрішню риму явищем «відображеної мелодики» [84, с. 74], адже вона підсилює мелодійність вірша, наприклад:

(264) *aber ohne Ende ist die Erde,*

und das Bangen ist nur die Gebärde, („Träume, die in deinen Tiefen wallen“)

(265) *Aber dann wiegen sie wieder und schläfern und äugen,*

spielen mit dunkelen Zungen, die gerne lügen,

zerstreut an den Fußfesselringen. Warten auf Zeugen. („Papageien-Park“)

(266) *Mach Licht! Mach Licht! Ich schrie es oft im Traum:*

Der Raum ist eingefallen. („Die Blinde“)

Тригерна функція паронімчної атракції ґрунтується на властивості, на яку вказав В.М. Жирмунський: «Об'єднуючи однаковою співзвучністю два різних слова, що замикають вірш, рима висуває ці слова порівняно з іншими, робить їх центром уваги і зіставляє їх в смисловому плані один з одним» [83, с. 290]. Так само, як кінцева рима, внутрішня рима висуває у центр уваги (фокусує) один із паронімів, що сприяє активації відповідного ХК. Наприклад, звертаючись до Бога, ліричний герой метафорично наголошує на недоторканості його волі, вживаючи пароніми *Wille* і *Welle*, тобто активується пропозиція *Бог є сильний* домену ЯКОСТІ БОГА:

(267) *Dein Wille geht wie eine Welle*

und jeder Tag ertrinkt darin. („Du bist so groß“)

Велич Бога підкреслює гіперболічний образ янголів, які марно його шукають і нашттовхуються чолами на зірки:

(268) *So viele Engel suchen dich im Lichte*

und stoßen mit den Stirnen nach den Sternen („So viele Engel suchen dich im Lichte...“)

Втомленість янголів виражається більш інтенсивно завдяки паронімам – актуалізується концепт MÜDICHKEIT:

(269) *Sie haben alle müde Münde*

und helle Seelen ohne Saum. („Die Engel“)

Фокусування, семантичне висунення слова відбувається завдяки тому, що вбудовані у вірш внутрішні рими «турбуються про те, щоб вкрасти у кінцевих рим особливий характер маркованого кінця вірша» [311, с. 238], як, наприклад, у такому текстовому фрагменті:

(270) *In diesem Innern, das wie ausgehöhlt*

sich wölbt und wendet in den goldnen Smalten, („San Marco“)

Завдяки внутрішній римі *ausgehöhlt* – *wölbt* актуалізується концепт VERWANDLUNG – внутрішній простір Венеції згинається і змінюється.

Таким чином, фоностилестичні засоби у ЛПД Р.М. Рільке слугують тригерами ХК, підсилюючи семантику відповідного ключового слова, а також завдяки своїм звукосемантичним властивостям у ході когнітивної операції фокусування.

3.2. Лексико-стилістичні тригери художніх концептів

Як писав В.М. Жирмунський, у поезії «кожне слово, що має речове значення, є для художника поетичною темою, своєрідним прийомом художнього впливу» [84, с. 30]. Проте, у кожному ПТ є такі слова й лексичні явища, які сприяють активації у свідомості читача певного ХК. Їх ми називаємо лексико-

стилістичними тригерами ХК.

Найважливішими лексико-стилістичними тригерами ХК у ЛПД Р.М. Рільке є лексичний повтор і стилістично маркована лексика.

3.2.1. Лексичний повтор. Під *лексичним повтором* (*Rekurrenz, Repetition*) розуміємо стилістичну фігуру навмисного повтору лексичної одиниці з однаковою референцією [356, с. 560]. Повтор є проявом сутності поетичної техніки, яка, за Р.О. Якобсоном, полягає у періодичних повертаннях на всіх рівнях мови [218, с. 99].

Основною стилістичною функцією лексичного повтору вважається посилення і актуалізація смислу ключового поняття або висловлення в цілому [105]. За словами Ю.М. Лотмана, «повтори різного типу – це смислова тканина великої складності, яка накладається на загальномовну тканину, створюючи особливу, притаманну лише віршам концентрацію думки» [114, с. 164]. Ця «концентрація думки», з когнітивної точки зору, є проявом когнітивної операції **фокусування**, яка передбачає розміщення певного змісту шляхом переміщення його на передній або на задній план [292, с. 33–35; 294, с. 49–53]. За С.А. Жаботинською, фокусування є способом бачення змісту, який залежить від того, що ми обрали поглядом [82, с. 6]. Повторювана лексема зупиняє погляд читача і активує відповідні концепти.

У ПТ Р.М. Рільке повторювана лексема підсилює активацію ХК, ім'ям якого вона є, або концепту-асоціату. Прикладом простого контактного повтору є такий текстовий фрагмент, де контактний повтор прислівника *leise* підсилює активацію ХК STILLE:

(271) *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht,*

daß der Wind wie ein Kind erwacht,

Und er kommt die Allee allein

Leise, leise ins Dorf hinein. („Manchmal geschieht es in tiefer Nacht“)

У ПТ «Янголи» (див. приклад (23) на с. 88) повтор лексеми *viele* підсилює активацію концепту SCHWEIGEN: порівняно зі всесильним Богом, слова якого

звучать як музика і є могутніми, ангели є мовчазними.

У наступному текстовому фрагменті повтор дієслова *fallen* ніби «малює» його семантику ('тривалий рух униз', 'закінчувати існування'), активуючи експлікат HERBST:

(272) *Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten; („Herbst“)*

Р. Грімм [256, с. 3] звертає увагу на «жестовий» прийом поєднання лексичного повтору з анжамбеманом у ПТ „*Denn sieh: sie werden leben...*“. Вони створюють зоровий образ жесту – бідняки здіймають руки вгору:

(273) *und werden sie <die Armen> wie ausgeruhte Hände
erheben, wenn die Hände aller Stände
und aller Völker müde sind. („Denn sieh: sie werden leben...“)*

Найчастіше повторюваними лексемами є іменники, але зустрічаємо і займенники, прикметники та дієслова, як у вище наведених прикладах, а також дієприкметники і сполучники. Наприклад, активація концепту ENTFALTUNG підсилюється повтором дієприкметника *gebogen* і внутрішньою римою:

(274) *Ich will mich entfalten.
Nirgends will ich gebogen bleiben,
denn dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin. („Ich bin auf der Welt zu allein“)*

У «Книзі годин» Р.М. Рільке часто використовує анафорично повторюваний займенник *du*, звертаючись до Бога, у такий спосіб активується концепт GOTT, наприклад:

(275) *Du hast dich anders nie gelehrt:
Denn du bist nicht der Schönumscharte,
um welchen sich der Reichtum reiht.
Du bist der Schlichte, welcher sparte.
Du bist der Bauer mit dem Barte (“Du bist der raunende Verrußte“)*

У вірші «Вхід» Р.М. Рільке, повторюючи підрядне речення *Wer du auch seist*, звертається до кожної людини, яка спроможна у процесі словесної

творчості «вийти» у світ духовності, уподібнюючись Богу. Займенник *du*, алюзія на Біблію (Євангеліє від Іоанна, 1,1 *im Anfang war das Wort*) і чорне дерево як символ Бога (пор. вірш *Mit einem Ast, der jenem niemals glich, / wird Gott, der Baum, auch einmal sommerlich / verkündend werden...*) активують імплікати MENSCH, GOTT, DICHTKUNST, анафоричний повтор сполучника *und* підсилює цю активацію:

(276) *hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß,
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los... („Eingang“)*

Крім анафоричного (початкового) повтору, зустрічаємо і епіфору – кінцевий повтор. Приміром, описуючи гірське село у ПТ «Тенно», поет неодноразово повторює прикметник *klein* (у середині двох суміжних версів) і прислівник *einmal* (накінці строф – епіфора). Прикметник *klein* активує ознаку експлікату DORF і імплікат LANDSCHAFT – осіннє село, на яке ліричний герой дивиться ніби зверху, постає маленьким і незначущим, відірваним від загального життя; прислівник *einmal* активує концепт EINMALIGKEIT – читач відчуває, що ліричний герой сюди вже не повернеться:

(277) *die Kreuze arm, die Hügel kahl,
und sacht und selten wächst die Zahl:
einmal.
Der Weg ist schlecht, der Weg ist schmal.
Im kleinen Dorf ist kleine Wahl
und kleines Glück und kleine Qual, –
drum läuten sie so fern im Tal:
einmal, – einmal, – einmal. – („Tenno“)*

Крім того, повтор *einmal, – einmal, – einmal* іконічно зображає звучання дзвону – активуються імплікати GLOCKE і KIRCHE. Під іконічністю розуміємо

«лінгвокогнітивний принцип, який забезпечує тотожність у послідовності, порядку подій оточуючої реальності та порядку слів у реченні, що відображує ці події», що означає дотримання принципу відстані й кількості [24, с. 219].

Прикметник *klein* у цьому прикладі повторюється із зміною граматичної форми – відмінкової і родової. Також у ЛПД Р.М. Рільке слова часто повторюються зі зміною дистрибуції. Наприклад, у фрагменті (218) (див. с. 127) повтор іменників *Dinge* і *Nacht* з різними прикметниками сприяє активації ХК DING і ZEIT.

У такому випадку повторювані лексичні одиниці мають дистантне розташування – в межах версу, як у цьому прикладі, або строфи, як у фрагменті з ПТ «Гора» (152), с. 110: повторюваний іменник *Mal* підсилює активацію концепту MALER, вербалізований паронімічною лексемою.

У ПТ „*Mit einem Ast, der jenem niemals glich...*“, як і у всій збірці «Книга годин», ідеться про зближення людини із Богом. Субстантивований іменник *der Einsame* спочатку вживається у давальному відмінку однини, а потім в іншому реченні – у давальному відмінку множини. Актуалізується ХК EINSAMKEIT як асоціат концепту MENSCH у домені «ЯКОСТІ Людини»:

(278) *in einem Lande, wo die Menschen lauschen,*

wo jeder ähnlich einsam ist wie ich.

Denn nur dem Einsamen wird offenbart,

und vielen Einsamen der gleichen Art

wird mehr gegeben als dem schmalen Einen. („Mit einem Ast, der jenem niemals glich...“)

У наступному текстовому фрагменті іменник *Vogelruf* повторюється в одній і тій самій синтаксичній ролі (підмета), але з різними артиклями, а словосполучення *im welken Walde* – з конкретизуючим займенником *dieser*, а потім з прийменником *auf*, оскільки відбувається зміна перспективи – читач дивиться на ліс вже зверху – з неба:

(279) *Im welken Walde ist ein Vogelruf,*

der sinnlos scheint in diesem welken Walde.

*Und dennoch ruht der runde Vogelruf
in dieser Weile, die ihn schuf,
breit wie ein Himmel auf dem welken Walde. („Bangnis“)*

Тут спостерігаємо поєднання лексичного повтору зі звуковим – пароніми *Walde* і *Weile*, а також асонанс *u* підсилюють активацію концептів WALD і VOGELRUF як асоціатів ХК NATUR.

Вже цитований нами на с. 139 ПТ „*Eine Stunde vom Rande des Tages...*“ (255) ілюструє актуалізацію імплікатів DASEIN і LANDSCHAFT не тільки за сприяння асонансу дифтонга [ae], але й лексичного повтору.

Лексичний повтор слугує також засобом вираження емоційності ліричного героя, зокрема в комплексі із вигуками:

(280) *Masken! Masken! Dass man Eros blende. <...>*

Oh verloren, plötzlich, oh verloren!

Göttliche umarmen schnell. („Eros“)

Експресивна функція є допоміжною функцією лексичного повтору в ПТ Р.М. Рільке, поряд із гармонизацією версу, ритмо- і римотвірною, композиційною, смислотвірною, передачею нової інформації та засобом мовної гри [105]. Проте, основною функцією, як було проілюстровано, є функція триггеру ХК за допомогою когнітивної операції фокусування.

3.2.2. Стилiстично маркована лексика. Як вже зазначалося, у якості художнього матеріалу Р.М. Рільке застосовує повсякденну мову [312, с. 32]. Художні концепти у його ЛПД вербалізуються за допомогою звичайних слів. Проте, специфіка його картини світу накладає відбиток на використовувану лексику, серед якої виділяються терміни, біблеїзми, архаїзми, поетизми та okazіоналізми.

Слідом за Ю.М. Лотманом, «ми не без підстави вважаємо, що в творі немає нічого випадкового» [114, с. 25], тож стилістично марковані лексичні одиниці теж є тригерами ХК. При цьому відбувається когнітивна операція **фокусування** [292, с. 33–35; 294, с. 49–53]. Фігурою виступає стилістично

маркована лексична одиниця (тобто відповідний концепт розміщується на передньому плані свідомості), а фоном – інші слова у ПТ. У такий спосіб читач вимушений зупинити увагу на лексичній одиниці, тож актуалізується відповідний ХК.

Терміни у ПТ вживаються не тільки для того, щоб позначати спеціальні поняття певної галузі науки, техніки чи мистецтва, вони слугують активації ХК. У ЛПД Р.М. Рільке значущими є **терміни мистецтва** – архітектури, скульптури, музики, які сприяють активації концепту KUNST і його ознак. Наприклад:

– *das Mittelschiff* – центральна частина, середня нава церкви – використовується метонімічно на позначення собору (імплікати DOM):

(281) *Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,*

und bauen dich, du hohes Mittelschiff. („Werkleute sind wir...“)

– *die Syrinx (pl. Syringen)* – багатоствольна, продольна флейта, флейта пана, сопілка – римується з *gings* (імплікати MUSIK):

(282) *Was spielst du, Knabe? Siehe deine Seele*

verfing sich in den Stäben der Syrinx. („Musik“)

– *die Herme* – герми, у класичній Греції чотирьохгранні кам'яні стовпи, які завершуються скульптурою, одна з форм скульптурного портрета [113, с. 409] – використовуються як метафоричний корелят для ХК TRAUM:

(283) *Unsere Träume sind Marmorhermen,*

die wir in unsere Tempel stellen. („Unsere Träume sind Marmorhermen...“)

Актуалізації концепту GOTT і його ознак сприяють **релігійні терміни**, наприклад: *der Altarspind* (створка вітара), *die Ministerantenschelle* (дзвоник причетника), *die Monstranz* (дароносиця), *benedeien, weihen* (благословляти), *der Levite* (жрець у Стародавній Іудеї), *die Morgenmette* (заутрення), *die Verkündigung* (благовіщення) тощо, **біблеїзми**, наприклад: *der blasse Abelknabe* (пастух Авель, молодший син Адама), *Joachim* (батько діви Марії), *Ruth* (Руфь, сноха Ноеміні), *Elia* (пророк Ілля), *Saul* (Біблійний цар), *Jeremia* (пророк Єремій), *Juda* (Юда), *Abendmahl* (вечеря) тощо, а також **архаїзми**. Приміром, на позначення концепту НЕВІСТКА відносно Ноеміні – невістки Руфі та жінки Єлименеха із Віфлієма,

який, згідно з Біблією, переправився з родиною через Іордан [113, с. 422], Р.М. Рільке обирає застарілу лексему *Schnur*:

(284) *Und meine Seele ist ein Weib vor dir.*

Und ist wie der Naëmi Schnur, wie Ruth. („Und meine Seele ist ein Weib vor dir...“)

Архаїчне дієслово *ätzen* (кормити) вжито у вірші «Утішання Іллі» відносно ангела, що сприяє активації експлікату ENGEL:

(285) *Doch grade da kam ihn der Engel ätzen*

mit einer Speise, die er tief empfing, („Tröstung des Elia“)

Архаїзми є тригерами і інших концептів, наприклад:

– LIEBE (*erkiesen* – обирати):

(286) *Möchte mir ein blondes Glück erkiesen;*

doch vom Sehnen bin ich müd und Suchen. („Möchte mir ein blondes Glück *erkiesen*...“)

– TIER (*die Hindin* – олениця):

(287) *Täler bilden sich, waldige Bäder*

spiegeln die Hindin, und hinter ihr

hurtigt das Blut des geschlossenen Schläfers, („Endymion“)

– ROSE (*frommen* – приносити користь, бути корисним):

(288) *Oh sieh mich stehn, sieh her, was bin ich sicher*

und unbeschützt und habe was mir frommt. („Wilder Rosenbusch“)

Типовими для ЛПД Р.М. Рільке є застарілі форми дієслів (289, 290), а також опускання допоміжного дієслова складних часових форм у підрядному реченні (291):

(289) *Leben wand sich, Schicksal ward geboren.* („Eros“)

(290) *und hübe es hinaus aus mir, in das,*

was draußen ist, in grauen Morgenregen, („Wie wenn ich, unter Hundertem, mein Herz...“)

(291) *erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,*

von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen <war>. („Abschied“)

Значущими в ЛПД Р.М. Рільке є **поетизми** і **оказіоналізми**, особливо у перший період творчості. Розглянемо ПТ „*Damit ich glücklich wäre...*“:

(292) *Damit ich glücklich wäre –*

das müßte sein von jenen blanken

Lenztagen einer, <...>

Der Bach, dem alle Bande sanken,

weiß nicht, was tun vor Glück, und springt <...>

Und vor dem Häuschen, goldbezinkt,

um das der Frühling seine Ranken

wie liebeleise Arme schlingt – („Damit ich glücklich wäre...“)

Тут спостерігаємо два поетизми *Lenztage* (весняні дні) і *Bande* (кайдани), а також два **оказіоналізми**: *goldbezinkt* (позолочений, освітлений сонцем) та *liebeleise* (ніжно + тихо). У звучанні останнього вгадується слово *Liebelei* [113, с. 422], тож активується ХК LIEBE і GLÜCK доменів ЯКОСТІ ЛЮДИНИ і НА ЩО ДІЄ ПРИРОДА (на почуття людини).

Стан юнацької закоханості позначився на ранньому – романтичному – дискурсі Р.М. Рільке великою кількістю поетизмів, що є тригерами концептів LIEBE і NATUR, наприклад:

– *Demant* замість *Diamant*:

(293) *Weit wie mit dichtem Demantstaube*

bestreut, erscheinen Flur und Flut, („Es gibt so wunderweiße Nächte...“)

– *auf Erden* – на Землі:

(294) *Weil kein Herze je auf Erden*

Ihnen wie das meine schlug! – („Ja, das Glück ist eine Blüte...“)

– *Tann* – бір:

(295) *Der Abend kommt von weit gegangen*

durch den verschneiten, leisen Tann. („Der Abend kommt...“)

– *schweifen* – блукати:

(296) *durch alle Tage schweifen. („Das ist mein Streit...“)*

– *Bronnen* – джерело:

(297) *Ich liebe vergessene Flurmadonnen,
die ratlos warten auf irgendwen,
und Mädchen, die an einsame Bronnen,
Blumen im Blondhaar, träumen gehn.
Und Kinder, die in die Sonne singen
und staunend groß zu den Sternen sehn, („Ich liebe vergessene
Flurmadonnen...“)*

Але й у другому періоді творчості поета поетизми є невід’ємною характеристикою лексики його віршів. Приміром, *Aeonen* (грец. *Aion* час – вічність, століття) слугує тригером концепту *EWIGKEIT*:

(298) *Glaubt nicht, dass die längsten Transmissionen
schon des Künftigen Räder drehn.
Denn Aeonen reden mit Aeonen. („Sonett“)*

Зустрічаємо поетизми і у речових віршах – приміром, у вірші «Заклинання змії» поетизм *sich steilen* (злітати, підійматися) допомагає активувати у свідомості читача загрозливу картину підйому отруйних змії, тобто є тригерами імплікату *GEFAHR*:

(299) *Dich feien keine Kräfte,
die Sonne gärt, das Fieber fällt und trifft;
von böser Freude steilen sich die Schäfte,
und in den Schlangen glänzt das Gift. („Schlangen-Beschwörung“)*

Оказіоналізми теж слугують тригерами ХК, наприклад:

- **GEFÜHL:**

– *sehnsuchtgeweiht* – освячений томлінням:

(300) *Das ist mein Streit:
sehnsuchtgeweiht
durch alle Tage schweifen. („Das ist mein Streit...“)*

– *sich verflüstern* – зашепотітися:

(301) *Einmal wenn ich dich verlier,*

wirst du schlafen können, ohne

dass ich wie eine Lindenkrone

mich verflüstre über dir? („Das Schlaflied“)

– *die Gefühlin* – подруга, яка відчуває так само, як ти:

(302) *dich die Freundin erfähr, die stille, in der eine Antwort*

langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt, –

deinem erkühnten Gefühl die erglühte Gefühlin. („Duineser Elegien“, VII)

- NATUR:

– *frühlingsfrierend* – змерзла навесні:

(303) *und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche*

frühlingsfrierende Birke bin? („Kann mir einer sagen...“)

– *aprilten*: як у квітні:

(304) *Abende, o, des Vertrauens, wir regneten beide,*

still und aprilten, die Erde und ich, in den Schooß uns. („Lass dir, daß Kindheit war...“)

– *goldübersonnenen* – залиті золотом сонця:

(305) *aber nach langen, regnenden Nachmittagen*

kommen die goldübersonnenen

neueren Stunden, („Aus einem April“)

– *angelheiser* – скрипуче хрипло:

(306) *Rasch auf die Türe, die angelheiser*

um Hilfe ruft, – („Ich denke an“)

- TOD:

– *wangenstatt* – замість щок:

(307) *Blatt versagt... nun sucht sie <tote Frau> mit der Wange...*

Aber Nachtwind will an wangestatt... („Garten-Nacht“)

– *das von-ihr-Wissen* – знання про неї:

(308) *Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war*

*bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr. („Der Tod des Dichters“)*

– *das Nichtmehrgetragene* – одяг, що більше не носять:

Р.М. Рільке полюбляє okazіоналізми-іменники, створені шляхом субстантивації словосполучень: *am Micherhören, das Nie-zu-Stillende, Die Sich-Verlierenden, dieses Nichtmehr-fassen, Nichtmehrgetragenes, seinem ängstlichen Sich-Niederlassen, des Nicht-Seins, das Nicht-Gesicht, ein neues Freuet-Euch, sein Rose-Sein, des Nicht-Seins Bedingung, zum Nicht-mehr-Weinenden, Ich war Vor-Welt, Ein Händeneinanderlegen, Herz-sein* тощо.

Оказіоналізми є незвичними для читача і тому притягують увагу, читач має зупинитися, замислитися, щоб зрозуміти смисл ПТ, – у цьому полягає когнітивна операція фокусування, яка забезпечує актуалізацію ХК за допомогою стилістично маркованої лексики.

3.3. Синтактико-стилістичні тригери художніх концептів

Мовні одиниці синтаксичного рівня, які сприяють активації у свідомості читача ХК, є його синтактико-стилістичним тригерами. З точки зору лінгвістики тексту, вони маркують сильні позиції тексту, сприяючи у такий спосіб семантичному виділенню лексем, що їх наповнюють. Під **сильними позиціями** розуміють фрагменти тексту, які здебільшого є текстовими знаками (заголовки, підзаголовки, метатекст в тексті, текст в тексті, цитата, епіграф, анаграма) та відіграють суттєву роль в розумінні тексту [118, с. 157]. Крім того, синтаксис є інгерентною складовою ритмічної організації вірша, адже основою віршованого мовлення визнана ритміко-синтаксична фігура [37]. Відтак, синтаксичні тригери постають взаємно пов'язаними з лексичними й фонологічними.

Із точки зору когнітивної поетики, сильні позиції зумовлюють активацію релевантних ХК на ґрунті когнітивних операцій соположення траєктора й

орієнтира (анжамбеман), фокусування (синтаксичний паралелізм, антитеза, хіазм) і специфікації (парентеза, звертання і приєднання).

3.3.1. Анжамбеман. Під *анжамбеманом* (*Enjambement, Verssprung, Brechung, Verskoppel* [342, с. 8]) розуміємо відсутність збігу фразового й ритмічного членування віршованого тексту, «подолання» синтаксисом смислового розподілу [213, с. 329], смислове фразування – «незбігання ритмічних груп із синтактико-семантичними» [198], наприклад:

(309) *Seit sie damals, bettheiß, als die Hure
übern Jordan floh und, wie ein Grab
gebend, stark und unvermischt das pure
Herz der Ewigkeit zu trinken gab <...> („Die ägyptische Maria“)*

Із стилістичної точки зору, анжамбемани сприяють поетичній виразності, динамічності й впливовому ефекту вірша [342, с. 203], його музичному впливу, будучи подібним *ritardando* у музиці [там само, с. 212]. При цьому одні дослідники вважають, що «подібні розбіжності семантично виділяють слова, що знаходяться «по ту та іншу сторону» переносу» [198, с. 112], а інші – що вони слугують виділенню саме наступних слів [342, с. 210].

Ми вважаємо, що анжамбеман є проявом когнітивної операції *соположення* двох семантичних фокусів: траектора (*trajector*) – більш висвітленої ділянки висловлення, і орієнтира (*landmark*) – менш висвітленої ділянки [292, с. 6–7; 294, с. 53–67]. Соположення, поряд із профілізацією, є підвидом операції висвітлення (*prominence*), в ході якої бачення інтерпретатора змісту залежить від тих елементів, на які ми звертаємо особливу увагу [82, с. 6–7]. Анжамбеман профілює відношення між двома словами, одне з яких (що знаходиться у кінці одного верса) є орієнтир, а інше (що знаходиться на початку наступного верса) є траектор. Прикладом може слугувати анжамбеман у ПТ «Пісня кохання»:

(310) *Ach gerne möchte ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen*

*an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen. („Liebes-Lied“)*

Перенесення субстантивованого дієприкметника *Verlorenem* і обставини місця *im Dunkel* на наступний рядок, їх відрив від залежного неозначено-особового займенника створює сильну позицію тексту та висвічує концепт DUNKELHEIT.

Для встановлення особливостей анжамбеману як синтаксичного тригеру ХК у ЛПД Р.М. Рільке доцільно надати найменування елементам анжамбеману – словам, які беруть участь у створенні цієї фігури, утворюючи семантико-синтаксичну групу. Слово, яке залишається в рядку останнім, називаємо **залишеним**, слово, яке переноситься на інший рядок – **перенесеним**, а слово, яке утворює риму із залишеним словом, – **римованим**. Крім того, значущим виявляється також слово, що передує залишеному.

Отже, ЛПД Р.М. Рільке демонструє такі властивості анжамбеману залежно від того, який елемент опиняється у сильній позиції, тобто у якості траектора.

1. У сильній позиції опиняється залишене слово, створюючи «віршовий міст» у наступний рядок, або «стрибок»: «речення дійсно стрибає через перепону – кінець рядка» [342, с. 211].

Частотним імплікатом у Р.М. Рільке є концепт GOTТ – поет не називає Бога прямо, але читач виводить цей концепт із дискурсивного контексту, наприклад, за допомогою залишеного займенника у анжамбемані, який виступає трактором. Читач розуміє, що *er* – це Бог:

*(311) sie flattern bange durch die Tafelrunde
und suchen einen Ausgang. Aber er
ist überall wie eine Dämmerstunde. („Das Abendmahl“). +> Er – це Бог.*

У рольовому ПТ «Куртизанка» з венеціанського циклу, крім концептів VENEDIG і FRAU, які є експлікатами, активується й імплікат MANN. Говорячи про свою еротичну привабливість, куртизанка думає про чоловіків, і залишений займенник *Wer* у анжамбемані активує концепт MANN:

(312) <...> der Augen, die ein heimlicher Verkehr

*an die Kanäle schließt, so daß das Meer
in ihnen steigt und fällt und wechselt. Wer
mich einmal sah, beneidet meinen Hund <...> („Die Kurtisane“).*

2. Сильну позицію створює перенесене слово або словосполучення. Поет ніби прискорює темп, намагаючись скоріше завершити рядок, щоб після паузи акцентувати перенесене слово.

Імплікат VERWANDLUNG актуалізується завдяки метафорі, а анжамбеман виділяє один із метафоричних концептів, як у першому сонеті другої частини «Сонетів до Орфея», де йдеться про створення вірша – вірш є єдиною хвилиною, яка виступає частиною ліричного Я – поета, внутрішній простір якого співвідноситься з морем. Тож завдяки перенесеному словосполученню *allmähliches Meer*, у свідомості читача активується імплікат VERWANDLUNG:

(313) *Einzig Welle, deren*

allmähliches Meer ich bin;

sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –

Raumgewinn. („Atmen, du unsichtbares Gedicht...“)

Імплікат GOTТ актуалізується у наступному прикладі на ґрунті перенесеного словосполучення *dich Vater nennen*:

(314) *Das ist der Vater uns. Und ich – ich soll*

dich Vater nennen?

Das hieße tausendmal mich von dir trennen. („Und seine Sorgfalt ist uns wie ein Alb...“)

Залишене слово в цьому випадку не є повнозначною частиною мови (*deren, ich soll*), але після нього робиться пауза, яка підкреслює семантику перенесеного слова, тож «анжамбемани, скоріше, розривають, ніж пов’язують, акцентуючи слово, що несе смисл» [153].

3. Сильна позиція створюється словосполученням, утвореним обома словами – залишеним і перенесеним. Наприклад, імплікат VERWANDLUNG виникає на ґрунті розірваного словосполучення *Gegenstand / da drin entstände*:

(315) *Er wußte jetzt, was er noch brauchte,*

*damit der sehr erlauchte Gegenstand
da drin entstände. Zeiten brauchte er <...> („Der Alchimist“)*

Залишене і перенесене слова часто створюють атрибутивне словосполучення, виражене двома іменниками – в називному й родовому відмінках. У ПТ «Початок кохання» розірвані словосполучення *die Kindheit des Lächelns, des Schwanes Bewegung, in zwei Hälften lautlosen Abends* активують ХК-асоціати концептів LIEBE (LÄCHELN, SCHWAN, HÄLFTE) і ANFANG (KINDHEIT):

*(316) In diesem Lächeln war Erinnerung
an einen Hasen, der da eben drüben
im Rasen spielte; dieses war die Kindheit
des Lächelns. Ernster schon war ihm des Schwanes
Bewegung eingegeben, den wir später
den Weiher teilen sahen in zwei Hälften
lautlosen Abends. („Liebesanfang“)*

У вже згадуваному ПТ «Куртизанка» актуалізується також імплікат SCHÖNHEIT – куртизанка сповнена почуття самовдоволення своєю красою, чому сприяє розірваний порівняльний зворот – брови порівнюються з мостами у серце чоловіка:

*(317) Venedigs Sonne wird in meinem Haar
ein Gold bereiten: aller Alchemie
erlauchten Ausgang. Meine Brauen, die
den Brücken gleichen, siehst du sie <...> („Die Kurtisane“)*

Вважається, що анжамбеман створює напругу [342, с. 214], в цьому випадку – збудження.

4. Сильну позицію має римоване слово – таке, що не бере участі в анжамбемані, але створює риму із залишеним словом, у наступному рядку. Р.М. Рільке вживає у анжамбемані в якості залишених неповнозначні слова задля створення оригінальної точної рими. Як зазначає А. Вагнер, «звичка вживати в римі незначущі слова, які спричиняють граматичне й семантичне поєднання віршового рядка з іншим, видається особливою своєрідністю

віршової техніки Рільке: римованими виявляються незначущі й ненаголошені слова» [342, с. 8]. Приміром, імплікат VERWANDLUNG активується на ґрунті римованого слова *Lindenkrone* у комплексі з метафорою у ПТ «Колискова» (див. (301) на с. 153).

Римоване слово може стояти і через два рядки, як у вірші «Дитинство», де актуалізується імплікат UNWISSENHEIT:

(318) *Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorenem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen – und warum? („Kindheit“)*

5. У сильній позиції стоїть слово, що передує залишеному, оскільки залишене слово не є повнозначним. Наприклад, іменник *Hände* актуалізує концепт батьківських рук, що є асоціатом концепту VATER:

(319) *<...> und vor der vollen schmückenden Verschnürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände –, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt. („Jugend-Bildnis meines Vaters“)*

За свідченням О. Брика [37, с. 29], анжамбеман є засобом створення оригінальної ритміко-синтаксичної фігури, що визнана основою віршованого мовлення.

3.3.2. Синтаксичний паралелізм. Синтактико-стилістична фігура **синтаксичного паралелізму** визначається як фігура поєднання двох і більше речень або їх частин шляхом строгої граматичної і семантичної відповідності їхньої структури [356, с. 495].

Паралельні синтаксичні структури є засобом когезії та смислової зв'язності ПТ [88, с. 11], а також «завдяки своєму загальному емоційному тону, викликають співуче забарвлення всієї інтонаційної системи» [84, с. 90]. Як і лексичні повтори, вони виконують експресивну, композиційну, смислотвірну і, насамперед, виокремлювальну функції [105], є важливим прийомом висунення

[68, с. 113].

У ЛПД Р.М. Рильке синтаксичний паралелізм виступає у зв'язку з лексичним повтором. Тобто поряд із повтором синтаксичної структури відбувається повтор лексем, які задіяні у цій структурі. Як звуковий і лексичний повтори, синтаксичний паралелізм є проявом когнітивної операції **фокусування**: паралельні структури розміщують зміст, закладений у повторюваних лексемах, на передньому плані. Наприклад, актуалізації імплікату MENSCH сприяють паралельні структури однорідних присудків у підрядному атрибутивному реченні та повтор дієслова *weben*, яке використовується у переносному значенні (рухатися, діяти) щодо людей, які оточують ліричного героя, не зважаючи на те, що вже померли:

(320) *Niemals bin ich allein.*

*Viele, die vor mir lebten
und fort von mir strebten,
webten,
webten
an meinem Sein. („Wenn die Uhren so nah...“)*

І лексичний, і синтаксичний повтори у цьому фрагменті є контактними. Спостерігаємо і дистантний синтаксичний паралелізм, який ілюструє фрагмент із ПТ «Вхід», де кільцевий повтор обмежувального підрядного речення *Wer du auch seist* сприяє актуалізації імплікатів VERWANDLUNG і MENSCH: поет закликає кожну людину «вийти» із буденності у світ духовності:

(321) *Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus*

*aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
wer du auch seist. („Eingang“)*

Анафоричний повтор є тригером імплікатів LIEBE, GERÄUSCH і STILLE у ПТ «Тиша»:

(322) *Hörst du Geliebte, ich hebe die Hände –*

hörst du: es rauscht...

*Welche Gebärde der Einsamen fände
sich nicht von vielen Dingen belauscht?
Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lider
und auch das ist Geräusch bis zu dir.*

Hörst du, Geliebte, ich hebe sie wieder... („Die Stille“)

У наступному фрагменті за допомогою анафоричного повтору *Noch immer* активується імплікат *Ewigkeit*, який є ознакою концепту ГОТТ у домені ЧАС ІСНУВАННЯ БОГА. Поет звертається до коханої, порівнюючи її із ликами святих на алтарі і описуючи цих святих як таких, що існують *завжди*:

(323) *Du bist wie jene Bildgestalten,
Die überm leeren Altarspind
Noch immer ihre Hände falten,
Noch immer alte Kränze halten,
Noch immer leise Wunder walten –
Wenn längst schon keine Wunder sind. („Fremd ist, was deine Lippen
sagen...“)*

Лексичні одиниці у складі анафори можуть розташовуватися не тільки на початку верса, але й усередині, маркуючи цезуру. Головне, що вони стоять на початку паралельних синтаксичних структур. Наприклад, лексична анафора і синтаксичний паралелізм є тригерами експлікату *FREMDE*:

(324) *Fremd ist, was deine Lippen sagen,
Fremd ist dein Haar, fremd ist dein Kleid,
Fremd ist, was deine Augen fragen,
Und auch aus unsern wilden Tagen
Reicht nicht ein leises Wellenschlagen
An deine tiefe Seltsamkeit. („Fremd ist, was deine Lippen sagen...“)*

Зустрічаємо і епіфору (кінцевий повтор), наприклад, у наступному текстовому фрагменті вона сприяє актуалізації імплікату *ZEIT* у взаємодії з лексемами *Tag, Abend, Traum, Sommer*:

(325) *Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum.*

Dort wo die Kinder schläfern, heiß vom Hetzen, <...>

Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum.

Dort wo die Abendglocken klar verlangen <...>

und alle Sommer, welche in ihr schweigen,

rühren sich wieder in den tausend Zweigen

und wachen wieder zwischen Tag und Traum. („Ich bin zu Hause...“)

Наведені фрагменти віршів належать циклу «Книга годин», де повторюються структури *Ich bin* і *Du bist*. За свідченням А. Пагні, «чергування висловлень *Ich bin* та *Du bist*, якими пронизаний весь цикл, також створює ритмічну динаміку «взад і вперед», своєрідний хвильовий рух» [312, с. 43]. Ефект хвилеподібного руху створюють і різні види повтору – синтаксичний паралелізм, полісиндетон, анафора, рима – у віршах, у яких актуалізується концепт *LEBEN*, тож життя людини постає як широке море із хвилями-подіями:

(326) Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge

und keine Heimat haben in der Zeit.

Und das sind Wünsche: leise Dialoge

täglicher Stunden mit der Ewigkeit.

Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern

die einsamste Stunde steigt,

die, anders lächelnd als die anderen Schwestern,

dem Ewigen entgegen schweigt. („Das ist die Sehnsucht...“)

У ПТ «Карусель» триразовий повтор верса *I* знову білий слон іконічно зображує принцип каруселі: циклічність, повернення на одне й те саме місце:

(327) *und dann und wann ein weißer Elefant. („Das Karussell“)*

Синтаксичний паралелізм є також засобом експресивного синтаксису. У Р.М. Рільке він часто виконує композиційну функцію. Приміром, у ПТ «Осінній день» паралельними є спонукальні конструкції як звернення до Бога (експлікат *GOTT*):

(328) Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.

Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,

*und auf den Fluren laß die Winde los.
Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
 die letzte Süße in den schweren Wein. („Herbsttag“)*

Частотним є паралельне використання підрядних речень, наприклад, сполучник *wer* з огляду на свою семантику активує в свідомості читача імплікат MENSCH:

(329) *Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
 wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben („Herbsttag“)*

Імплікат MENSCH актуалізується також у фрагменті (297) з ПТ „*Ich liebe vergessene Flurmadonnen...*“ на с. 152, де тригерами є підрядні означальні речення сумісно з релевантними лексемами: *Flurmadonnen, die; und Mädchen, die; Und Kinder, die.*

Синтаксичний паралелелізм часто виступає у комплексі не тільки з лексичним, але й зі звуковим повтором, у традиціях германського алітераційного вірша:

(330) *Der Wald ist wild, die Welt ist weit,
 mein Herz ist hell und groß. („Der Bach hat leise Melodien“)*

(331) *Der Weg ist schlecht, der Weg ist schmal.
 Im kleinen Dorf ist kleine Wahl
 und kleines Glück und kleine Qual, –
 drum läuten sie so fern im Tal:
einmal, – einmal, – einmal. – („Tenno“)*

За словами В.О. Лукіна, «чим регулярнішим є повтор, тим більша ймовірність його усвідомлення як семантично значущого» [118, с. 29]. А оскільки повтор (і фонетичний, і лексичний, і синтаксичний) є регулярним явищем у ЛПД Р.М. Рільке, його роль як тригера ХК є безперечною.

3.3.3. Антитеза і хіазм. Поль де Ман назвав хіазм визначальною фігурою поезії Р.М. Рільке – це «зміна, що обертає атрибути слів і речей. Вірші складаються із існуючих об'єктів і суб'єктів, які поводять себе, як слова, що «грають» у мову відповідно до правил риторики, подібно до того, як, погодившись з правилами гри, грають у м'яч» [124, с. 51]. Близькою до хіазму є антитеза. Вони обидві належать до складних фігур синтаксичного повтору. Але антитеза будується на основі антонімів у поєднанні з синтаксичним паралелізмом, а хіазм – на ґрунті інверсії в поєднанні з синтаксичним паралелізмом.

Фігури антитези і хіазму є тригерами ХК – перш за все тих, які вербалізовані у їхній структурі. Як і синтаксичний паралелізм, антитеза і хіазм є прикладом когнітивної операції **фокусування**, коли активовані концепти висуваються на передній план думки.

Антитеза (д.-гр. *anti-thesis* – протиставлення) становить стилістичну фігуру протиставлення контрастних понять або образів, які пов'язані між собою загальною синтаксичною конструкцією [356, с. 84]. У антитезі активуються – висуваються на передній план – протиставлені концепти, які вербалізуються антонімами, наприклад, TAG – NACHT (332), SCHREIEN – SCHWEIGEN (333), ERST – LETZT (334):

(332) und die Tage, wenn sie mir Lieder bringen,

und die Nächte, wenn sie in Blüten stehn. („Ich liebe vergessene
Flurmadonnen...“)

(333) Und da beginnt es, nach dem großen Schrein:

das übergroße fürchterliche Schweigen. („Das jüngste Gericht“)

(334) Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:

der erste Stern ist wie das letzte Haus. („Der Lesende“)

У наступних текстових фрагментах у одному висловленні-антитезі протиставлені дві пари антонімічних концептів: LEBEN – STERBEN і LAUT – LEISE та MANN – FRAU і ERDE – MOND:

(335) Du sagtest leben laut und sterben leise

und wiederholtest immer wieder: Sein. („Ich lese es heraus aus deinem Wort...“)

(336) Mond ist uns Mann und Erde ist uns weiblich, („Wir sagen Reinheit und wir sagen Rose...“)

У ПТ „Ich ließ meinen Engel lange nicht los...“ антитеза проявляється на рівні композиції – ліричний герой протиставляє себе своєму янголу-охоронцю, тож активуються експлікат ENGEL і імплікат MENSCH, а в окремих висловленнях-антитезах протиставляються ще і антонімічні концепти – GROß – KLEIN та LEBEN – SCHWEBEN (контекстуальні антоніми):

(337) *Ich ließ meinen Engel lange nicht los,*
und er verarmte mir in den Armen
und wurde klein, und ich wurde groß <...>
er lernte das Schweben, ich lernte das Leben,
und wir haben langsam einander erkannt...; („Ich ließ meinen Engel lange nicht los...“)

Як композиційний засіб антитеза виступає і у вірші «Благовіщення»: янгол, звертаючись до ліричного героя, протиставляє себе йому, кожна строфа закінчується антитезою *ich* <...> – *du aber bist der Baum*:

(338) *ich bin der Tag, ich bin der Tau,*
du aber bist der Baum. <...>
Sieh: ich bin das Beginnende,
du aber bist der Baum. <...>
ich bin ein Hauch im Hain,
du aber bist der Baum. <...>
So kam ich und vollendete
dir tausendeinen Traum.
Gott sah mich an; er blendete...
Du aber bist der Baum. („Verkündigung“)

По-перше, у всьому тексті протиставляються концепти MENSCH – ENGEL, по-друге, на рівні окремих висловлень спостерігаємо контекстуальні антоніми

на ґрунті різних ознак символічного концепту BAUM:

Baum – Tag, Baum – Tau: день змінюється ніччю, роса випадає вранці, потім зникає, а дерево стоїть і вдень, і вночі, і вранці, і ввечері +> *Янгол існує не постійно – Людина існує постійно*;

Baum – Beginnendes: мається на увазі доросле дерево, що вже міцно вкорінилося, а не паросток +> *Янгол тільки починає розвиток – Людина є зрілою*;

Baum – Hauch im Hain: подув вітру в гаю буває різним, а дерево є одним і тим самим +> *Янгол має різні прояви – Людина є цільною і унікальною*;

Baum – Traum: мрія є уявною (не відомо, чи вона здійсниться), а дерево є реальним +> *Янгол існує в уявленні людини – Людина існує в реальному світі*.

Хіазм (гр. *chiasmus* – схрещення) – стилістична фігура, яка полягає у хрестоподібній зміні послідовності елементів у двох паралельних конструкціях [358, с. 135]. Тобто в паралельних реченнях здійснюється перестановка частин. Наприклад, у наступному фрагменті усі чотири верси є паралельними синтаксичними структурами зі сполучником *und*, але у третьому і четвертому версах повторюється також дієслово-зв'язка *sind*, а у першому і другому – підмет *er*, але в інвертованому порядку, тож ця фігура і є хіазмом:

(339) *Und er* <der Wind> *tastet bis an den Teich,*

und dann horcht er herum:

Und die Häuser sind alle bleich,

und die Eichen sind stumm... („Manchmal geschieht es in tiefer Nacht...“)

Хіазм і синтаксичний паралелізм є тригерами концепту WIND, ніби «малюючи» рухи вітра.

У ЛПД Р.М. Рільке більш значущим є хіазм у поєднанні з лексичним повтором, коли хрестоподібно повторюються не тільки синтаксичні структури, а й лексичні елементи. Активується концепт, який вербалізовано однією з повторюваних лексем, наприклад, у ПТ „*Eine Stunde vom Rande des Tages...*“ (див. (255) на с. 139) це концепт WEITE.

Повторювані лексеми актуалізують ключові концепти, наприклад, NATUR і

GOTT («Зимові станси» (40), с. 89), GOTT i MENSCH (340):

(340) O Gott, mich lachten alle Lacher,

und alle Trinker tranken mich. („Ich bete wieder...“)

Повторювані лексеми можуть активувати також ознаку ХК, який стосується всього вірша, наприклад:

– ABEND i SCHWEIGEN:

(341) <...> Die Mägde spinnen

nicht mehr. Der Abend horcht nach innen,

und innen horchen sie hinaus. („Der Abend kommt von weit gegangen...“)

– GOTT (BUDDHA) i WISSEN:

(342) Er, der vergisst, was wir erfahren,

und der erfährt, was uns verweist. („Buddha“)

Хіазм може ускладнюватися антитезою, коли слова, які переставляються, є антонімами: відбувається перехресна зміна послідовності лексичних елементів з протиставленням, наприклад, BEGINN – ENDE (UNBESTIMMHEIT) (343), JUNG – ALT (UNBEGREIFLICHKEIT) (344):

(343) Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.

Sie sprechen alles so deutlich aus:

Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,

und hier ist Beginn und das Ende ist dort, („Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort...“)

(344) Bang verlangen wir nach einem Halte,

wir zu Jungen manchmal für das Alte

und zu alt für das, was niemals war. („Die Sonette an Orpheus“, 2, XXII)

У наступному фрагменті перехресно переставляються не синтаксичні структури, а лексичні одиниці – антоніми, а синтаксичний паралелізм (однорідні члени речення) залишається незмінним:

(345) Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;

und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,

das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt. („Die Sonette an Orpheus“, 2 XII)

Як видно із прикладів, антитеза і хіазм демонструють типовість поєднання у ЛПД Р.М. Рільке різних видів повтору.

3.3.4. Парентеза. Типовою для ЛПД Р.М. Рільке є також *вставні конструкції* – слова, словосполучення і речення, що містять різного роду додаткові зауваження, попутні вказівки, уточнення, поправки, що роз'яснюють речення в цілому або окреме слово в ньому, та іноді різко випадають з синтаксичної структури цілого [Розенталь словарь]. У германістиці вони отримали назву *парентеза* (гр. *parentesis* – вставка) – слово, словосполучення або речення у складі іншого речення, яке не зв'язане з ним граматично та має риси прикладки [356, с. 497]. Пунктуаційно вставні конструкції виділяються дужками, комами або тире, але у ЛПД Р.М. Рільке тире для виділення вставних конструкцій нами не зафіксовано.

Парентеза виступає у якості тригера ХК у ході когнітивної операції *специфікації* (*specificity*), яка стосується деталізації певної сутності, що залежить від уважності інтерпретатора змісту, який особливим чином бачить сцену (*visual scene*) цього змісту [82, с. 6]. Він ніби робить побіжні зауваження, викладаючи зміст, тож вилучення парентези з тексту не завдає шкоди його синтаксико-семантичній структурі.

У ЛПД Р.М. Рільке вставні конструкції мають три семантичні типи – пояснювальні, такі, що надають паралельну інформацію, і метакомунікативні.

Пояснювальні вставні конструкції пояснюють концепт, зокрема характеризують його або надають причину певного стану речей. У першому випадку поет специфікує ознаки концепту, наприклад,

- MÄDCHEN: див. ПТ „*Ich liebe vergessene Flurmadonnen...*“ (297) на с. 152 – *Blumen im Blondhaar*;
- MENSCH:

(346) *Du hast so große Augen, Kind.*

Du siehst gewiss oft nachts Gestalten,

Die, fremd und bleich, in marmorkalten

Traumhänden rote Kronen halten, („Du hast so große Augen, Kind“)

– LAND:

(347) *du schaust: und von dir scheiden sich die Länder,
ein himmelfahrendes und eins, das fällt; <...>
und lassen dir (unsäglich zu entwirrn)
dein Leben bang und riesenhaft und reifend, („Abend“)*

– PFERD:

(348) *Damals als wir mit den glatten Trabernn
(schwarzen, aus dem Orloff'schen Gestüt) –,
während hinter hohen Kandelabern
Stadtnachtfronten lagen, angefrüht, („Nächtliche Fahrt. Sankt Petersburg“)*

У наступному фрагменті наявні дві вставні конструкції: одна характеризує концепт BAUM, з яким порівнює себе ліричний герой – дерево – є зрілим і шелестить: ЛЮДИНА є ніби ДЕРЕВО +> Людина зріла і поводить себе як доросла. Зокрема, дерево (людина, тобто ліричний герой) здійснює мрію сумного хлопчика, який, співаючи, пройшов повз нього і загубив цю мрію. Вставна конструкція в дужках описує хлопчика – *навколо якого тіснилися теплі корені цього дерева* – і активує імплікатуру *Der Knabe war ich*, тобто читач розуміє, що поет говорить про себе в дитинстві:

(349) *Und manchmal bin ich wie der Baum,
der, reif und rauschend, über einem Grabe
den Traum erfüllt, den der vergangne Knabe
(um den sich seine warmen Wurzeln drängen)
verlor in Traurigkeiten und Gesängen. („Ich liebe meines Wesens
Dunkelstunden...“)*

У наступному фрагменті, говорячи про свою любов до повсякденних слів, Р.М. Рільке додає у парентезі їх характеристику як непоказних, непримітних – активується експлікат WORT:

(350) *Die armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so. („Die armen Worte...“)*

У другому випадку пояснювальні вставні конструкції пояснюють певний стан речей, надаючи причину, яка його викликала. Наприклад, у ПТ«Відпадання Авесалома» описується біблійна легенда про Авесалома – третього сина Давида, царя Гессура, який повстав проти батька і був за це вбитий. Авесалом заволодів у наметі перед захопленим народом десятьма жінками. Жінки *колихалися під його спрагою, як літній посів* – і причина такої покірності надається у парентезі – вони звикли до ощадливого ставлення до них старого царя, активуються експлікат FRAU і імплікати MANN і GESCHLECHTSVERKEHR:

(351) *Der herrlich Erhellte*

*nahm im hochoffenen Zelte,
das jauchzendes Volk umstellte,
zehn Frauen in Besitz,
die (gewohnt an des alternden Fürsten
sparsame Nacht und Tat)
unter seinem Dürsten
wogten wie Sommersaat. („Abaloms Abfall“)*

У наступному текстовому фрагменті, характеризуючи янголів, Р.М. Рільке пояснює причину їхнього суму в парентетичній конструкції *начебто за гріхом* – вони й раді віддатися гріху, але не мають права, звідси їхня туга, активуються експлікати ENGEL, SEHNSUCHT, SÜNDE:

(352) *Sie haben alle müde Münde*

*und helle Seelen ohne Saum.
Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde)
geht ihnen manchmal durch den Traum. („Die Engel“)*

Описуючи Бога у Середньовіччі, Р.М. Рільке знаходить метафоричний сенс виникнення християнських соборів: християни повісили тягар соборів на Христа. Чому вони це зробили, поет пояснює у вставній конструкції – *щоб попередити його вознесіння*:

(353) *Und sie hatten Ihn in sich erspart*

und sie wollten, daß er sei und richte,

*und sie hängten schließlich wie Gewichte
(zu verhindern seine Himmelfahrt)
an ihn ihrer großen Kathedralen
Last und Masse. („Gott im Mittelalter“)*

Другий семантичний тип вставних конструкцій ми назвали **наданням паралельної інформації**, оскільки такі конструкції додають до висловленого певний стан речей, без якого можна було б обійтися, але він спав поетові на думку, ніби «доречі». Наприклад, у наступному ПТ ідеться про розуміння поетом Бога, який метафорично постає як річ, яку можна розкидати – *Призначення поезії – осягнути Бога, але поети марно згадували його у віршах*. У вставній конструкції Р.М. Рільке характеризує поетичне мовлення інших поетів як заїкання, яке супроводжувалося бурею, тобто бурею вихвалянь і слави, активуються імплікати GOTT, DICHTKUNST, RUHM:

*(354) Die Dichter haben dich verstreut
(es ging ein Sturm durch alles Stammeln),
ich aber will dich wieder sammeln
in dem Gefäß, das dich erfreut. („Die Dichter haben dich verstreut...“)*

Друга вставна конструкція в цьому ПТ стосується самого ліричного героя – поета Р.М. Рільке, який «хоче знову зібрати» Бога в посудину, яка б тому сподобалася. Порівнюючи себе із пастухом, Р.М. Рільке у парентезі просить Бога відвернути від нього погляд чужинця, щоб не заважати йому; активуються імплікати GOTT, DICHTKUNST, DICHTER з домену ХК KUNST НА ЩО ДІЄ МИСТЕЦТВО (на Бога):

*(355) Du siehst, daß ich ein Sucher bin.
Einer, der hinter seinen Händen
verborgen geht und wie ein Hirt;
(mögst du den Blick der ihn beirrt,
den Blick der Fremden von ihm wenden).
Einer der träumt, dich zu vollenden
und: daß er sich vollenden wird. („Die Dichter haben dich verstreut...“)*

У наступному текстовому фрагменті вставна конструкція підсилює активацію експлікату TOD і імплікатів DICHTER, KREUZIGUNG і CHRISTUS, які актуалізуються на ґрунті смислового корелята *die Wundenmale* – стигми, тобто рани на тілі Христа, які залишили цвяхи, і спис сотника, що його розпинав. У такий спосіб активується метафорична пропозиція DICHTER *ist wie* CHRISTUS. Крім того, у парентезі активується ще одна метафора – персоніфікація смерті: TOD *ist wie* MENSCH, оскільки уміє лічити (*zahlen*):

(356) *Die Zeit ist mir mein tiefstes Weh,
so legte ich in ihre Schale:
das wache Weib, die Wundenmale,
den reichen Tod (daß er sie zahle),
der Städte bange Bacchanale,
den Wahnsinn und die Könige. („Und Gott befiehlt mir...“)*

Парарельною інформацією у парентезі може бути порівняння, яке спало на думку поетові у ході викладу змісту, наприклад, хода персоніфікованих провулків міста порівнюється з ходою людини, що видужує після хвороби і не впізнає знайомих раніше місць:

(357) *Die Gassen haben einen sachten Gang
(wie manchmal Menschen gehen im Genesen
nachdenkend: was ist früher hier gewesen?) („Quai du Rosaire“)*

Метакомунікативний тип вставних конструкцій стосується метакомунікації, яку ми розуміємо як комунікацію про комунікацію, авторські коментарі щодо висловлюваного стану речей [354]. Р.М. Рільке пояснює у парентезі свої слова, наприклад, загальною думкою – щодо персоніфікованого золота:

(358) *Nur (so sagt man) in den letzten Nächten
steht es auf und sieht sie an. („Das Gold“)*

Описуючи янголів, Р.М. Рільке порівнює риси їхніх облич з обличчями вагітних, на яких застигла невизначеність, однак вони не помічають цього «у вихрі повернення до себе», але і не можуть помічати, як зазначає поет у

парентезі; підсилюється активація концептів ENGEL і VAGHEIT:

(359) <...> *Sind wir in ihre <der Engel>*

*Züge so viel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter
schwangerer Frauen? Sie merken es nicht in dem Wirbel
ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.) („Duineser Elegien“, II)*

У наступному текстовому фрагменті, порівнюючи Бога з оленем, якого неможливо наздогнати, Р.М. Рільке у парентезі висловлює захоплення його силою, активується пропозиція домену ЯКОСТІ БОГА *Der Gott ist stark*:

(360) *Und immer wieder wirfst du ein Geweih*

*von deinem Haupte ab und flüchtest leichter
durch deine Jäger, (wie dich alles trägt!)
sie aber sehen nur, du Unerreichter,
daß hinter dir die Welt zusammenschlägt. („Improvisationen aus dem Capreser Winter“, II)*

Парентеза наближає поетичне мовлення до розмовного, як і така синтаксична фігура, як звертання.

3.3.5. Звертання. У поетичних текстах Р.М. Рільке міститься велика кількість звертань. **Звертання** – «слово або сполучення слів, що називають особу (рідше предмет), якій адресоване мовлення» [354]. Має місце **специфікація** адресата. За С.А. Жаботинською, у разі когнітивної операції специфікації провідну роль у інтерпретації змісту відіграє уважливність інтерпретатора [82, с. 6]. Звертаючи увагу на звертання, читач може правильно встановити адресата поетичної комунікації.

Найчастіше в ЛПД Р.М. Рільке адресатом виступає Бог, експлікат GOTT активується у звертанні:

- прямою номінацією ХК GOTT:

(361) *Sieh, Gott, es kommt ein Neuer an dir bauen, („Sieh, Gott...“)*

- синонімічними номінаціями ХК GOTT:

(362) *Allschauender, du kennst das wilde Bild, („Das Jüngste Gericht“)*

(363) Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß. („Herr, es ist Zeit...“)

▪ контекстуально синонімічними номінаціями, які експлікують якості/ознаки ХК ГОТТ та домен ЯКОСТІ БОГА:

(364) Ich bin, du Ängstlicher. Hörst du mich nicht

mit allen meinen Sinnen an dir branden? („Ich bin, du Ängstlicher...“)

▪ контекстуально синонімічними номінаціями, які експлікують метафоричні кореляти ХК ГОТТ:

(365) Du heller Hirsch! Du alter Hundert-Ender! („Wie wenn ich, unter Hundertem...“)

(366) Ich bete wieder, du Erlauchter,

du hörst mich wieder durch den Wind, („Ich bete wieder...“)

Багато віршів, насамперед у збірці «Книга годин», починаються зі звертання до Бога: Gott, wie begreif ich deine Stunde...; Du Williger, und deine Gnade kam...; Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal...; Du Ewiger, du hast dich mir gezeigt...; Du Gott, ich möchte viele Pilger sein...; O Herr, gib jedem seinen eignen Tod... тощо.

Як видно з прикладів, іменникове звертання часто супроводжується займенником *du*, знаходимо також вживання суто займенникового звертання:

(367) Du, der du weißt, und dessen weites Wissen

aus Armut ist und Armutsüberfluß: („Du, der du weißt...“)

Р.М. Рільке звертається також до людей – конкретних чи узагальнених, активуючи відповідні концепти, зокрема:

▪ до коханої (LIEBE, GELIEBTE (301), GLÜCK, MENSCH):

(368) Seit ich, mein Glück, dich kenne,

du süßes Liebchen mein, <...>

es <das Herz> soll ja dir gehören,

nur, mein süßes Lieb! <...>

und willst du's nicht mehr haben

Mein Schatz, dann brichs entzwei. („Seit ich, mein Glück, dich kenne...“)

- до закоханих (LIEBE, MENSCH)

(369) *Liebende, euch, ihr in einander Genügten,*

frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise? („Duineser Elegien“, II)

- до матері (MUTTER, MENSCH, KINDHEIT)

(370) *Wer darf denn? /Ich! / – Welches Ich?*

Ich, Mutter, ich darf. Ich war Vor-Welt. („Lass dir, daß Kindheit war...“)

- до друга/друзів (FREUND, FREUNDSCHAFT, MENSCH)

(371) *Du, mein Freund, bist einsam, weil... („Die Sonette an Orpheus“, 1, XVI)*

Багато ПТ присвячено конкретним людям, їх імена експліковано у іменникових звертаннях, наприклад:

– М. Беллманн (*Mikael Bellmann*) – шведський еротичний поет Густавіанської епохи, на вірші якого написано багато пісень [322, с. 124]:

(372) *Mir töne, Bellman, töne. Wann hat so*

Schwere des Sommers eine Hand gewogen? („Ode an Bellmann“)

– російська радянська поетеса Марина Цвєтаєва, з якою поет був знайомий особисто; у присвяченій їй елегії багато іменних звертань, які вбудовані у паралельні синтаксичні конструкції:

(373) *Wellen, Marina, wir Meer! Tiefen, Marina, wir Himmel.*

*Erde, Marina, wir Erde, wir tausendmal Frühling, wie Lerchen,
die ein ausbrechendes Lied in die Unsichtbarkeit wirft. („Elegie an Marina
Zwetajewa-Efron“)*

У вірші, присвяченому німецькому поету-романтику кінця XVIII – початку XIX ст. Фрідріху Гельдерліну, Р.М. Рільке у звертаннях характеризує улюбленого поета як величного, заклинателя, живого духа:

(374) *Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes*

Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst, <...>

O du wandelnder Geist, du wandelndster! („An Hölderlin“)

Р.М. Рільке звертається до персоніфікованого Різдва (WEIHNACHTEN) (374), веде діалог із спорудами (DOM, PARK (376), WALD (377)) та предметами (STAB (378), GEIGE (379), BALL (380)):

(375) *Da kommst du nun, du altes zahmes Fest, („Vor Weihnachten 1914“,1)*

(376) *Einmal möcht ich dich wiederschauen,*

Park, mit den alten Lindenalleen, („Einmal möcht ich dich wiederschauen...“)

(377) *Du wacher Wald, inmitten wehen Wintern*

hast du ein Frühlingsfühlen dir erkühnt („Du wacher Wald...“)

(378) *Unruh will ich über dich bringen,*

schwingen will ich dich, umrankter Stab. („Sappho an Eranna“)

(379) *Fremde Geige, gehst du mich nach? („Der Nachbar“)*

(380) *Du Runder, der das Warme aus zwei Händen*

im Fliegen, oben, fortgiebt, <...> („Der Ball“)

У роздумах про смисл буття та місце у ньому людини поет звертається до планети Земля, власного серця і почуттів, абстрактних понять, активуючи ХК ERDE (381), SEELE (382), GEFÜHL (383), LICHT (384), ZEIT (385), DUNKELHEIT тощо:

(381) *Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar*

in uns erstehn? („Duiser Elegien“, IX)

(382) *Wem willst du klagen, Herz? („Klage“)*

(383) *du, mein Gefühl.*

Du bist so mädchenhaft. („Dann bete du, wie es dich dieser lehrt...“)

(384) *Nein, ich vergesse Dich nicht,*

was ich auch werde,

liebliches zeitiges Licht,

Erstling der Erde. („Nein, ich vergesse Dich nicht...“)

(385) *...Du Zeit,*

die senkrecht steht auf der Richtung

vergehender Herzen. („An die Musik“)

Спостерігаємо і приклади, де звертання сприяє активації не того концепту, який воно вербалізує, а ХК усього вірша, зокрема його метафоричного кореляту. Наприклад, у ПТ «Душа троянди» вербалізовано концепт BRUNNEN, який є корелятом ХК ROSE у метафорі ROSE ist wie BRUNNEN:

(386) *O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,*

der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, –

Tanz die Orange. („Das Rosen-Innere“) +> ТРОЯНДА є ніби ФОНТАН.

Звертання є яскравим втіленням діалогічності мовлення, особливо це демонструють вірші-діалоги Сапфо і Еранни, Сапфо і Алкея, у яких використано звертання, які характеризують адресатів:

(387) *O du wilde weite Werferin:*

Wie ein Speer bei andern Dingen

lag ich bei den Meinen. („Eranna an Sappho“)

<...> *Mann,*

sieh, uns hat das Sagen dieser Dinge

hingerissen und bis in den Ruhm. („Sappho an Alkaïos, Fragment“)

У ПТ «Леонорі Цахаріас» Р.М. Рільке намагається представити суперечність між жахливою загубленістю поета у жорстокому світі і його прославлянням цього світу, подаючи цей парадокс у діалозі ліричного героя з поетом, і саме звертання активує концепт DICHTER, що допомагає читачеві зрозуміти, про що йдеться у вірші:

(388) *Oh sage, Dichter, was du tust ?*

– Ich rühme. („Für Leonie Zacharias“)

Цей приклад підтверджує слова Поля де Мана: «вся його стратегія спрямована на те, щоб перетворити риторичні і звукові властивості мови в носіїв поетичного значення: зваблювання синтаксису і фігурації застосовані для того, щоб навіть найкрайніші парадокси здавались природними» [124, с. 68].

Когнітивна операція специфікації працює у звертанні у подвійному сенсі: по-перше, конкретизується адресат ПТ, по-друге, специфікуються його характерні риси в поетичному баченні Р.М. Рільке.

3.3.6. Приєднання. Сильну позицію тексту створює і приєднання – додавання смислу до основного висловлення. *Приєднання* становить конструкції у формі членів простого речення або цілого речення, що додаються до головного висловлення і виділяються в мовленні логічно та інтонаційно;

вони характерні для розмовного стилю і несуть на собі велике смислове і експресивне навантаження [354]. Це додаткова думка, яка виникає у свідомості мовця в процесі мовлення. Це свого роду додавання смислу до головного висловлення, «логічний стрибок» у бік [167]. Має місце когнітивна операція *специфікації*, яка визначає ступінь деталізації інформації, як і у випадку з парентезою і звертанням.

Ефект живого мислення підсилює активацію ХК, насамперед тих, що вербалізуються у приєднувальних конструкціях. Наприклад, це експлікат RUSSLAND, приєднання відображає плин спогадів:

(389) *Mein Erinnern an einen Frühlingstag,*

seinen Abend, in Rußland –, ein Pferd... („Die Sonette an Orpheus“, I, XX)

Приєднання може вводиться сполучниками (підрядними і сурядними) або бути безсполучниковим. Для ЛПД Р.М. Рільке характерне безсполучникове приєднання. Наступний фрагмент містить два приклади приєднання – безсполучникове і сполучникове (*und*) – активуються концепти, лексеми яких опиняються у сильній позиції – ROSE і TRAUM:

(390) *Mädchen wandern heimwärts. Rot im Mieder*

Rosen; ferneher verklingt ihr Lachen ...

Und die ersten Sterne kommen wieder

und die Träume, die so traurig machen. („Möchte mir ein blondes Glück erkiesen...“)

Часто до основного висловлення додаються прикметники, які характеризують ХК ПТ. Наприклад, це кольороназви, що є ознаками гортензії:

(391) *und wie in alten blauen Briefpapieren*

ist Gelb in ihnen, Violett und Grau; („Blaue Hortensie“)

У ПТ «Вхід» автор звертається до людини, яка має «вийти» з буденності за допомогою словесної творчості та у такий спосіб уподібнитися Богові – активуються концепти MENSCH і GOTT; прикметники *schlank*, *allein*, які створюють приєднанальну конструкцію, характеризують людину як Бога – вона така ж струнка і самотня:

(392) *Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß <...> („Eingang“)*

У наступному текстовому фрагменті приєднальна конструкція надає характеристику діям Бога – словами і рухами своїх рук він створював світ і впливав на речі – *обмежливо, тепло і мудро*; у такий спосіб активується імплікат GOTТ і відповідні ХК, представлені в домені ЯКОСТІ БОГА:

(393) *Ich lese es heraus aus deinem Wort,
aus der Geschichte der Gebärden,
mit welchen deine Hände um das Werden
sich ründeten, begrenzend, warm und weise. („Ich lese es heraus aus deinem Wort...“)*

Цей ПТ належить першому циклу збірки «Книга годин» («Книга про чернече життя»), де йдеться про відносини людини (ліричного героя) і Бога. У іншому ПТ цього циклу поет, звертаючись до Бога, говорить про своє змінене ставлення до нього; він порівнює Бога з м'ячем, і приєднальна конструкція *bang und hart* характеризує те, як раніше він тримав цей м'яч – боязко і важко:

(394) *Wenn ich gewachsen wäre irgendwo,
wo leichtere Tage sind und schlanke Stunden,
ich hätte dir ein großes Fest erfunden,
und meine Hände hielten dich nicht so,
wie sie dich manchmal halten, bang und hart. („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...“)*

Звертаючись до Бога у іншому ПТ, поет закликає його не тримати в руках своє серце весь час, оскільки людина – не тварина, вона може мислити й уподоблятися самому Богові; приєднання активує імплікат EWIGKEIT як ознаку домену ЧАС ІСНУВАННЯ БОГА:

(395) *Du sollst es ja nicht, wie das Herz von Tieren,*

in deiner Hand behalten, Nacht und Tag;

wenn es nur eine Weile drinnen lag! („Wie wenn ich, unter Hundertem, mein Herz...“)

У наступному фрагменті приєднальна конструкція посилює активацію експлікату WELTGERICHT, який є важливим у осягненні образу янгола-охоронця:

(396) Er wird nie wieder heimgekehrt zu seiten

der andern Engel im Aeropag

des Himmels stehn; auch nicht im Weltgerichte.

Sein Platz wird leer sein auf der Engelsbank. („Der Engel“)

У ПТ „*Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen...*“, розмірковуючи про власне обличчя, поет приходить до думки, що усі оточуючі речі мають обличчя, тобто всі вони живі, включно із силами природи. Приєднальна конструкція у риторичному питанні виконує експресивну функцію і сприяє активації експлікату GESICHT та імплікату MENSCH:

(397) Hebt sich das Meer

nicht ohne Gesicht

aus dem Meergrund her?

Spiegelt sich nicht der Himmel drin,

ohne Stirn, ohne Mund, ohne Kinn? („Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen...“)

У ПТ «Колискова» (див. (301), с. 153) теж активується концепт GESICHT, але у якості імплікату. Крім того, активується імплікат LIEBE. Ліричний герой, звертаючись до коханої, метафорично співвідносить свої слова з поцілунками – *WORTE sind wie KÜSSE* – і саме приєднальна конструкція активує імплікат KUSS, оскільки містить лексему *Mund* – вербалізовану ознаку поцілунку.

Приєднання часто ототжнюється із парцеляцією. У сучасній лінгвістиці немає одностайної думки щодо розрізнення цих понять [195, с. 94]. У словнику Д.Е. Розенталя зазначається, що «від приєднання парцеляція відрізняється тим, що парцельовані частини завжди перебувають поза основним реченням, тоді як приєднувальні конструкції можуть бути як в рамках речення, так і за його

межами (в останньому випадку парцеляція і приєднання фактично збігаються)» [354]. Крім того, парцеляція – це завжди експресивне явище. Основною її функцією є створення експресії, часто з наростанням по мірі додавання парцельованих елементів (градація) [195, с. 100].

Ми приєднуємося до дослідників, які вважають парцеляцію різновидом приєднання [33; 191]. **Парцеляція** (франц. *parcelle* – частка) – фігура, що становить навмисне розчленування речення на кілька самостійних відрізків, інтонаційно (при вимовлянні) і графічно (на письмі) розділених, але єдиних за змістом [354]. У наступному фрагменті парцеляція «висуває» на передній план ключові ХК 8-го сонета з «Сонетів до Орфея» – KIND, BALL, BOGEN:

(398) <...> *Was war wirklich im All?*

Nichts. Nur die Bälle, ihre herrlichen Bogen.

Auch nicht die Kinder ... Aber manchmal trat eines,

ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball. („Die Sonette an Orpheus“, 2, VIII)

У ПТ «Смерть» Р.М. Рільке метафтонімічно порівнює смерть з отруйним напоєм, який стоїть у чашці. Здивованість автора місцем розташування чашки смерті – на зворотньому боці людської долоні (*Ein wunderlicher Platz für eine Tasse*) виправдовує подальшу парцеляцію односкладних речень, які активують імплікатуру *Навіть помираючи, людина не втрачає надію*. Особливу значущість концепту поет підкреслює графічно:

(399) *Ein wunderlicher Platz für eine Tasse:*

steht auf dem Rücken einer Hand. Ganz gut

erkennt man noch an dem glasierten Schwung

den Bruch des Henkels. Staubig. Und: >Hoff-nung<

an ihrem Bug in aufgebrauchter Schrift. („Der Tod“)

+> Навіть під час смерті людина не втрачає надію.

У ПТ «Згарище» емоційне ставлення автора до зображуваних подій зумовлює низки прийомів емоційного синтаксису, зокрема парцеляцію. Р.М. Рільке описує залишки будинку після пожежи, де пирсаються діти,

вишукуючи вцілілі речі. Діти шоковані пожежею, зокрема хлопчик, який змінився, ніби подорослішав – парцеляція *Wie aus fernem Land* підкреслює цю трансформацію, активуючи імплікат VERWANDLUNG:

(400) *Denn seit es nicht mehr war, schien es ihm so*

seltsam: phantastischer als Pharaos.

Und er war anders. Wie aus fernem Land. („Die Brandstätte“)

Приєднання, як і парентеза та звертання, наближає поетичне мовлення до розмовного, що полегшує інтерпретацію поетичного дискурсу Р.М. Рільке.

Висновки до розділу 3

1. Стилiстичнi прийоми у ЛПД Р.М. Рiльке є тригерами, за допомогою яких у свiдомостi читача активуються ХК у ходi когнитивних операцiй фокусування (рiзнi види повтору – звуковий, лексичний, синтаксичний, якi часто виступають у комплексi, та стилiстично маркована лексика), спецификацiї (парентеза, звертання i приєднання) та соположення траектора й орієнтира (анжамбеман).

2. Фоностилістичні засоби (алітерація, асонанс і паронімічна атракція), будучи різновидами звукового повтору, слугують тригерами актуалізації ХК, підсилюючи семантику відповідного слова, а також завдяки своїм звукосемантичним властивостям на ґрунті когнітивної операції фокусування.

3. Лексико-стилiстичними тригерами ХК у ЛПД Р.М. Рiльке є лексичний повтор i стилістично маркована лексика.

3.1. Типовими для ЛПД Р.М. Рiльке рiзновидами лексичного повтору є анафора та епiфора з контактним або дистантним розташуванням повторюваної лексеми (iменника, займенника, прикметника, дiєслова, дiєприкметника або сполучника), з можливою змiною дистрибуцiї або граматичної форми. Повторювана лексема пiдсилює активацiю концепту, iм'ям якого вона є, або концепту-асоцiату в ходi когнитивної операцiї фокусування.

3.2. Стилiстично маркована лексика (релігiйнi й мистецькi термiни,

біблеїзми, архаїзми, поетизми і okazіоналізми) активує ХК у ході когнітивної операції фокусування.

4. Синтактико-стилістичні тригери ХК у ЛПД Р.М. Рільке маркують сильні позиції тексту, сприяючи у такий спосіб семантичному виокремленню лексем, які їх наповнюють, що зумовлює активацію релевантних ХК у ході когнітивних операцій соположення (анжамбеман), фокусування (синтаксичний паралелізм, антитеза, хіазм) і специфікації (парантеза, звертання і приєднання).

4.1. У ЛПД Р.М. Рільке встановлено п'ять типів анжамбеману залежно від того, який елемент опиняється у сильній позиції (тобто є траектором): 1) залишене слово, 2) перенесене, 3) залишене й перенесене, 4) римоване, 5) слово, що передує залишеному.

4.2. Синтаксичний паралелізм (контактний, дистантний повтори, анафора, епіфора) у ЛПД Р.М. Рільке часто поєднується із лексичним і звуковим. Типовими є паралельні підрядні речення, а також синтаксичний паралелізм як композиційний засіб.

4.3. У ЛПД Р.М. Рільке значущим є хіазм у сполученні з лексичним повтором, зокрема ускладнений антитезою. Антитеза може застосовуватися як композиційний засіб.

4.4. Вставні конструкції (парантеза) у ЛПД Р.М. Рільке за семантичним критерієм поділяються на три типи – пояснювальні, метакомунікативні та такі, що передають паралельну інформацію. Пояснювальні вставні конструкції, у свою чергу, поділяються на два підтипи: 1) такі, що специфікують ознаки концепту, 2) такі, що надають причину певного стану речей.

4.5. Звертання називає адресата, до якого звертається ліричний герой або герой діалогічного ПТ. Найчастіше у ЛПД Р.М. Рільке адресатом виступає Бог. Іменникове звертання часто супроводжується займенником *du*. Звертання як тригер ХК характеризується: 1) прямою номінацією концепта, 2) синонімічними або контекстуально синонімічними номінаціями концепта, 3) номінаціями, які експлікують якості/ознаки концепта та його метафоричні кореляти. Звертання сприяє активації або вербалізованого концепту, або метафоричного кореляту

ХК усього ПТ. Когнітивна операція специфікації відбувається у подвійному сенсі: по-перше, у звертанні конкретизується адресат ПТ, по-друге, специфікуються його характерні риси в поетичному баченні поета.

4.6. Для ЛПД Р.М. Рільке характерне безсполучникове приєднання, зокрема додавання до основного висловлення прикметників, які характеризують ХК вірша. Експресивно забарвленим різновидом приєднання є парцеляція. Приєднання, звертання і парентеза наближають поетичне мовлення до розмовного і є яскравим проявом діалогічності ЛПД Р.М. Рільке.

Основні положення цього розділу викладено у працях [145; 146; 147; 150].

РОЗДІЛ 4.

ПРАГМАСТИЛИСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ІМПЛІКАТУР У ЛІРИКО- ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

4.1. Загальна характеристика імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке

Г.П. Грайс розрізняє два типи імплікатур: конвенційні та конверсаційні [255, с. 24]. Конвенційні імплікатури пов'язані з конвенційними значеннями мовних одиниць, виводяться із значень слів і граматичних конструкцій. Натомість для виведення конверсаційних імплікатур мовного оформлення висловлення не достатньо, потрібен дискурсивний контекст [21, с. 11].

Розмежування Г.П. Грайсом конвенційних і конверсаційних імплікатур спричиняє питання, який саме тип імплікатур характерний для ЛПД Р.М. Рільке. Ми вважаємо, що виокремлювані імплікатури є конвенційними, оскільки вони прив'язані до мовних засобів вираження змісту ПТ, а саме до стилістичних засобів. Конверсаційні імплікатури не є притаманними поетичному дискурсу, оскільки для їх активації є необхідним широкий ситуативний контекст, який створюється комунікацією безпосереднього спілкування. Семі-комунікація поетичного дискурсу, яка відбувається за посередництвом естетичної функції та є віддаленою у часі, унеможливорює активацію конверсаційних імплікатур.

На аналіз імплікатур ЛПД впливає така його властивість, як відсутність ізоморфізму між інтендованими смислами автора та смислами, декодованими читачем. На думку Ю.В. Руднєва, «процес сприйняття читачем поетичного дискурсу включає декодування його лінгвістичних та екстралінгвістичних складових. При цьому читач не тільки декодує поетичні тексти, а й вилучає смисли непередбачені автором, що обумовлено великою кількістю факторів» [184]. Тому ми не беремо до уваги смисли, які можуть бути неоднозначно інтерпретовані. Смисли, які активуються завдяки стилістичним засобам, вважаємо однозначно інтерпретованими, адже вони прив'язані до мовної

форми. Отже, конвенційні імплікатури, тригерами яких є стилістичні засоби, належать до таких, що демонструють ізоморфізм між інтендованими смислами автора та смислами, декодованими читачем. Автор вкладає смисл у образну словесну форму, оскільки образність поетичного твору є найважливішою метою поета та відображає естетичну функцію мови, яка зумовлює автореферентивність ЛПД.

За семантичним критерієм імплікатури поділяються на загально-тематичні та пресупозиційні. Для виведення **загально-тематичних** імплікатур читачеві не потрібні спеціальні знання, вони ґрунтуються на значеннях слів, які вживаються у повсякденній комунікації. Але поет бачить звичайні слова глибше і хоче це донести до читача. Наприклад, він використовує два значення слова *gespannt* – пряме (натягнутий) і переносне (напружений, зацікавлений). Порівнюючи себе (ліричного героя, поета) зі струною скрипки, яка натягнута на деку, Р.М. Рільке передає імплікатуру про призначення поета, – за допомогою словесного мистецтва пізнавати світ, у чому поет має бути «до напруги» зацікавленим:

(401) <...> *Ich bin eine Saite,*

über rauschende breite

Resonanzen gespannt. („Am Rande der Nacht“)

+> *ПОЕТ є ніби СТРУНА, тому що він натягнутий/напружений* +> *Поета цікавить, як влаштований світ. +> Його вірші звучать так само красиво, як і скрипка, та відкривають світ.*

Пресупозиційні імплікатури для виведення потребують певних спеціальних знань, які входять у певний пресупозиційний фонд. Під **пресупозиційним фондом** розуміємо «знання, уявлення, образи, переконання, очікування, оцінки, відчуття, емоційні стани, упередження членів конкретної лінгвокультури» [352, с. 102]. Пресупозиційні знання необхідні при декодуванні метонімічних, риторичних, перифразових і, особливо, алюзивних імплікатур.

Для розуміння ЛПД Р.М. Рільке читач має володіти знаннями, насамперед, в галузі історії, релігієзнавства, міфології, архітектури, мистецтвознавства, культурознавства, які були характерні для колективного

читача поетичних творів Німеччини кінця XIX – початку XX ст. Р.М. Рільке виходить із того, що читачеві відомий певний факт, подія, текст, слова, витвір мистецтва та інше. В іншому випадку імплікатури не будуть виведені читачем, і вірш залишиться не повністю або взагалі незрозумілим. Наприклад, щоб зрозуміти, що ідеться про бога Гермеса з давньогрецької міфології, треба знати, що його традиційно зображали у сандалях з крильцями та із жезлом, який здатний мирити ворогів, а також що він є богом розуму, торгівлі та поїздок:

(402) Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,

die Reisehaube über hellen Augen,

den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe

und flügelschlagend an den Fußgelenken;

und seiner linken Hand gegeben: sie. („Orpheus. Eurydike. Hermes“)

+> *Це Гермес.*

ПТ «Ке дю Розер» передбачає знання про бельгійське місто Брюгге, до якого Р.М. Рільке подорожував улітку 1906 р. Перед поїздкою він прочитав повість бельгійського письменника-символіста Жоржа Роденбаха «Мертвий Брюгге» (1892), у якій описується занепад минулої столиці Західної Фландрії, співзвучний трагедії головного героя. Р.М. Рільке не згодний з Роденбахом і вкладає цей смисл у імплікатуру:

(403) Verging nicht diese Stadt? Nun siehst du, wie

(nach einem unbegreiflichen Gesetz)

sie wach und deutlich wird im Umgestellten,

als wäre dort das Leben nicht so selten; („Quai du Rosaire“)

+> *Місто не занепало.*

Імплікатури можуть виводитися на ґрунті одного висловлення і на ґрунті всього ПТ. Для ЛПД Р.М. Рільке характерні імплікатури на композиційному рівні тексту, коли активуються ланцюжки імплікатур. Композиція багатьох віршів базується на розгорнутій метафорі. Наприклад, у ПТ „*Ich lebe grad...*“ прихід нового століття Р.М. Рільке порівнює із новою сторінкою, яка є ще пустою, але буде списаною Богом і людьми, яких чекають негативні події,

оскільки *Tuxi* сили перевіряють свої сили і темно переглядаються – у такий спосіб активується імплікат КНИГА і метафорична імплікатура ЧАС є ніби КНИГА:

(404) *Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.*

*Man fühlt den Wind von einem großen Blatt,
das Gott und du und ich beschrieben hat
und das sich hoch in fremden Händen dreht.*

*Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,
auf der noch Alles werden kann.*

Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite

und sehn einander dunkel an. („Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht...“)

+> СЛІТТЯ є ніби СТОРІНКИ В КНИЗІ БУТТЯ, тому що на ній пише Бог та людина; ЧАС є ніби КНИГА; НОВЕ СТОЛІТТЯ є ніби НОВА СТОРІНКА, тому що вона порожня. +> Темні сили готові написати щось на ній. +> У новому столітті трапляється багато негативного.

ПТ „*Natur ist glücklich...*“ становить низку риторичних запитань, відповідь на які дається у імплікатурі:

(405) *Natur ist glücklich. Doch in uns begegnen*

sich zuviel Kräfte, die sich wirr bestreiten:

wer hat ein Frühjahr innen zu bereiten?

Wer weiß zu scheinen? Wer vermag zu regnen?

Wem geht ein Wind durchs Herz, unwidersprechlich?

Wer faßt in sich der Vogelflüge Raum?

Wer ist zugleich so biegsam und gebrechlich

wie jeder Zweig an einem jeden Baum?

Wer stürzt wie Wasser über seine Neigung

ins unbekannte Glück so rein, so reg?

Und wer nimmt still und ohne Stolz die Steigung

und hält sich oben wie ein Wiesenweg? („*Natur ist glücklich...*“) +> Бог мусить підготувати весну, сяяти, зумів створити дощ, містить в собі простір для польоту птахів, є гнучким і тендітним, падає у щастя,

підіймається та тримається вгорі, вітер проходить через його серце.

Таким чином, для ЛПД Р.М. Рільке характерні пресупозиційні імплікатури та ланцюжки імплікатур, які активуються на рівні висловлення або всього ПТ. Імплікатури ЛПД Р.М. Рільке належать до типу конвенційних, оскільки їхніми тригерами виступають стилістичні засоби.

4.2. Стилiстичнi засоби як тригери iмплiкатур у лiрико-поетичному дискурсі Р.М. Рiльке

Когнітивно-прагматичний тип імплікатури в ЛПД Р.М. Рільке залежить від стилістичного засобу, за допомогою якого вона активується. Залежно від стилістичного тригера, виокремлюємо метафоричні, метонімічні, перифразові, епітетні, алюзивні та риторичні імплікатури.

4.2.1. Метафора як тригер імплікатури. Метафора вважається характерною властивістю поезії Р.М. Рільке. Наприклад, відзначається театральна метафорика [234, с. 93], метафора дерева [234, с. 35]; Р. Грімм називає сексуальну метафорику ПТ „*Mach Einen herrlich, Herr...*“ до ніяковості пишною (*peinlich-bombastisch*) [256, с. 8]; П. де Ман надає його метафорам визначення «дійсно рількеанських у своїй спокусливій зухвалості» [124, с. 47].

У сучасній лінгвістиці інтенсивне дослідження метафори зумовлює велику кількість методологічних підходів. Традиційний – структурно-стилістичний – підхід концентрується на вивченні переносного (*метафора* – грец. перенос), образного значення слів, словосполучень і речень, що передбачає розуміння метафори як стилістичного прийому, втіленого у мовних одиницях [217]. Але ми розглядаємо стилістичний прийом метафори у якості тригера імплікатури, у цьому випадку – метафоричної, застосовуючи когнітивно-прагматичний підхід, аналізуючи концепт-ціль і концепт-джерело (референт і корелят) [24, с. 214; 273, с. ххі; 286, с. 280–283, 381; 288, с. 16, 24; 289, с. 8, 54–56, 63–65, 106, 145–146; 327]. Концептом ціллю є вихідний

концепт, концептом-джерелом – концепт, що залучається за аналогією для створення метафоричного смислу, спільна ознака становить споріднену якість, характеристику, яка притаманна порівнюваним концептам [287, с. 212].

З опертям на когнітивно-прагматичну типологію метафоричних смислів, яка базується на критерії способу вираження елементів метафоричної пропозиції – експліцитному або імпліцитному [18, с. 51], у ЛПД Р.М. Рільке виокремлено чотири метафоричні моделі: 1) з імпліцитно вираженим концептом-джерелом; 2) з експліцитно вираженими усіма елементами пропозиції; 3) з імпліцитно вираженим концептом-ціллю і спільною ознакою; 4) з імпліцитно вираженою спільною ознакою.

Перша модель стосується випадків, коли концепт-ціль (референт) і спільну ознаку виражено експліцитно, а концепт-джерело (корелят) – імпліцитно. Наприклад, частотним метафоричним корелятом ХК ГОТТ є концепт SAMEN. У ПТ „*Die Dichter haben dich verstreut...*“ (354) на с. 171 ліричний герой хоче зібрати насіння (Бога), яке розсипали інші поети, тобто досягнути його сутність у поетичній творчості: +> БОГ є ніби НАСІННЯ, тому що його можна розсипати, зібрати у контейнер.

Значущою для ЛПД Р.М. Рільке є також метафора дерева, зокрема із деревом співвідноситься поет:

(406) *von hundert Wurzeln, welche schweigsam trinken.*

*Nur, daß ich mich aus seiner Wärme hebe,
mehr weiß ich nicht, weil alle meine Zweige
tief unten ruhn und nur im Winde winken. („Ich habe viele Brüder in
Sutanen...“)* +> ПОЕТ є ніби ДЕРЕВО, тому що він має гілля і коріння.

Найчастіше концептом-джерелом у поетичному дискурсі Р.М. Рільке є концепт MENSCH, тобто наявний такий стилістичний різновид метафори, як **персоніфікація** (лат. *persona* – особа, і *facio* – роблю) – перенесення ознак і властивостей людини на неживі предмети і абстрактні поняття [Розенталь]. У такий спосіб активується імплікат MENSCH. У Р.М. Рільке оживають не тільки конкретні предмети – дома, дерева, вулиці, провулки, дороги, сади, міста,

площі, фонтани, ріки, моря, мости, листя, кімнати, вікна, картини, руки, очі, але й абстрактні – Бог, душа, самотність, сум, тиша, страх, краса, час, смерть, вчинки, запах, туга, шум, блиск, світло, благословення, темрява, мрія, рима, вітер, природа. Наприклад, у ПТ „*Natur ist glücklich...*“ (див. (405), с. 188) виводимо імплікатуру: +> ПРИРОДА є ніби ЛЮДИНА, тому що вона щаслива.

Місто в ЛПД Р.М. Рільке, як правило, є безлюдним, пустим (імплікат LEERE), але його населяють предмети (DING) – будинки (407), вулиці (408), провулки (409), фонтани, статуї тощо:

(407) *...nicht ganz so dunkel wie das Haus, das schweigt...* („Abend“)

+> БУДИНОК є ніби ЛЮДИНА, тому що він мовчить.

(408) *Die Straße, die das kleine Dorf nicht hält,*

geht langsam weiter in die Nacht hinaus. („In diesem Dorfe steht das letzte Haus...“) +> ВУЛИЦЯ є ніби ЛЮДИНА, тому що вона може виходити на двір; СЕЛО є ніби ЛЮДИНА, тому що воно може щось тримати.

(409) *Die Gassen haben einen sachten Gang* („Quai du Rosaire“)

+> ПРОВУЛКИ є ніби ЛЮДИ, тому що вони можуть ходити, приходити, чекати, мають ходу та кроки.

Р.М. Рільке оживляє і часи доби: *Abend* (410), *Nacht* (411), *Morgen* (412), *Tag* (413) – активується імплікат ZEIT:

(410) *In den alten Platanenalleen*

wacht der Abend nicht mehr („Die Braut“)

+> ВЕЧІР є ніби ЛЮДИНА, тому що він може прокидатися.

(411) *In wieviel fernen Städten schon*

sprach deine einsame Nacht zu meiner? („Der Nachbar“)

+> НІЧ є ніби ЛЮДИНА, тому що вона розмовляла та є самотньою.

(412) *Gemieden von dem Frühherbstmorgen, der*

mißtrauisch war... („Die Brandstätte“)

+> РАНОК є ніби ЛЮДИНА, тому що він недовірливий.

(413) *...von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,*

die so nie wiederkamen – und warum? („Kindheit“)

+> ПІСЛЯОБІДНІ ДНІ є ніби ЛЮДИ, тому що вони не повертаються.

На думку А. Пагні, роль персоніфікації в різні періоди творчості поета є різною: якщо у ранніх віршах вона створює м'який вечірній або осінній настрій, розмиваючи контрасти й контури, то у другому періоді творчості персоніфікація створює напружений настрій, приміром, слугує зображенню міста як демонічного, загрозливого явища, що викликає агресивну деформацію речей [312, с. 8–9]. Прикладом можуть слугувати два ПТ – „*Matt durch der Tale Gequalme...*“ зі збірки «Увінчаний снами» (1896) і «Площа» з «Нових поезій» (1907):

(414) *Matt durch der Tale Gequalme wankt*

Abend auf goldenen Schuhn, –

Falter, der träumend am Halme hangt,

*weiß nichts vor Wonne zu tun. („*Matt durch der Tale Gequalme...*“)*

+> ВЕЧІР є ніби ЛЮДИНА, тому що він носить взуття та хитається.

МЕТЕЛИК є ніби ЛЮДИНА, тому що він мріє.

(415) <...> *In die Giebel steigend,*

wollen die kleinen Häuser alles sehn,

die Türme vor einander scheu verschweigend,

*die immer maßlos hinter ihnen stehn. („*Der Platz*“)*

+> БУДИНКИ є ніби ЛЮДИ, тому що вони хочуть все бачити, вони

нідіймаються, ховаються та є сором'язливі.

Широко представлена в ЛПД Р.М. Рільке метафора контейнера, роль якого відіграє ХК RAUM. Приміром, концепт-ціль EINSAMKEIT співвідноситься із концептом-джерелом RAUM за онтологічною відповідністю FALLEN – самотність постає у вигляді порожнього контейнера, що заповнюється землею з зірок:

(416) *Und in den Nächten fällt die schwere Erde*

*Aus allen Sternen in die Einsamkeit. („*Herbst*“)*

+> САМОТНІСТЬ є ніби ЄМКІСТЬ, тому що земля падає в неї; ЗОРИ є ніби

ЄМКІСТЬ, тому що з них щось може випасти.

Приміщеннями (RAUM) постають у Р.М. Рільке людина (417), серце (418),

слова, вино, мрія, книга, ніч, самотність, брови, шум, обличчя, око, голос, свідомість, наприклад:

(417) Jede Türe

in mir gibt nach... („Wenn die Uhren so nah...“)

+> ЛЮДИНА є ніби ПРИМІЩЕННЯ, тому що вона має двері.

(418) Ich möchte aus meinem Herzen hinaus

unter den großen Himmel treten. („Klage“)

+> СЕРЦЕ є ніби ПРИМІЩЕННЯ, тому що з нього можна вийти.

Багато метафоричних імплікатур у ЛПД Р.М. Рільке є складними концептуальними структурами, сферами-джерелами яких виступають кілька концептів. Це складні метафоричні пропозиції, які складаються із декількох:

(419) Gestalte dich, Stille. Gestalte

die Dinge (es ist ihre Kindheit,

sie werden dir willig sein). („Eine Stunde vom Rande des Tages...“)

+> ТИША є ніби ДИЗАЙНЕР ІНТЕР'ЄСУ, тому що вона формує речі; РЕЧІ є ніби ЛЮДИ, тому що вони мають дитинство.

(420) Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde)

geht ihnen manchmal durch den Traum. („Die Engel“)

+> ТУГА є ніби ЛЮДИНА, тому що вона ходить; МРІЯ є ніби ПРИМІЩЕННЯ, тому що через неї можна пройти.

(421) Weißes Wasser gehn in stillen Wiesen,

und der Abend blutet in die Buchen. („Möchte mir ein blondes Glück erkiesen...“) +> ВОДА є ніби ЛЮДИНА, тому що вона може ходити; ВЧІР є ніби РАНА, тому що він кровоточить.

У другій метафоричній моделі всі елементи – і концепт-ціль, і концепт-джерело, і спільну ознаку, виражено експліцитно. Наприклад:

(422) Ja, das Glück ist eine Blüte

Es blüht kurz – ein einzigmal

Wenn es gestern noch Dir glühte, –

Heute ist es welk und fahl. („Ja, das Glück ist eine Blüte...“)

+> ЩАСТЯ є ніби КВІТКА, тому що воно цвіте і засихає; КВІТКА є ніби ПОЛУМ'Я, тому що вона палає.

(423) *bin ich der Raum. <...>*

Dein ganzer Himmel horcht in mich hinaus, („Was irren meine Hände in den Pinseln...“) +> ЛЮДИНА є ніби ПРИМІЩЕННЯ, тому що в неї можна вслуховуватися.

У ПТ «Пісня кохання» душа співвідноситься із річчю, а ліричний герой і його кохана – із струнами скрипки:

(424) *Wie soll ich meine Seele halten, daß*

sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie

hinheben über dich zu andern Dingen? („Liebeslied“) +> ДУША є ніби РІЧ, тому що її можна тримати та підіймати до інших речей.

(425) *Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,*

nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,

der aus zwei Saiten eine Stimme zieht. („Liebeslied“)

+> ЗАКОХАНІ є ніби СТРУНИ, тому що дотик смичка об'єднує їх.

Таке співвіднесення є виправданим і гармонійним, оскільки вірш вінчає метафора **третьої** моделі – скрипаль, який грає на струнах закоханих, співвідноситься із Богом, проте концепт-джерело (GOTT) і спільну ознаку не вербалізовано. Висновок, що йдеться саме про Бога, інтерпретатор робить на основі дискурсивного контексту й пресупозиційного фонду, чому сприяє також форма риторичного запитання:

(426) *Auf welches Instrument sind wir gespannt?*

Und welcher Spieler hat uns in der Hand? („Liebeslied“)

+> СКРИПАЛЬ – це БОГ.

Ця метафорична модель має імпліцитно виражений концепт-ціль, а концепт-джерело виражено експліцитно. Розглянутий ПТ демонструє також взаємодію метафори із асонансом, що П. де Ман називає «досконалою додатковістю»: «без деки скрипки, що звучить, струна не потрібна, але достатньо сплести їх, щоб створити «темну та глибоку мережу» звучання і сяйва

світу. Вірш є прикладом найкласичнішої з усіх метафор, що розглядається як перенесення з внутрішнього в зовнішній простір (або навпаки) за допомогою аналогічної презентації. Момент синтезу точно відповідає модуляції асонансів від короткого звуку [ɪ] (що десятикратно повторюється в перших восьми рядках) до довгого звуку [ɛː]/[eː] (що десятикратно повторюється в останніх чотирьох рядках). Внутрішній світ, який має за визначенням належати суб'єкту, розміщений серед речей. Замість того, щоб бути непрозорими і повними, речі порожні та містять, як у коробці, темну масу почуттів і історій» [124, с. 48].

Часто імпліцитним референтом у третій метафоричній моделі виступає імплікат GOTТ, ще один приклад:

(427) *Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.*

Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen

unendlich sanft in seinen Händen hält. („Herbst“)

+> *ТОЙ, ХТО ТРИМАЄ ПАДІННЯ, – це БОГ.*

У наступному фрагменті імпліцитний референт NATURFARBE активуються у комплексі з експліцитними референтами ABEND і BAUM у складній метафоричній пропозиції:

(428) *Der Abend wechselt langsam die Gewänder,*

die ihm ein Rand von alten Bäumen hält; („Abend“)

+> *ВЕЧІР є ніби ЛЮДИНА, тому що він змінює одяг; ДЕРЕВА є ніби ЛЮДИ, тому що вони мають одяг; КОЛЬОРИ є ніби ОДЯГ, тому що їх можна змінити. +> Увечері змінюються кольори природи.*

Четверта метафорична модель має імпліцитно виражену ознаку, а концепт-ціль і концепт-джерело є експлікованими, наприклад:

(429) *...bis der ganze Sommer ein Zimmer*

wird, ein Zimmer in einem Traum. („Das Rosen-Innere“)

+> *ЛІТО є ніби КІМНАТА.*

Більшість метафор Р.М. Рільке – живі, оригінальні, яскраві, але зустрічаються і конвенційні метафори, наприклад:

(430) *Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren... („Der Knabe“)*
+> *НІЧ є ніби ПРОСТИР, тому що через нього можна проїхати.*

(431) *Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel... („Das Karussell“)*
+> *ГРА є ніби ЛЮДИНА, тому що вона сліпа.*

Для виведення метафоричної пропозиції застосовується когнітивна операція **аналогового мапування**, яка полягає у пошуку та опрацюванні онтологічних відповідностей, що містяться в концептуальних сферах джерела й цілі, тобто в проектуванні структур знання, що містяться у царині джерела на аналогічні структури знання царини мети [24, с. 214; 280, с. 167; 287, с. 211]. Аналогове мапування має три різновиди: атрибутивне (перенесення ознак концептів), ситуативне (перенесення ситуацій, що відображаються концептами), релятивне (перенесення відношень між концептами) [24, с. 215].

Атрибутивне мапування становить лінгвокогнітивну операцію «проектування онтологічно споріднених ознак, якостей, властивостей, які притаманні сутності царини джерела на сутність царини мети» [24, с. 217]. Наприклад, у наступному фрагменті відбувається осмислення ХК *HOFFNUNG* у ознаках ХК *MENSCH*, що є можливим завдяки наявності спільної ознаки *TREU*, яка проектується з однієї області на іншу:

(432) *Glück ist wie ein Traum so flüchtig
Kaum gedacht – schon ist's vorbei –
Glaube, Vally, Glück ist nichtig
Nur die Hoffnung bleibt uns treu. („An Valery von David-Rhonfeld“)*
+> *НАДІЯ є ніби ЛЮДИНА, тому що вона залишається вірною.*

Ситуативним мапуванням є «мапування художніх ситуацій, станів та подій, які відображаються у царині джерела, на царину мети» [24, с. 218]. Онтологічною відповідністю виступає дія, тобто відбувається проекція аналогічних дій з одного домену на інший. Наприклад, у ПТ«Вхід» слово постає

як плід, який дозріває, тобто відбувається мапування ситуацій народження слова (поетичного мовлення) і дозрівання плода:

(433) *Wort, das noch im Schweigen reift. („Eingang“)*

+> СЛОВО є ніби ФРУКТ, тому що воно дозріває.

У наступному ПТ ситуативне мапування проявляється в проектуванні ситуації шелесту дерев уночі на ситуацію перегортання сторінок книги:

(434) *Später erzählte man, ein Engel kam – .*

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht

und blätterte gleichgültig in den Bäumen. („Der Ölbaumgarten“)

+> ДЕРЕВА є ніби КНИГИ, тому що в них можна перегортати сторінки.

+> Вночі дерева шумлять.

Релятивне мапування становить «проектування відношень причинно-наслідкового характеру, в результаті чого сутності царин джерела й мети виражають схожі емоції, стани та почуття» [24, с. 218]. Ця операція стосується метафоричних пропозицій 4-ї моделі, коли онтологічна відповідність є неексплікованою. Наприклад, співвіднесення дзвону із дзвіниці Белфорт на Ринковій площі міста Брюгге з ягодами винограду ґрунтується не на спільній онтологічній ознаці, а на схожості почуття від їхнього сприйняття: виноград солодкий на смак, а дзвін приємний на слух:

(435) *Und oben blieb? – Die Stille nur, ich glaube,*

und kostet langsam und von nichts gedrängt

Beere um Beere aus der süßen Traube

des Glockenspiels, das in den Himmeln hängt. („Quai du Rosaire“)

+> ДЗВІН є ніби ВІНОГРАД, НЕБО є ніби ВІНОГРАДНИК, тому що там висять ягоди винограду, тобто дзвони.

Друга частина цієї метафоричної пропозиції активується на ґрунті когнітивної операції ситуативного мапування – небо співвідноситься з виноградником за ознакою стану – наявності виноградних гронів.

У наступному фрагменті почуття натхнення, притаманне поетові, схоже з почуттям, викликаним співом (*DICHTER ist wie GESANG*), стан благоговіння перед

Богом відповідає стану благоговіння перед римою (*GOTT ist wie REIM*), стан поетичної творчості схожий зі станом трепотіння (*DICHTKUNST ist wie SCHWINGEN*):

(436) *Ich komme aus meinen Schwingen heim,*

mit denen ich mich verlor.

Ich war Gesang, und Gott, der Reim,

rauscht noch in meinem Ohr. („Ich komme aus meinen Schwingen heim...“)

+ > ПОЕТ є ніби СПІВ, БОГ є ніби РИМА, ПОЕЗІЯ є ніби ГОЙДАННЯ; ПОЕЗІЯ є ніби ПОДОРОЖ, тому що з неї можна повернутися додому.

Таким чином, для Р.М. Рільке характерні складні метафоричні пропозиції, які активуються на ґрунті комплексу когнітивних операцій аналогового мапування. Типовими метафоричними корелятами у ЛПД Р.М. Рільке є ВАУМ, ДІНГ, МЕНШ, РАУМ, оскільки вони наявні у матрицях всіх ключових ХК.

4.2.2. Метонімія як тригер імплікатури. У стилістиці метонімія (грец. *metonymia* – перейменування) становить заміну одного слова або виразу іншим на основі близькості значень (просторової, часової та ін.) [356, с. 434]. Із точки зору синтаксичних функцій, «метонімія прив’язана до ідентифікуючої функції, а метафора обслуговує функцію предиката» [4, с. 349].

У руслі когнітивного підходу метонімія розуміється як когнітивна модель – концептуальна структура, між елементами якої існує відношення заміщення [286, с. 78], відбувається **субститутивне мапування** – «операція ідентифікації імплікативних зв’язків між варіантами референтів концепту царини та проектування їх на іншу сутність цієї ж царини словесного поетичного образу шляхом лінгвокогнітивної процедури заміщення. Остання полягає у відшукуванні серед спектру референційних значень концепту таких, що можуть заміщати одне одного» [24, с. 225]. Якщо аналогове мапування спричиняє зсув у значенні, субститутивне мапування спричиняє зсув у референції [там само].

Із позицій когнітивної граматики Р. Ленекера, має місце когнітивна операція **профілювання** – різновид висвітлення, коли обрана мовцем мовна

одиниця «викликає у свідомості певну базу концепту і виокремлює в ній підпорядковані когнітивні структури – профілює їх відносно бази» [355, с. 506]. Концептуальна база (*conceptual base*) є весь обсяг інформації, що активується знаком. Профілем (*profile*) є та частина бази, яка формує саме значення знаку [294, с. 35–55, 201–212]. Явище метонімічного перенесення полягає в протиставленні профілю та бази [293, с. 36]. Метонімічну операцію профілювання описують слова Н.Д. Арутюнової: «Метонімія, як і інші види просторових відношень, звертає увагу на індивідуалізуючу рису, дозволяючи адресату виокремити предмет мовлення із області спостереження» [4, с. 349]. Наприклад, говорячи, що король є державою, поет має на увазі те, що він нею володіє (437), а «пантера» замість «мантія» означає «мантія, пошита з хутра пантери» (438):

(437) *Der König ist sechzehn Jahre alt.*

Sechzehn Jahre und schon der Staat. («*Der König*») +> ДЕРЖАВА заміщає ВОЛОДАРЯ ДЕРЖАВИ, тому що король править державою.

(438) *Ihm kam einmal ein Gesandter:*

sein Mantel war ein Panther («*Der Sohn*») +> ПАНТЕРА заміщає МАНТІЮ з ПАНТЕРИ, тому що мантія зроблена з хутра пантери.

У художньому тексті профілювання є «когнітивною операцією добору мовних форм найважливішого змісту в ході обробки інформації, що спрямовує інтерпретаційну діяльність читача, полегшує пошук і сприйняття релевантної інформації, активізує не лише ментальну, але й чуттєву сферу» [293, с. 449]. Профілювання відрізняється від соположення тим, що траектор і орієнтир є рівноправними елементами сутності (соположення), а профіль підпорядкований базі гіпо-гіперонімічним відношенням (профілювання).

У ЛПД Р.М. Рільке спостерігаємо такий різновид метонімії, як *синекдоха* (гр. *synekdoche* – співрозуміння) – «перенесення значення з одного явища на інше за ознакою кількісних відношень між ними: вживання назви цілого замість назви частини, загального замість часткового і навпаки» [354]. Зокрема, типовим є вживання лексем на позначення частин тіла замість лексем на

позначення всього тіла. Наприклад, у описі почуттів людини серце постає як жива істота, дорівнювана людині-референту, воно *молиться*:

(439) *Ihre Hände liegen im Konkreten,*

und das Herz ist hoch und könnte beten... („Die Irren“) +> СЕРЦЕ заміщає ЛЮДИНУ, тому що серце – частина людини. +> Людина може молитися.

Концепт MENSCH містить низку ознак, які втілені у словах, що позначають різні частини її тіла, або притаманні їй фізичні та інтелектуальні характеристики. У ЛПД Р.М. Рільке часто слово *Hand/Hände* заміщає слова *Mensch/Mann/Ich* тощо, наприклад:

(440) *Was irren meine Hände in den Pinseln?*

Wenn ich dich male, Gott, du merkst es kaum. („Was irren meine Hände...“) +> РУКИ заміщають ЛЮДИНУ, тому що руки – це частина людини. +> Я (людина, поет, ліричний герой) блукаю в пензлях.

(441) *ich hätte dir ein großes Fest erfunden,*

und meine Hände hielten dich nicht so,

wie sie dich manchmal halten, bang und hart. („Wenn ich gewachsen wäre...“) +> РУКИ заміщають ЛЮДИНУ, тому що руки – це частина людини. +> Я (чоловік, ліричний герой) так тебе не тримав, як вони.

Наступний приклад ілюструє також вживання при метонімії уточнюючих означень, які стосуються не цілого, а частини, за Н.Д. Арутюновою [4, с. 350]. Означення *rasch* стосується рук, а не людини (ліричного героя) загалом: він *запізнився*, хоча його руки були *швидкими*, бо *хотіли знати* (тобто він намагався не запізнитися, але його внутрішня сутність перемогла), у такий спосіб активується імплікат SANFTMUT:

(442) *So viele Dinge liegen aufgerissen*

von raschen Händen, die sich auf der Suche

nach dir verspäteten: sie wollten wissen. („Improvisationen aus dem Capreser Winter“, III) +> РУКИ заміщають ЛЮДИНУ, тому що руки – це частина людини. +> Я запізнився в пошуках тебе.

У наступному фрагменті означення міститься у композиті *Blondkopf* –

Р.М. Рільке неодноразово вживає слово *blond*, що свідчить про його вподобання щодо зовнішності людини – ідеальна жінка є для нього блондинкою, що втілює дещо світле і позитивне:

(443) *ein Blondkopf nickt aus den Tüllgardinen*

verstohlen heraus. („Ich denke an...“)

+> БІЛЯВА ГОЛОВА заміщає ДІВЧИНУ-БЛОНДИНКУ, тому що білява голова – це частина дівчини. +> Білява дівчина киває із саду.

У ЛПД Р.М. Рільке наявні приклади і іншого різновиду метонімії – **антономазії** (гр. *ant-onomasia* – інше найменування), тобто заміни власного імені загальним або навпаки [356, с. 84]. Наприклад, у ПТ „*Ich habe viele Brüder in Sutanen...*“ ((163), с. 111), використовуючи власну назву *Tizianen*, Р.М. Рільке має на увазі не конкретних референтів із прізвищем Тіціан, а таких самих талановитих художників, як Тіціан, зокрема юних.

Характерні для ЛПД Р.М. Рільке комплексні образи, які у сучасній лінгвістиці позначаються терміном «**метафтонімія**». Це поєднання метафори і метонімії, яке «об'єднує характеристики метафори та метонімії – відбувається їх концептуальне злиття і утворення нової концептуальної одиниці, так званої «граничної форми метафори й метонімії»» [208, с. 195]. Виведення метафтонімічної імплікатури відбувається завдяки комплексу когнітивних операцій – аналоговому і субститутивному мапуванню / профілюванню. Прикладами слугують фрагмент з ПТ «Яблуневий сад» (203) на с. 122 та ПТ «Пізня осінь у Венеції» (444), де у складі метафтонімічної пропозиції активується імплікат SOMMERFRÜCHTE – літо, що звисає з садів, переосмислюється у фрукти, адже у референтну область ЛІТО входять ФРУКТИ, як плоди, що дозрівають саме літом. Цей образ доповнюється яскравим порівнянням плодів, що звисають із садових дерев, із маріонетками:

(444) <...> *Und aus den Gärten hängt*

der Sommer wie ein Haufen Marionetten

kopfüber, müde, umgebracht. („Spätherbst in Venedig“)

+> ЛІТО заміщає ЛІТНІ ФРУКТИ, тому що літом багато фруктів, які висять

в саду +> ЛІТНІ ФРУКТИ Є МАРІОНЕТКАМИ, тому що вони висять.

Порівняння теж належить до засобів створення словесного образу, але воно «обмежує значення постійної ознаки порівнюваної сутності образу, створює подібність ілюзорну, натомість метафора надає іманентної характеристики суб'єкту образу [24, с. 47]. Проте, вживаються також терміни «метафора-порівняння», «метафоричне порівняння» [там само, с. 29, 45, 218, 339, 341].

Таким чином, у метонімічних імплікатурах ЛПД Р.М. Рільке тригерами є різні види метонімії – синекдоха, антономазія, метафтонімія, які активують ці імплікатури завдяки когнітивним операціям субститутивного мапування і профілювання.

4.2.3. Перифраз як тригер імплікатури. Перифразові імплікатури пов'язані з такою стилістичною фігурою, як *перифраз* (гр. *periphrasis* – описовий вираз: *peri* навколо, *phrazo* пояснюю), яка полягає в заміні слова або виразу іншим, описовим виразом, що передає зміст [356, с. 505]. Перифраз пов'язаний із евристичним поняттям трансформації у логічній семантиці (логіці висловлювань) – парафразою, яка застосовується для вираження імплікаційних зв'язків між висловленнями: "*Philip ist älter als Caroline impliziert Caroline ist jünger als Philip*" [356, с. 496]. Логічна операція трансформації становить закономірну зміну мовної моделі (ядерної структури), що спричиняє створення вторинної мовної структури.

Перифраз як троп та парафраза як логічна операція знаходять прояв у імплікатурі, яка виникає у ПТ. У основі перифразової імплікатури – когнітивна операція *субститутивного мапування*. Субститутивне мапування, за Л.І. Белеховою, становить операцію «ідентифікації імплікативних зв'язків між варіантами референтів концепту царини та проектування їх на іншу сутність цієї ж царини словесного поетичного образу шляхом лінгвокогнітивної процедури заміщення. Остання полягає у відшукуванні серед спектру референційних значень концепту таких, що можуть заміщати одне одного» [24, с. 225].

У ЛПД Р.М. Рільке зафіксовано п'ять способів активації імплікатур на основі стилістичної фігури перифразу в залежності від семантичного критерію: ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний та метафтонімічний.

Ознаковий перифраз ставить класичну парафразову номінацію концепту шляхом опису її властивостей. Якщо йдеться про власні назви, він зближається з антономазією. Наприклад, бог Гермес називається не за ім'ям, а за призначенням – *бог послання*:

(445) <...> *Er stand und sah,*
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen, („Orpheus. Eurydike.
Hermes“) +> *Бог послання – це Гермес.*

У наступному фрагменті імплікат HADES/UNTERWELT активується за допомогою описового виразу *unter Schatten*:

(446) *Nur wer die Leier schon hob,*
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten. („Die Sonette an Orpheus“, 1, IX)
 +> *Також у неклі, у підземному царстві.*

Для розуміння смислу наступного фрагменту необхідним є пресупозиційне знання про те, як святкують Різдво у германській традиції – це домашнє свято, тому описовий вираз *altes zahmes Fest* слугує тригером імплікату WEIHNACHTEN:

(447) *Da kommst du nun, du altes zahmes Fest, +> Насмає Різдво. („Vor Weihnachten 1914“, 1)*

Каузальний перифраз ґрунтується на причинно-наслідковому зв'язку між явищами. За свідченням Ю.С. Степанова, причини, які є фактами, стають смислами «не повністю номіналізованих виразів» [200, с. 14], тобто імпліцитних смислів: стан речей, що виражається в імплікатурі, виступає причиною або наслідком стану речей, що виражається в експлікатурі. Наприклад, замість

прямої інформації про настання сутінок автор вдається до експлікації наслідку сутінок – *на небі з'являються перші зірки*:

(448) *Und die ersten Sterne kommen wieder*

und die Träume, die so traurig machen. („Möchte mir ein blondes Glück erkiesen“) +> *Перші зірки стають видимими, коли темніє.* +> *Темнішає.*
+> *Настає ніч.*

Причинно-наслідковий зв'язок демонструє також наступний фрагмент, де висновок про появу нареченої читач робить на основі того, що дівчина одягнена у святкову білу сукню:

(449) *Du kommst mir hoch von Hang entgegen*

im Feierkleid, im weißen Kleid; („An die Geliebte“)

+> *Білу святкову сукню носить наречена.* +> *Ти моя наречена.*

У наступному текстовому фрагменті замість людини – ліричного героя – автор говорить про його серце, використовуючи фразеологічний зворот, і освідчується в такий спосіб у коханні:

(450) *Ich weiß nicht, was ich habe,*

mir ist ums Herz so schwer...

Ums Herze? Ach was sag ich –

ich hab doch keines mehr. („Mein Herz“)

+> *Ти забрала моє серце.* +> *Я тебе кохаю.*

Тригерами перифразових імплікатур є також окремі лексичні одиниці. Наприклад, вживання прислівника *nicht mehr* тягне за собою конвенційну імплікатуру, що раніше стан речей мав місце:

(451) *Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,*

die in des Dichters Liedern manchmal anklang,

nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland

und jenes Mannes Eigentum nicht mehr. („Orpheus. Eurydike. Hermes“)

+> *Раніше жінка була власністю чоловіка.* +> *Тепер вона змінилася.*

Метафоричний перифраз реалізується на основі метафоричної пропозиції. Приміром, у розмові з Богом Р.М. Рільке називає його мрійником, а

себе – його мрією, з чого випливає імплікатура Бог мріє про те, щоб людина стала такою ж могутньою й прекрасною, як він сам:

(452) *Wenn du der Träumer bist, bin ich dein Traum.*

*Doch wenn du wachen willst, bin ich dein Wille
und werde mächtig aller Herrlichkeit („Ich bin, du Ängstlicher...“)*

+> БОГ є ніби МРІЙНИК; ЛЮДИНА є ніби МРІЯ БОГА. +> Бог мріє, щоб людина стала могутньою та величною, як він (Бог).

Комбінацію субститутивного мапування (перифраз) з релятивним і ситуативним (метафора) ілюструє наступний фрагмент, де мрії поетів пов'язані асоціативними зв'язками з мармуровими стовпами: золоті бюсти слів, які стоять на мармурових стовпах їхніх мрій – основа творчості поета (імплікат DICKTUNST), тобто творчість поета (*unsere Tage*) полягає у намаганні (*Träume*) знайти найкращі слова (*goldene Büsten*):

(453) *Unsere Träume sind Marmorhermen,*

die wir in unsere Tempel stellen, <...>

Unsere Worte sind goldene Büsten,

die wir in unsere Tage tragen, – („Unsere Träume sind Marmorhermen...“)

+> МРІЇ є ніби ГЕРМИ; ХРАМИ є ніби ЦІННОСТІ; СЛОВА є ніби БЮСТИ, тому що їх несуть, ДНІ є ніби ЄМКІСТЬ, тому що в них можна нести бюсти; ДНІ є ніби ПОЕЗІЯ. +> Поезія полягає в пошуку кращих слів.

Метафоричний перифраз може поєднуватися з каузальним. Наприклад, душа поета постає як птах, оскільки має крила, а коли у птаха крила падають, це означає, що вона вмирає, отже, виводимо імплікатуру, що душа поета вмирає:

(454) *wenn meine Seele, matt vom Makel*

Die Flügel wieder fallen läßt. („Sei du mir Omen und Orakel...“)

+> ДУША є ніби ПТАХ, тому що у неї є крила; Коли крила падають, птах помирає. +> Моя душа помирає.

У ПТ «Янголи» (див. фрагмент (60), с. 92) Бог порівнюється із скульптором, оскільки має руки скульптора (*Bildhauerhände*), отже, він є творцем, а оскільки він гортає сторінки темної Книги незапам'ятних часів, то,

напевне, він знає її зміст, оскільки сам створив цей світ: +> БОГ є ніби СКУЛЬПТОР, тому що у нього руки, як у скульптора. +> БОГ є ніби ТВОРЕЦЬ; Бог знає, що траплялося з незапам'ятних часів.

У ПТ „*Du bist der Alte...*“ Бог персоніфікується і подається як працюючий, оскільки в той час як усі відпочивають, він працює, про що свідчить дзвін – це Бог ніби *стучить молотом*:

(455) *Du bist, der niemals Sonntag hat,*

der in die Arbeit Eingekehrte, <...>

Wenn bei uns Mühle steht und Säge

und alle trunken sind und träge,

dann hört man deine Hammerschläge

an allen Glocken in der Stadt. („Du bist der Alte...“)

+> БОГ є ДЗВОНАР. +> УДАРИ МОЛОТА є ніби ЗВУКИ ДЗВОНІВ, тому що дзвонар (Бог) ударяє молоточками по дзвону, немовби молотами. +> ЗВУКИ ДЗВОНІВ є ніби РОБОТА БОГА. +> БОГ працюючий та вмілий.

У разі **метонімічного** перифразу має місце комплексна активація метонімічних і перифразових імплікатур. Наприклад, ознака SPRECHEN експлікату MUND і ознака BESINGEN експлікату HARFE формують перифразові імплікатури *Поети обговорюють Бога* і *Музиканти оспівують Бога*:

(456) *Du bist die sanfte Abendstunde,*

du drängst dich dunkel in die Munde,

und im Gefühl von einem Funde

umgiebt ein jeder dich mit Pracht.

Dich heben hunderttausend Harfen

wie Schwingen aus der Schweigsamkeit. („Es tauchten tausend Theologen...“) +> РОТ заміщає РОЗМОВУ, тому що людина говорить ротом. +> Усі поети обговорюють Бога; АРФА заміщає МУЗИКУ, тому що арфа – музичний інструмент. +> Усі музиканти оспівують Бога.

У наступному фрагменті в імплікатурі активується інша ознака екплікату MUND – KÜSSEN:

(457) *Nun bist du müde, und dein müder Mund*

hat keine Lust zu meinem wehen Munde – („Pietà“) +> РОТ заміщає

ПОЦІЛУНОК, тому що цілують у рот. +> Ти не хочеш мене цілувати.

У ЛПД Р.М. Рільке зустрічаємо і комплексний перифраз на основі взаємодії метонімії та каузації. Приміром, метонімія та каузальний зв'язок лежать в основі активації імплікатури у ПТ „*Möchte mir ein blondes Glück erkiesen...*“ (див. фрагмент (286), с. 150), де ліричний герой мріє про дівчину-блондинку, яку називає «білявим щастям». Метонімія виникає на основі перенесення «світле волосся – дівчина зі світлим волоссям» та *Дівчина-блондинка принесе щастя*. Каузація обумовлює імплікатуру *Я хочу бути щасливим з дівчиною-блондинкою*: +> БЛОНДИНИСТЕ ЩАСТЯ заміщає ДІВЧИНУ-БЛОНДИНКУ, тому що дівчина-блондинка має принести мені щастя. +> Я хотів би обрати блондинку. +> Я хочу бути щасливим з дівчиною-блондинкою.

Метафтонімічний перифраз створюється при поєднанні перифразу з метафтонімією. Наприклад, у наступному фрагменті спостерігаємо метонімію *голос замість говоріння*, персоніфікацію голосу – *meine Stimme steht* – і перифразову імплікатуру – висновок, що поет (ліричний герой) мовчить:

(458) *Ich werde wieder still und schlicht,*

und meine Stimme steht;

es senkte sich mein Angesicht

zu besserem Gebet. („Ich komme aus meinen Schwingen heim...“)

+> ГОЛОС заміщає РОЗМОВУ, тому що голос виникає при розмові; ГОЛОС є ніби ЛЮДИНА, тому що він стоїть. +> Я мовчу.

У ПТ „*Werkleute sind wir...*“ (див. приклад (281) на с. 149) замість лексеми *Dom* вжито лексему *Mittelschiff* (центральна частина собору), концепт-джерело ГОТТ виражено в метафоричній імплікатурі *DOM ist GOTT*, а процес будівництва собору співвідноситься з процесом пізнання Бога: +> ЦЕНТРАЛЬНА НАВА заміщає СОБОР, тому що це частина собору. +> Ми будуємо собор. +> СОБОР є ніби БОГ. +> Ми пізнаємо бога.

У наступному фрагменті, представляючи привітання як квітку, яка

розквітає на губах коханої, Р.М. Рільке передає смисл привітання коханою ліричного героя. Активується метафорична пропозиція ПРИВІТАННЯ є КВІТКА та метонімічне перенесення «губи – людина»:

(459) *Ein Grüßen blüht auf deinem Munde,*

ein Winken weht von deiner Hand,

und durch des Abends rote Stunde

führst du das Glück ins kühle Land... („An die Geliebte“)

+> ПРИВІТАННЯ є ніби КВІТКА, тому що воно цвіте; РОТ заміщає МОВЛЕННЯ, тому що говорять ротом. +> *Tu вітаєш мене.*

Таким чином, у перифразових імплікатурах ЛПД Р.М. Рільке тригерами є різні види перифразу – ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний і метафтонімічний, які активують ці імплікатури завдяки когнітивній операції субститутивного мапування.

4.2.4. Епітет як тригер імплікатури. Якщо тригером імплікатури виступає епітет, то ми говоримо про епітетну імплікатуру. *Enimem* (греч. *epitheton* – прикладене) – слово або словосполучення у ролі означення, що слугує виразності поетичного мовлення; художнє, образне визначення; при розширювальному тлумаченні епітетом називають не тільки прикметник, що визначає іменник, а й іменник-додаток, а також прислівник, який метафорично визначає дієслово [354].

Епітети найчастіше виражаються якісними прикметниками:

- постійними (*weiße Blüten; eine weiße Braut; in tiefer Nacht; leise Melodien; zu großer Stadt*);
- оригінальними (*in der flüchtigen Minute; plastische Tage; der Sturm, der übermütige Geselle; der schrillen Glocke zager Sehnsuchtsschrei; fromme und lichterheilige Tanne; in marmorkalten Traumhänden*);
- okazionalnymi (*grünspangrün; angelheiser; kapellenlos; unsägliche und sägliche Zeit*).

При цьому відбувається виокремлення, підкреслення, посилення

характерної якості концепту, яка є важливою в концептуальному просторі тексту. У свідомості читача активується відповідний ХК, створюється ментальний образ – зоровий, дотиковий, смаковий, уявний.

Відносний прикметник, який вживається у прямому значенні, не є епітетом, оскільки він вербалізує ХК разом із іменником, який характеризує. Цей ХК відрізняється від того концепту, який іменник виражає наодинці: *böhmisches Volk* і *Volk* – різні концепти, хоча й об'єднані гіпо-гіперонімічними відношеннями: *Mich rührt so sehr / böhmischen Volkes Weise*, („*Volksweise*“). Натомість епітет характеризує концепт, називає його ознаки – або загальновизнані: *die langen Tage*, або такі, що побачив автор – *die blanken Lenztage* у ПТ „*Damit ich glücklich wäre...*“ ((292), с. 151).

Проте, якщо відносний прикметник отримує у дискурсі переносне значення або вживається у порівняльному ступені, то він виступає вже як якісний прикметник, тож є епітетом. Наприклад, у ПТ „*Wir wollen, wenn es wieder Mondnacht wird...*“, у якому йдеться про покинутий сад вночі, прикметник *steinern* є відносним, оскільки означає матеріал, з якого зроблені скульптури. Але вжитий у порівняльному ступені, він вже виступає як якісний і стає епітетом. Активується імплікатура *Статуї вночі здаються таємничими*:

(460) *Figuren, welche stumm im Dunkel stehn,*

scheinen sich leise aufzurichten,

und steinerner und stiller sind die lichten

Gestalten an dem Eingang der Alleen. („*Wir wollen, wenn es wieder Mondnacht wird...*“) +> *Статуї здаються таємничими.*

Крім того, для дискурсу Р.М. Рільке характерний епітет, виражений дієприкметником, насамперед, *Partizip I*, при цьому ознака пов'язується із відповідною дією:

(461) *Schimmernde Schwäne in prahlenden Posen*

*gleiten leise auf glänzendem Glatt, („Einmal möchte ich dich
wiederschauen...“)*

(462) *Du siehst, ich will viel.*

Vielleicht will ich Alles:

das Dunkel jedes unendlichen Falles

und jedes Steigens lichtzitterndes Spiel. („Du siehst, ich will viel...“)

(463) Tage weben aus leuchtender Sonne

dir deinen Purpur und Hermelin, („Königslied“)

Зустрічаються також епітети-іменники у складі композитів: *Blütenregen* (464), *Blutkorallen* (465), *Silberzwirne* (466) тощо. Наприклад:

(464) Durch leisen, weißen Blütenregen

schickt uns der Tag den ersten Kuß, – („Ein Händeineinanderlegen...“)

(465) Durch die Fuge eines Wolkenspaltes

wirft der Abend rote Blutkorallen

nach den Felsenwänden. („Abendläuten“)

(466) Es legt dem Burschen auf die Stirne

die Hand der Genius so lind,

daß mit des Liedes Silberzwirne

er seiner Liebsten Herz umspinnt. („Das Volkslied“)

Функціями епітетів у ЛПД Р.М. Рільке є метафорична, інформативна, оцінна, коли передається оцінка мовцем ХК, вираженого іменником (467), звукописна, коли у епітеті наявний звукоповтор (468):

(467) Es gibt so wunderweiße Nächte,

drin alle Dinge Silber sind. („Es gibt so wunderweiße Nächte...“)

(468) Die Dinge singen hör ich so gern.

Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm. („Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort...“)

Метафорична і оцінна функції пов'язані із активацією імплікатур. Епітет як тригер такої імплікатури має конденсований смисл, який може бути вираженим цілим реченням. У такий спосіб передається додаткова інформація, тобто епітет виконує інформативну функцію, наприклад:

(469) Ave weht von den Thürmen her.

Immer noch hörst du die Kirchen erzählen;

Doch die Paläste an stillen Kanälen

Verrathen nichts mehr. („Venedig“) +> У каналах немає гондол.

(470) *Und große Dichter, ruhmberauschte,*

dem schlichten Liede lauschen sie,

so gläubig wie das Volk einst lauschte

dem Gotteswort des Sinai. („Das Volkslied“)

+> Поети охоплені славою немовби сп'янінням.

Епітетна імплікатура може бути також комбінованою – метафорично-епітетною, тобто тригерами її одразу виступають епітет і метафора. У цьому разі епітет бере участь у формуванні метафори виступаючи виразником ознаки, яка пов'язує обидва концепти:

(471) *in dem Binnensee*

dieser offenen Rosen,

dieser sorglosen, sieh: („Das Rosen-Innere“)

+> ТРОЯНДИ є ніби ЛЮДИ, тому що вони безтурботні; ТРОЯНДИ є ніби ПРИМІЩЕННЯ, тому що вони відкриті.

(472) *Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern*

die einsamste von allen Stunden steigt, („Das ist die Sehnsucht...“)

+> ГОДИНИ є ніби ЛЮДИ, тому що вони самотні.

(473) *Dort hätte ich gewagt, dich zu vergeuden,*

du grenzenlose Gegenwart. („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...“)

+> БУТТЯ є ніби ПРОСТІР, тому що воно безмежне.

(474) *zwischen Bergen, waldbehaart („Land und Volk“)*

+> ГОРИ є ніби ЛЮДИ, тому що вони мають волосся; ЛІС є ВОЛОССЯМ цих людей; ДЕРЕВО є ніби ВОЛОССЯ, тому що воно схоже за формою.

Імплікатура, що активується на основі епітету, містить характеристику об'єкта, конкретизує його, визначає якості, які є важливими в дискурсивному контексті, отже, має місце когнітивна операція **специфікації**. Наприклад, епітет *verblichen* щодо шпалер у кімнаті в будинку, який описується перед літнім дощем, свідчить про те, що цей будинок довго не ремонтувався, що з часу, коли

ліричний герой тут був, пройшло багато років, а згадка про те, що він боявся бути тут у дитинстві, свідчить про те, що це батьківська домівка, яку він відвідав після довгих років відсутності:

(475) *Des Saales Wände sind*

mit ihren Bildern von uns fortgetreten,

als dürften sie nicht hören was wir sagen.

Es spiegeln die verblichenen Tapeten

das ungewisse Licht von Nachmittagen,

in denen man sich fürchtete als Kind. („Vor dem Sommerregen“)

+> *Батьківський будинок старий і довго не ремонтувався.*

У наступному фрагменті Р.М. Рільке для контурів статуй Літнього Саду в Петербурзі обирає епітет *ohnmächtig*, який уможливорює характеристику цих статуй як страшних і загрозливих, що передається у імплікатурі:

(476) *als das Drängende von unbewachten*

Garten gärend aus dem Ljetnij-Ssad

aufstieg, während seine Steinfiguren

schwindend mit ohnmächtigen Konturen

hinter uns vergingen, wie wir fuhren –: („Nächtliche Fahrt, Sankt

Petersburg “) +> Контури кам'яних фігур були настільки жахливими, що

можна було втратити свідомість.

Таким чином, епітет як тригер імплікатури завдяки когнітивній операції специфікації дає змогу Р.М. Рільке конденсувати смисл, поглиблюючи імплікативний простір ЛПД.

4.2.5. Алюзія як тригер імплікатури. Якщо у якості тригеру виступає стилістичний прийом алюзії, називаємо такі імплікатури алюзивними. **Алюзія** (лат. *allusio* – натяк) – вказівка на відомий культурний денотат (літературний, історичний, міфологічний або політичний), закріплений у текстовій культурі або у розмовній мові [199, с. 2]. Під денотатом розуміється позначуване поняття, окремий елемент певного класу предметів або понять [356, с. 152].

Алюзивні імплікатури за своєю суттю є пресупозиційними, тобто такими, для декодування яких необхідні пресупозиційні знання – історичні, релігійні, мистецтвознавчі.

Алюзивні імплікатури є проявом такої властивості ЛПД Р.М. Рільке, як *інтертекстуальність* – загальна властивість текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть явно чи неявно посилатися один на одного [356, с. 317], інакше кажучи, це «наявність в тексті елементів (частин) інших текстів» [118, с. 81]. За словами автора цього терміну, французького теоретика постструктуралізму Юлії Кристєвої, «будь-який текст вбирає в себе інший текст і є реплікою в його бік», тобто всі тексти перебувають у діалогічних відношеннях, оскільки будь-який текст містить явні чи приховані цитати, адже він створюється в текстовому середовищі, яке було сформовано до нього [103, с. 102]. Інший теоретик літератури Р. Барт писав про інтертекстуальність: «Я тішуся цією владою словесних виразів, коріння яких сплутались абсолютно довільно, тож більш ранній текст ніби виникає з більш пізнього», для нього «весь текст – це розлапкована цитата» [12, с. 491].

У ЛПД Р.М. Рільке інтертекстуальність належить до важливих факторів текстотворення і засобам композиційно-сміслової цілісності окремих віршів ліричних циклів. При цьому інтертекстуальність реалізується у вигляді багаторівневої системи інтертекстуальних відношень (1) всередині ліричного циклу і (2) поза ліричного циклу [160].

Алюзія є неявною цитатою, яку потрібно декодувати, вивести. Це відбувається у ході *наративного мапування* – це «комплексна лінгвокогнітивна операція, яка залучає різні види мапувань через проектування сюжету, теми, мотиву чи ідеї з будь-яких творів світової культури, або відомих історичних подій на словесний поетичний образ» [24, с. 230]. Відбувається пошук ракурсу інтерпретації, що може забезпечити адекватність тлумачення змісту [24, с. 343–344]. У ході інтерпретації алюзивної імплікатури читач змушений шукати відповідні референти в своєму пресупозиційному фонді і, якщо знаходить, інтерпретує алюзивний смисл. Алюзивний смисл постає у вигляді імплікату або

імплікатури. Наприклад, концепт ДІВА МАРІЯ – мати Ісуса, Богоматір, активується на ґрунті відповідного власного імені:

(477) *Da ließen sie sie gehen und schweben*

und treiben mit dem jungen Jahr;

ihr dienendes Marien-Leben

war königlich und wunderbar. („Da ward auch die zur Frucht Erweckte...“)

+> *Була прекрасною Мати Марія.*

У наступному текстовому фрагменті Р.М. Рільке в загальних рисах описує характерну композицію численних полотен, що відтворюють зняття з хреста і оплакування Ісуса:

(478) *Die Zeit ist mir mein tiefstes Weh,*

so legte ich in ihre Schale:

das wache Weib, die Wundenmale,

den reichen Tod (daß er sie zahle),

der Städte bange Bacchanale,

den Wahnsinn und die Könige. („Und Gott befiehlt mir...“)

+> *Це композиція картин, що зображують зняття з хреста Ісуса та його оплакування під хрестом.*

У наступному фрагменті описується біблійна ситуація і виникає алюзивний імплікат БІБЛІЯ: згідно з євангельською легендою, яскрава зірка, що сяяла над Віфлеємом, вказувала волхвам дорогу до місця народження Ісуса:

(479) *Da schimmert mancher Stern so lind,*

als ob er fromme Hirten brächte

zu einem neuen Jesuskind. („Es gibt so wunderweiße Nächte“) +> *Це Біблія.*

У іншому випадку у свідомості читача активується не окремий концепт, а імпліцитна пропозиція, яка і є алюзивною імплікатурою. За критерієм зв'язку з денотатом вона має два типи: 1) пропозиційний смисл, який власне і є культурним денотатом; 2) пропозиційний смисл, який впливає з характеристик культурного денотату.

Перший тип алюзивної імплікатури є відсиланням читача до його

пресупозиційного фонду. Приміром, у фрагменті з ПТ „*Dein allererstes Wort...*“ (46) на с. 90 лексема *das Wort* у релігійному контексті «Книги годин» активує вислів із Євангелія від Іоанна: «І слово стало плоттю, і мешкало з нами, сповнене благодаті й істини» (розділ 1, ст. 14): +> „*Und wurde das Wort zur Erdenhülle, und wohnte mit uns, voller Gnade und Wahrheit.*“ („*Bibel*“) «Слово сталося тілом, і оселилося між нами, повне благодаті та правди». («*Біблія*»)

Другий тип алюзивної імплікатури є складнішим. Р.М. Рільке використовує алюзивне знання для передачі певного імпліцитного смислу, пов'язаного з цим знанням. Наприклад, таким знанням виступають російські реалії, адже поет був прихильником російської культури, неодноразово відвідавши цю країну [98, с. 10]. Зокрема, для передачі імплікатури, що його життя є простим, Р.М. Рільке використовує алюзію на традицію, за якою на Русі царя у смертну годину одягали у простий одяг:

(480) *Mein Leben hat das gleiche Kleid und Haar*

wie allen alten Zaren Sterbestunde. („*Mein Leben hat das gleiche Kleid...*“)

+> *Одяг царя на смертному одрі був дуже простим. +> Моє життя є дуже простим.*

Крім того, алюзивні імплікатури класифікуємо за семантичним наповненням денотата. Денотатом можуть бути: висловлення, текст, особа, релігійний/міфологічний сюжет, історична подія, витвір мистецтва, народна прикмета, географічна назва.

- Висловлення, зокрема біблійні вислови ілюструє наведений приклад алюзії на вислів із Євангелія від Іоанна, а також ремінісценції на літературні тексти, приміром, на вірші Ангеліуса Сілезького, лікаря, релігійного діяча й письменника „*Geistreiche Sinn- und Schlußreimen*“ [113, с. 416] у ПТ „*Was wirst du tun, Gott...*“ (5) на с. 84: +> „*Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben, werd ich zunicht, er muß vom Not den Geist aufgeben*“ (Angelius Silesius). («Я знаю, що відтепер без мене Бог не може жити, якщо мене не стане, він повинен померти»).

У ПТ „*Dein allererstes Wort war...*“ імпліцитним денотатом і імплікатурою

є слова з Біблії «І сказав Бог: Хай буде світло!» (Кн. Буття, I; 1) [113, с. 417] у фрагментах з ПТ „*Dein allererstes Wort war...*“ (46) на с. 90 і (105) на с. 101: +> *Бог сказав: «Нехай буде світло!»; «Тоді Бог створив людину» («Біблія»).*

- Текст як денотат алюзивної імплікатури часто представлений текстом Біблії, згідно з якою, наприклад, світ було створено Богом за шість днів, на сьомий день він відпочивав після праці, і цей день він благословив:

(481) *Dir ward das erste Buch geschrieben,*

das erste Bild versuchte dich,

du warst im Leiden und im Lieben,

dein Ernst war wie aus Erz getrieben

auf jeder Stirn, die mit den sieben

erfüllten Tagen dich verglich. („Du bist der tiefste...“)

+> *Бог творив світ протягом семи днів. («Біблія»).*

У ЛПД Р.М. Рільке спостерігаємо і вірші-алюзії – назва ПТ «Гетсиманський сад» «відсилає до євангельської розповіді про нічні години, які Христос провів у Гетсиманському саду перед тим як Його взяли під варту» [6, с. 24]. Не маючи знань щодо топонімів у Євангелії, зрозуміти цей вірш неможливо (див. приклади (257), с. 140, (433), с. 197).

- Особа як денотат алюзивної імплікатури в ЛПД часто представляє біблійських та міфологічних героїв, як-то Люцифер – занепалий ангел, князь темряви: Р.М. Рільке обіграє етимологічне значення імені Люцифер (лат. світлоносний) і іронізує з приводу зміщення критеріїв у сучасному світі, де скинутий у темряву Люцифер може стати «князем у країні світла» і заставити людей повірити в свою владу і в блаженство, що їм обіцяне [113, с. 417]:

(482) *es flüchtete sich Lucifer*

in ihre Nachbarschaft.

Er ist der Fürst im Land des Lichts,

und seine Stirne steht

so steil am großen Glanz des Nichts,

daß er, versengten Angesichts,

nach Finsternissen fleht. („Ich komme aus meinen Schwingen heim...“)

+> *Люцифер не може бути князем на Землі Світла, тому що він є занепалий ангел.*

У наступному фрагменті йдеться про Давида – царя Ізраїльсько-Іудейської держави у 1012–972 рр. до н.е. Його було проголошено царем після погибелі Саула. Він приєднав до Іудеї території ізраїльських племен і створив сильну державу із столицею в Єрусалимі, відомо також, що він був поетом і музикантом [113, с. 417]:

(483) Ich bin der stolze Stadt des Herrn

und sagte ihn mit hundert Zungen;

in mir ist Davids Dank verklungen:

ich lag in Harfendämmerungen

und atmete den Abendstern. („So ist mein Tagwerk“) +> *Давид грав на арфі.*

- Релігійний або міфологічний сюжет у ЛПД Р.М. Рільке часто стосується життя Ісуса – приміром, у ПТ«Народна пісня» (див. (466), с. 210): згідно з Біблією, у горах Синайського півострова бог Яхве дав пророку Мойсею скрижалі з десятима заповідями, що слугувало основою законодавства Мойсея Ізраїльському народові [113, с. 404]: +> *Молодий поет нагадує пророка Мойсея, який передає 10 заповідей народу Ізраїля та закликає дотримуватись їх з вірою.*

Денотатом алюзії є і сюжети єгипетської міфології. Наприклад, Р.М. Рільке моделює свою смерть, застосовуючи сюжет про судовище мертвих: померлий постає перед богом мертвих Осірісом, йому допомагає Анубіс – божество з головою шакала, який кладе серце померлого на терези, на іншій чаші – пір'я правди (символ богині правди Маат); якщо воно переважить, померлого забирає у рай Осіріс, якщо серце виявиться важче, він потрапляє у пекло до Демона [337, с. 141]:

(484) Tränen, Tränen, die aus mir brechen.

Mein Tod, Mohr, Träger

meines Herzens, halte mich schräger,

dass sie abfließen. Ich will sprechen.

Schwarzer, riesiger Herzhalter.

Wenn ich spräche,

glaubst du denn, dass das Schweigen bräche?

Wiege mich, Alter. („Tränen, Tränen, die aus mir brechen...“)

+> СТАРИЙ заміщає Осіріса; МАВР та ТРИМАЧ СЕРЦЯ заміщають Анубіса.

+> Анубіс кладе серце поета на ваги.

Тригерами алюзії є лексеми *Mohr* (мавр, чорна тварина), *Herzhalter* – вони вказують на Анубіса, а *Oсіріса* Р.М. Рільке називає старим (*Alter*).

- Натяк на реальну історичну подію надано в фрагменті з ПТ „*Der Ast vom Baume Gott...*“ (див. (61) на с. 92) – йдеться про створення католицькою церквою у своїй найкращій часі видатних пам'яток Відродження – таких, як розпис Сікстинської Капелли [113, с. 416]: +> *Католицька церква створила пам'ятки архітектури, а саме Сікстинську капелу.*

- Витвори мистецтва як денотати алюзивної імплікатури в ЛПД Р.М. Рільке належать сфері живопису, скульптури, архітектури, музики, приміром, натяк на численні зображення діви Марії великих майстрів Відродження, яких Р.М. Рільке відкрив для себе у Флоренції, зокрема Рафаеля (*Einer*) [113, с. 416]: (485) *So hat man sie gemalt; vor allem Einer,*

der seine Sehnsucht aus der Sonne trug. („So hat man sie gemalt...“)

+> Багато художників епохи Відродження малювали Матір Марію. +> Рафаель малював її також.

- Народна прикмета, звичай або традиція представлена у описаному фрагменті про одяг російського царя у смертну годину (див. (480), с. 215). Інший приклад – апелювання ліричного героя у вірші «Прощання» до знання народної прикмети про здатність зозулі передбачати тривалість життя; це знання міститься в пресупозиційном фонді читача – носія німецькомовної культури, та активується в момент сприйняття тексту, таким чином передається імплікатура про те, що прощання скорочує життя людини:

(486) *Ein Winken, schon nicht mehr auf mich bezogen,*

ein leise Weiterwinkendes –, schon kaum

*erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,
von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen. („Abschied“)*

+> Зозуля передбачає, як довго будеш жити. +> Коли зозуля раптом відлітає з дерева, пророцтво переривається. +> Життя обривається. +> Прощання скорочує життя.

- Географічною назвою (міста, гори, сузір'я) як денотатом алюзивної імплікатури є, наприклад, гора Фудзіяма (*jenen Berg*) у ПТ «Гора» (див. (152), с. 109), присвяченому творчості японського живописця Кацусико Хокусая, майстра кольорової гравюри; ця гора відома як священна, як улюблений об'єкт японського мистецтва, тому в цьому контексті активація такої імплікатури є логічною: +> *Кацусико Хокусай працював над своєю картиною «Фудзіяма» все життя.*

Таким чином, алюзивна імплікатура як імпліцитна пропозиція, яка активується у свідомості читача у вигляді натяку на відомий культурний денотат, демонструє різноманітні семантичні типи та активується завдяки когнітивним операціям перспективізації і наративного мапування.

4.2.6. Риторичне питання як тригер імплікатури. Наближеність мовлення ЛПД Р.М. Рільке до розмовного засвідчує і велика кількість імплікатур на ґрунті риторичного питання. Вважається, що прототиповим вживанням риторичного питання є питання в реальному діалогічному дискурсі, оскільки тут у повній мірі присутня реальна комунікація між мовцем і адресатом. Однак у художньому дискурсі з риторичним питанням відбуваються різні трансформації, які мотивовані їх первинним вживанням в реальному діалозі [209, с. 19]. У поетичному дискурсі риторичне питання розглядається як ефективна фігура діалогізації монологічного мовлення, що слугує для смислового й емоційного виділення його семантичних центрів, для формування емоційно-оцінного ставлення адресата до предмета мовлення, а також для інтенсифікації перлокутивного ефекту [215, с. 160].

Імплікатура, яка активується на основі риторичного питання, активується

в свідомості читача у ході когнітивної операції **профілювання**. Базою виступає вся пропозиція, а профілем – та її частина, яку не знає мовець і яка є відповіддю, у такий спосіб відповідь профілюється відносно бази. Говорячи термінами Н.Д. Арутюнової [4, с. 349], відповідь є індивідуалізуючою рисою, яка дозволяє адресату виокремити предмет мовлення із області спостереження – усієї пропозиції.

За критерієм відповіді поділяємо риторичні питання на п'ять груп: 1) такі, що містять імпліцитну стверджувальну відповідь, 2) такі, що містять імпліцитну заперечну відповідь, 3) такі, що активують у відповіді певний імплікат, 4) питання незнання та 5) такі, які вводять подальшу експліцитну відповідь.

1. Риторичне питання, яке передбачає імпліцитну стверджувальну відповідь, виражене загальнопитальною структурою, частотною є заперечна частка *nicht*. Відбувається переосмислення пропозиції на зворотню [229], позитивна відповідь виводиться в імплікатурі, наприклад:

(487) *War es nicht Wunder? O staune, Engel, denn wir sinds, („Duineser Elegien“, VII) +> Так, це було диво.*

(488) *Ihr Sterne,
stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu dem Antlitz
seiner Geliebten? Hat er die innige Einsicht
in ihr reines Gesicht nicht aus dem reinen Gestirn? („Duineser Elegien“, III)
+> Так, вождіління закоханого обличчя своєї коханої походить від зірок.*

(489) *Und wenn Welten oben leise gehen,
fühlst du's dann nicht wie von Düften wehen?
Träume scheinen mir wie Orchideen. – („Der Träumer“, II)
+> Так, ти відчуваєш це.*

Наявність частки *nicht* свідчить про фразеологізованість, конвенціоналізованість риторичних питань [209, с. 4]. Мовець знає відповідь, і питання не є за своєю комунікативної метою справжнім питанням, що є зрозумілим для адресата з самого характеру питання [209, с. 4]. У ЛПД Р.М. Рільке зустрічаємо також риторичні питання із модальною часткою *denn*:

(490) *Liebt man denn einen Vater? Geht man nicht,*

wie du von mir gingst, Härte im Gesicht,

von seinen hülflos leeren Händen fort?

Legt man nicht leise sein verwelktes Wort

in alte Bücher, die man selten liest? („Dir ist mein Beten...“)

+> *Так, батька люблять; Так, покидають, як ти покинула мене; Так, кладуть своє зів'яле слово в старі книги.*

Для ідіостилю Р.М. Рільке типовими є низки риторичних питань, які надають поетичному мовленню експресивності і емоційності. Вірш «Молитва» майже весь складається із риторичних питань, що має сугестивний ефект, притаманний молитві:

(491) <...> *Spielen*

denn meine Sinne noch zu sehr mit Licht?

Würde sich denn mein Angesicht

noch immer störend von den Gegenständen

abheben? Urtheile nach meinen Händen:

Liegen sie nicht wie Werkzeug da und Ding? („Gebet“) +> *Так, мої почуття*

грають занадто багато зі світлом; Так, моє обличчя може відірватися від предметів, руйнуючи себе; Так, мої руки лежать там.

Зустрічаємо і риторичні питання, виражені загальнопитальною структурою без заперечною частки *nicht*, вони слугують підтриманню контакту із віртуальним адресатом, наприклад:

(492) *Hörst du denn etwas neben mir?*

Sind da noch Stimmen außer meiner?

Ist da ein Sturm? Auch ich bin einer,

und meine Wälder winken dir. („Ich bin derselbe noch...“)

+> *Так, ти чуєш; Так, голоси тут; Так, шторм тут.*

У ПТ «Місячна ніч» поет звертається до тиші. К. Мюль пише про цей вірш: «Риторичне питання першого рядка, адресоване уявному „Du“, але граматично пов'язане з мовчанням, що справляє враження, ніби місце раптово

стає відчутним» [307, с. 87]:

(493) *Stille, wie drängt sie. Bist du jetzt oben erwacht?*

Sternig und fühlend steht dir das Fenster entgegen.

Hände der Winde verlegen

an dein nahes Gesicht die entlegenste Nacht. („Mondnacht“)

+> *Так, ти прокинулася.*

2. Риторичні питання, які мають в імплікатурі заперечну відповідь, частіше виражені спеціально-питальними структурами. Відповідь на риторичне питання починається із заперечного займенника/прислівника: *Wie?* +> *Niergendwie*; *Wer?* +> *Niemand*; *Wann?* +> *Nie*; *Wo?* +> *Niergendwo*; *Was?* +> *Nichts*, у імплікатурі міститься заперечення можливості вираженого стану речей:

(494) *Wer zeigt mit den Fingern auf einen Geruch?* –

Doch von den Kräften, die uns bedrohten ,

*fühlst du viele <...> („Die Sonette an Oepheus“, I, XVI) +> *Hixmo.* +> *Не**

можна вказувати на запах пальцем.

(495) *denn ich weiß: die Liebe überwöge.*

Wo ist einer, der sie kann? („Waldteich“)

+> *Ніде.* +> *Над любов'ю не можна панувати.*

Риторичні питання із заперечною відповіддю в імплікатурі можуть бути виражені і загально-питальною структурою, наприклад, у ПТ «Колискова» (301) на с. 153: +> *Ні, ти не зможеш спати.*

3. Відповідь на риторичне питання, яка виводиться із дискурсивного контексту, як правило, вказує на імплікат ГОТТ, як у ПТ «Пісня кохання» (див. (425) на с. 194) та у такому фрагменті:

(496) *Wo kommt mir das plötzlich her?*

Wer hat es mir zugetragen?

Für ihn weiß ich alles Sagen

*und was man erzählt am Meer. („Ich bin ein Waise...“) +> *Це Бог.**

4. Для ЛПД Р.М. Рільке характерні також риторичні питання, які І.Б. Шатуновський назвав питаннями незнання [209, с. 8]. Відповідь на таке

питання не передбачається взагалі. Ліричний герой Р.М. Рільке постійно перебуває у пошуку, ставить запитання, насамперед, собі і не може знайти на них відповідь. Наприклад, це пошуки Бога і роздуми про місце міста у природі:

(497) *Hat denn für sie <Städte> die Erde keinen Raum?*

Wen sucht der Wind? Wer trinkt des Baches Helle?

Ist in der Teiche tiefem Ufertraum

kein Spiegelbild mehr frei für Tür und Schwelle? („Nur nimm sie wieder aus der Städte Schuld...“)

Такі риторичні питання можуть бути виражені будь-якими питальними структурами, зокрема альтернативними:

(498) *Daß ich dich begänne*

zu sagen, Toter der du bist; du gerne,

du leidenschaftlich Toter. War das so

erleichternd wie du meintest, oder war

das Nichtmehrleben doch noch weit vom Totsein? („Für Wolf Graf von Kalckreuth“)

Р.М. Рільке надає перевагу сполученням риторичних питань, що має експресивний ефект. Наприклад, увесь вірш „*Kann mir einer sagen...*“ становить два риторичних питання, які відображають пошуки молодим поетом сенсу життя й творчості:

(499) *Kann mir einer sagen, wohin*

mit meinem Leben reiche?

Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche

und als Welle wohne im Teiche,

und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche

frühlingfrierende Birke bin? („Kann mir einer sagen...“)

Р.М. Рільке так і не знайшов відповідей на поставлені питання, тож такі тексти-роздуми характерні і для другого періоду творчості поета. Декілька ПТ мають таку композицію: спочатку поет ставить питання, на які передбачається стверджувальна відповідь, а у кінці вірша – відкриті питання:

(500) <...> *O daß*

*du immer wieder wehren mußt: genug,
statt mehr! zu rufen, statt Bezug
in dich zu reißen, wie der Abgrund Bäche?
Schwächliches Herz. Was soll ein Herz aus Schwäche?
Heißt Herz-sein nicht Bewältigung?
Dass aus dem Tier-Kreis mir mit einem Sprung
der Steinbock auf mein Herzgebirge spränge.
Geht nicht durch mich der Sterne Schwung?
Umfass ich nicht das weltische Gedränge?
Was bin ich hier? Was war ich jung? („Vor Weihnachten 1914“, 3)*

5. Риторичні питання, які вводять подальшу відповідь, полягають у тому, що поет сам відповідає на поставлене питання. У наступному фрагменті Р.М. Рільке веде уявний діалог з матір'ю, тож відповідає на її питання:

(501) *Denn wer begriffe nicht, daß die Hände der Hütung
lügen, die schützenden –, selber gefährdet. Wer darf denn?
Ich!
– Welches Ich ?*

Ich, Mutter, ich darf. Ich war Vor-Welt. („Lass dir, daß Kindheit war...“)

Риторичні питання спроможні бути тригерами довгих ланцюжків імплікатур. Наприклад, у першому версі вірша „*Sieh den Himmel...*“ мається на увазі зодіакальне сузір'я Стрільця, під яким народився поет, оскільки у подальшому контексті є алюзія на двоїстість образу стрільця, якого зображали у вигляді Кентавра, він символізує двоїстість натур, які народилися під цим сузір'ям, звідси – висновок про дуальність усього в житті:

(502) *Sieh den Himmel! Heißt kein Sternbild „Reiter“?*

*Denn dies ist uns selten eingeprägt:
Dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt.
Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,*

diese sehnige Natur des Seins? („*Sieh den Himmel...*“)

+> *Ein Sternbild heißt Reiter* +> *Der Reiter ist der Schütze*;

+> *Die Natur des Seins ist gebändigt* +> *Alles im Leben ist dual*.

+> *Сузір'я називається Вершиник*. +> *Вершиник – це Стрілець*;

+> *Природу буття можна приручити* +> *Все в житті двоїсте*.

Таким чином, риторичні питання у ЛПД Р.М. Рільке як тригери імплікатур, які активуються на ґрунті когнітивної операції профілювання, становлять загально-питальні, спеціально-питальні та альтернативні структури та мають п'ять типів за критерієм відповіді: імпліцитна стверджувальна або заперечна відповідь, імплікат у відповіді, відсутність відповіді та подальша експліцитна відповідь.

Висновки до розділу 4

1. Імплікатури у ЛПД Р.М. Рільке є конвенційними, тобто прив'язаними до стилістичних засобів вираження змісту поетичного твору. Конверсаційні імплікатури не є притаманними ЛПД з огляду на специфіку комунікації між автором і читачем, яка відбувається за посередництвом естетичної функції та є віддаленою у часі. Істотним чинником виведення імплікатур у ЛПД Р.М. Рільке є пресупозиційні знання. Залежно від стилістичного тригера, виокремлюються метафоричні, метонімічні, перифразові, епітетні, алюзивні та риторичні імплікатури.

2. Метафоричні імплікатури маніфестуються у простій метафоричній пропозиції, яка демонструє чотири моделі в залежності від експліцитного або імпліцитного способу вираження її елементів. Найчастотнішою є модель, у якій концепт-ціль і спільну ознаку виражено експліцитно, а концепт-джерело – імпліцитно. Для ЛПД Р.М. Рільке характерні складні метафоричні пропозиції, які активуються у ході комплексу когнітивних операцій аналогового мапування. Типовими метафоричними корелятами у ЛПД Р.М. Рільке є БУДІВЛЯ/GEBÄUDE, ДРЕВО/BAUM, ЛЮДИНА/MENSCH, ПРОСТІР/RAUM, РІЧ/DING.

3. Тригерами метонімічних імплікатур є різні види метонімії – синекдоха, антономазія, метафтонімія, які активують ці імплікатури у ході когнітивних операцій субститутивного мапування і профілювання.

4. Тригерами перифразових імплікатур є різні види перифразу – ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний і метафтонімічний, які активують їх у ході когнітивній операції субститутивного мапування.

5. Епітетні імплікатури містять характеристику об'єкта, визначають його якості, які є важливими в дискурсивному контексті, та слугують реалізації епітетом таких функцій, як інформативна і метафорична (у поєднанні з метафорою) у ході когнітивної операції специфікації.

6. Алюзивна імплікатура є імпліцитною пропозицією, яка активується у свідомості читача в ході когнітивній операції наративного мапування як натяк на відомий культурний денотат – знання, яке входить у пресупозиційний фонд представника німецькомовної культурної спільноти. Денотатами алюзивних імплікатур є: висловлення, текст, особа, релігійний/міфологічний сюжет, історична подія, витвір мистецтва, народна прикмета/традиція, географічна назва. За критерієм зв'язку з денотатом алюзивна імплікатура має два типи: 1) пропозиційний смисл, який власне і є культурним денотатом; 2) пропозиційний смисл, який впливає з характеристик культурного денотату.

7. Риторичні питання є тригерами імплікатур, які активуються у ході когнітивної операції профілювання. Риторичні питання у ЛПД Р.М. Рільке становлять загально-питальні (з частками *nicht* і *denn*), спеціально-питальні та альтернативні структури та мають п'ять типів за критерієм відповіді: імпліцитна стверджувальна або заперечна відповідь, імплікат у відповіді, відсутність відповіді та подальша експліцитна відповідь.

Основні положення цього розділу викладено у працях [141; 143; 144; 148; 149].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Комплексна когнітивно-поетична, прагмапоетична та дискурсивно-стилістична методика, застосована в дослідженні прагмастилістичних властивостей поетичного здобутку Р.М. Рільке, дозволила дійти таких висновків.

Поезія Р.М. Рільке розглядається як ЛПД, який становить мисленнєво-мовленнєвий простір, що створюється поетом та його читачем (інтерпретатором) за посередництвом ПТ. ЛПД Р.М. Рільке поєднує у собі три аспекти – мовний, комунікативний і когнітивний.

Мовний аспект втілюється в лірико-поетичному тексті, який становить виражену і закріплену в письмовій формі за допомогою мовних знаків сторону лірико-поетичного твору, що сприймається чуттєво.

Комунікативний аспект ЛПД Р.М. Рільке має прояв у комунікації між автором і читачем ПТ, яка характеризується превалюванням поетичної функції мови, що передбачає застосування широкого кола лінгвостилістичних засобів.

Когнітивний аспект ЛПД Р.М. Рільке передбачає активацію у свідомості читача ХК, які створюють дискурсивну конфігурацію БОГ/GOTT, БУТТЯ/DASEIN, ЛЮДИНА/MENSCH, МИСТЕЦТВО/KUNST, ПРИРОДА/NATUR і РІЧ/DING. Дискурсивна конфігурація концептів розуміється як сукупність ключових концептів, які належать різним концептополям німецької концептосфери і актуалізуються у певному дискурсі на ґрунті вербальних засобів.

Змодельовані матриці доменів цих концептів свідчать про уявлення Р.М. Рільке про відповідні сутності, що відображено в його ЛПД: людина (MENSCH) шукає Бога (GOTT) у природі (NATUR), створюючи витвори мистецтва (KUNST), які відображають буття світу (DASEIN) і перетворення речей (DING). Частіше за все для пояснення інших ХК Р.М. Рільке використовує ХК MENSCH та DASEIN. Ключові ХК авторської картини світу Р.М. Рільке є взаємно пов'язаними, що проявляється в тому, що кожний концепт пояснюється у матриці за допомогою кожного з інших концептів конфігурації. Найчастіше для

пояснення інших концептів використовуються концепти ЛЮДИНА/MENSCH та БУТТЯ/DASEIN.

Стилістичні засоби у ЛПД Р.М. Рільке розглядаються як тригери, які викликають у свідомості читача активацію ХК у ході когнітивних операцій фокусування (різні види повтору – звуковий, лексичний, синтаксичний, які часто виступають у комплексі, та стилістично маркована лексика), специфікації (парентеза, звертання і приєднання), соположення траектора й орієнтира (анжамбеман).

Фоностилістичні засоби охоплюють різновиди звукового повтору (алітерацію, асонанс і паронімічну атракцію), які підсилюють семантику відповідного слова.

Лексико-стилістичними тригерами ХК у ЛПД Р.М. Рільке є лексичний повтор (анафора та епіфора з контактним або дистантним розташуванням повторюваної лексичної одиниці з можливою зміною дистрибуції або граматичної форми) і стилістично маркована лексика (релігійні й мистецькі терміни, біблеїзми, архаїзми, поетизми і okazionalizmi).

Синтактико-стилістичні тригери ХК у ЛПД Р.М. Рільке маркують сильні позиції тексту, сприяючи у такий спосіб семантичному виділенню лексем, що їх наповнюють, що зумовлює актуалізацію релевантних концептів.

У ЛПД Р.М. Рільке встановлено п'ять типів анжамбеману залежно від того, який елемент опиняється у сильній позиції (тобто є траектором): 1) залишене слово, 2) перенесене, 3) залишене й перенесене, 4) римоване, 5) слово, що передує залишеному.

Синтаксичний паралелізм (контактний, дистантний повтори, анафора, епіфора) у ЛПД Р.М. Рільке поєднується із лексичним і звуковим. Типовими є паралельні підрядні речення, а також синтаксичний паралелізм як композиційний засіб.

У ЛПД Р.М. Рільке значущим є хіазм у сполученні з лексичним повтором, зокрема ускладнений антитезою, яка може вживатися як композиційний засіб.

Вставні конструкції у ЛПД Р.М. Рільке за семантичним критерієм

поділяються на три типи – пояснювальні, метакомунікативні та такі, що передають паралельну інформацію. Пояснювальні вставні конструкції, у свою чергу, поділяються на два підтипи: 1) такі, що специфікують ознаки концепту, 2) такі, що надають причину певного стану речей.

Звертання як тригер актуалізації ХК характеризується: 1) прямою номінацією концепту, 2) синонімічними або контекстуально синонімічними номінаціями концепту, 3) номінаціями, які експлікують якості/ознаки концепту та його метафоричні кореляти. Звертання сприяє активації або вербалізованого і ньому концепту, або метафоричного кореляту ХК усього ПТ. Когнітивна операція специфікації полягає у тому, що, по-перше, конкретизується адресат, по-друге, специфікуються його характерні риси в поетичному баченні поета.

Для ЛПД Р.М. Рільке характерне безсполучникове приєднання, зокрема додавання до основного висловлення прикметників, які характеризують релевантні ХК. Експресивно забарвленим різновидом приєднання є парцеляція. Приєднання, звертання і парентеза наближають поетичне мовлення до розмовного і є проявом діалогічності ЛПД Р.М. Рільке.

Імплікатури у ЛПД Р.М. Рільке є конвенційними, тобто прив'язаними до лінгвостилістичних засобів. Конверсаційні імплікатури не є притаманними ЛПД з огляду на специфіку комунікації між автором і читачем, яка відбувається з превалюванням поетичної функції мови та є віддаленою у часі. Істотним чинником виведення імплікатур у ЛПД Р.М. Рільке є пресупозиційні знання. Залежно від стилістичного типу тригера, виокремлюються метафоричні, метонімічні, перифразові, епітетні, алюзивні та риторичні імплікатури.

Імплікатури активуються у ході когнітивних операцій аналогового мапування (метафоричні), субститутивного мапування (метонімічні й перифразові), специфікації (епітетні), наративного мапування (алюзивні), профілювання (риторичні).

Метафоричні імплікатури маніфестуються у простій метафоричній пропозиції, яка демонструє чотири моделі в залежності від експліцитного або імпліцитного способу вираження її елементів. Найчастотнішою є модель, у якій

концепт-ціль і спільну ознаку виражено експліцитно, а концепт-джерело – імпліцитно. Типовими метафоричними корелятами у ЛПД Р.М. Рільке є БУДІВЛЯ/GEBÄUDE, ДРЕВО/BAUM, ЛЮДИНА/MENSCH, ПРОСТІР/RAUM, РІЧ/DING.

Тригерами метонімічних імплікатур ЛПД Р.М. Рільке є різні види метонімії – синекдоха, антономазія, метафтонімія, у перифразових імплікатах – різні види перифразу – ознаковий, каузальний, метафоричний, метонімічний і метафтонімічний.

Епітетні імплікатури містять характеристику об'єкта, визначають його якості, які є важливими в дискурсивному контексті, та слугують реалізації епітетом таких функцій, як інформативна і метафорична.

Алюзивні імплікатури критерієм зв'язку з денотатом (яким є висловлення, текст, особа, релігійний/міфологічний сюжет, історична подія, витвір мистецтва, народна прикмета/традиція, географічна назва) мають два типи: 1) пропозиційний смисл, який є культурним денотатом; 2) пропозиційний смисл, який випливає з характеристик культурного денотату.

Риторичні питання у ЛПД Р.М. Рільке є тригерами імплікатур, активованих на ґрунті когнітивної операції профілювання, та демонструють усі типи питальних структур і п'ять типів за критерієм відповіді.

Таким чином, мету роботи досягнуто, гіпотезу підтверджено.

До перспектив дослідження належить встановлення когнітивно-прагматичних характеристик актуалізації окремих ХК та імплікатур, поглиблене дослідження виявлених стилістичних засобів у ролі тригерів, виявлення когнітивних механізмів зв'язку імплікатів та імплікатур у ЛПД Р.М. Рільке, а також застосування розробленої методики для аналізу ЛПД інших авторів.

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Поэзия Райнера Марии Рильке // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 138–158.
2. Акішина М. О. Образність англomовного поетичного дискурсу ХХІ століття: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2014. 20 с.
3. Алефиренко Н. Ф., Чумак-Жунь И. И. Коммуникативная ситуация как когнитивно-прагматический фактор порождения поэтического дискурса // *Auspisia. Recenzovan neimpaktovan asopis zamen na oblast spoleenskch vd. eske Budjovice: Vysok kola evropskch a regionlnch studi.* 2008. № 1. С. 68–73.
4. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
5. Ахтырская В. Н. Поздняя лирика Райнера Марии Рильке: Проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2002. 251 с.
6. Ахтырская В. Н. Зиновьева А. Ю., Иванова Е. Л., Толмачев В. М. «Оливовая роща» Р. М. Рильке: четыре разбора // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. III «Филология». 2008. Вып. 3 (13). С. 7–39.
7. Бабич В. І. Ліричне Я в ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга: лінгвокогнітивний і комунікативно-прагматичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2017. 20 с.
8. Баженова Е. А. Дискурс – текст – стиль в ракурсе функциональной стилистики // Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты: колл. монография / под ред. Г. Я. Солганика, Н. И. Клушиной, Н. В. Смирновой. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2014. С. 18–26.
9. Бакланова Е. А. К вопросу о функционированию импликатов в тексте рецензии (на материале рецензий В. В. Набокова) // XLIII межд.

- филологическая конференция: тезисы докладов, г. Санкт-Петербург, 11–16 марта 2014 г. Санкт-Петербург: СПб. гос. ун-т. С. 442.
10. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка: пер. с фр. Т. В. Вентцель. Москва: Изд-во иностр. лит-ры, 1955. 416 с.
 11. Бандурко З. В. Прагмапоетика як методологічний підхід до аналізу поетичного дискурсу // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: зб. наук. праць. Херсон: ХДУ, 2017. Вип. 27. С. 134–139.
 12. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. С. 462–518.
 13. Барт Р. S/Z: Пер. с фр. 2-е изд., испр. / под ред. Г. К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
 14. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.
 15. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. 352 с.
 16. Безугла Л. Р. До питання розмежування прагматики, стилістики та прагматилістики // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». 2014. № 1102. С. 6–10.
 17. Безуглая Л. Р. Звукопись в поэтическом дискурсе Р. М. Рильке // Германістика у ХХІ столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика: мат-ли II наук. конф. германістів (м. Харків, 21 квітня 2012 р.). Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. С. 109–111.
 18. Безуглая Л. Р. Когнитивно-прагматические модели концептуальной метафоры в поэтическом дискурсе // Функциональная лингвистика. 2012. № 3. С. 50–52.
 19. Безуглая Л. Р. Прагмапоэтика в когнитивном измерении // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія». 2013. Т. 16.

№ 2. С. 20–27.

20. Безуглая Л. Р. Динамика антропоцентризма в дискурсивной лингвопрагматике // *Stylistzka. Opole: Uniwersytet Opolski*. 2014. XXIII. С. 87–100.
21. Безуглая Л. Р. Импликатуры поэтического текста в аспекте перевода // *Когниция, коммуникация, дискурс*. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. № 14. С. 8–18.
22. Безугла Л. Р. Рівні комунікації у лірико-поетичному дискурсі // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2018. Вип. 87. С. 27–34.
23. Безугла Л. Р., Романченко І. О. Лінгвопрагматика дискримінації у публіцистичному дискурсі: монографія. Харків: ФОП Лисенко І. Б., 2013. 182 с.
24. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04. Київ, 2002. 461 с.
25. Белехова Л. І. Стереотипні словесні поетичні образи в американському поетичному дискурсі: комунікативно-прагматичний аспект // *Різноаспектне дослідження поетичного мовлення: зб. наук. праць*. Херсон: ХДУ, 2018. С. 156–164.
26. Белова Д. Н. Семантические константы «СОН» и «ТВОРЧЕСТВО» в лирике Р. М. Рильке // *Вестник Томского государственного университета*. 2008. № 308. С. 7–10.
27. Белова Д. Н. Русская рецепция орфического дискурса Р. М. Рильке: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». Томск, 2009. 17 с.
28. Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. 184 с.
29. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ століття. Львів: ПАІС, 2013. 268 с.

30. Бехта-Гаманчук М. П. Комунікативні інтенції наратора у британській художній літературі початку ХХІ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, Запоріжжя, 2017. 243 с.
31. Білик К. А. Сакральні пресупозиції поетичного тексту Р.М. Рільке (на матеріалі поетичної збірки «Книга годин») // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наук. праць КНУ імені Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. Вип. 41. С. 99–105.
32. Білик К. А. Консоціації художнього концепту Бог у поезії Р. М. Рільке в українських перекладах // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2014. Вип. 25. С. 10–18.
33. Блох М. Я. К проблеме присоединительных связей предложений // Вопросы грамматики английского языка. Ученые записки Московского педагогического государственного университета. Москва, 1969. Т. 367. С. 38–55.
34. Богин Г. И. Типология понимания текста. Калинин: Изд-во Калининского гос. ун-та, 1986. 87 с.
35. Бондаренко Е. В. Дискурс как объект когнитивной лингвистики // Записки з романо-германської філології. 2013. Вип. 1. С. 25–32.
36. Бондаренко Е. В. Картина мира и матричное моделирование как базовый метод ее анализа // Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного анализа языка: колл. монографія / под ред. И. С. Шевченко. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 59–105.
37. Брик О. М. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи) // Новый ЛЕФ: Журнал Левого Фронта Искусств. Москва: Госиздат, 1927. № 4. С. 23–29.
38. Брик О. М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры стиха // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология / Ин-т Народов России / общ. ред. В. П. Нерознак. Москва: Academia, 1997. С. 117–119.
39. Булгакова М. Ю. Імпліцитність поетичного дискурсу (на матеріалі поезії

- Р. М. Рільке) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». 2011. № 973. С. 70–74.
40. Быдина И. В. Коммуникативно-прагматический подход к структурированию поэтического текста // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (Филология)». 2005. Вып. 3 (47). С. 43–48.
 41. Векшин Г. В. К фоностилистике порождения текста: (Стихотворения А. Пушкина) // Филологические науки. 2005. № 6. С. 22–31.
 42. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: Гос. Изд. Художественной литературы, 1961. 613 с.
 43. Виноградов В. В. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы // Вопросы языкознания. 1962. № 5. С. 3–24.
 44. Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. Москва: Наука, 1990. С. 452.
 45. Волкова С. В. Міфолорний простір англomовних амеріндіанських художніх текстів: когнітивно-семіотичний і наративний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2016. 32 с.
 46. Володина Д. Н. Концептуализация понятийной сферы «МОЛЧАНИЕ – ГОЛОС» в русскоязычном творчестве Р. М. Рильке. URL: http://inyaz-surgut.ru/d/926228/d/volodina_molchaniye-golos.pdf. (дата обращения: 20.02.2017).
 47. Володина Д. Н. Концепт «ТОСКА» в структуре языковой личности Р. М. Рильке // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18). Ч. II. С. 52–56.
 48. Володина Д. Н. Концептуализация внешнего и внутреннего пространства в русском эпистолярном дискурсе Р. М. Рильке // Молодой ученый. 2013. № 11. С. 808–810. URL: <https://moluch.ru/archive/58/8203/> (дата обращения: 20.02.2017).

10.03.2018).

49. Волощук Є. В. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2009. 40 с.
50. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 5. С. 64–71.
51. Воробей И. А. «Бог» и «Ангел» в поэзии Р. М. Рильке (конкорданс и интерпретация): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Белгород, 2009. 155 с.
52. Воробей И. А. «Жизнь-к-смерти» в «Часослове» Р. М. Рильке // Вестник Академии. 2011. № 4. С. 129–132.
53. Воробей И. А. О художнике «Часослова» Р. М. Рильке // Герменевтический круг: текст – смысл – интерпретация. Армавир: РИО АГПА, 2014. Вып. 3. С. 89–103.
54. Воробей И. А. Концепт "Lied" ("Песня") в "Часослове" Р. М. Рильке // Litera. 2015. № 4. С. 1–8.
55. Воробей И. А. Бедные как новый тип людей в «Часослове» Р. М. Рильке // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2016. № 3(57). Ч. 1. С. 95–102.
56. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2004. № 635. С. 18–22.
57. Воробьёва О. П. Художественная семантика: когнитивный сценарий // С любовью к языку: сб. научн. тр., посвящ. Е. С. Кубряковой. Москва, Воронеж: ИЯ РАН, Воронежский госуниверситет, 2002. С. 379–384.
58. Воробьёва О. П. Вирджиния Вулф и поэтика инсайта // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: сб. в честь Е. С. Кубряковой. Москва: Язык славянских культур, 2009. С. 764–776.

59. Воробьёва О. П. Концептология в Украине: обзор проблематики // Лингвоконцептология: перспективные направления: монография / авт. кол.: А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьёва и др.; под. ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Недайновой. Луганск: ГУ "ЛНПУ имени Тараса Шевченко", 2013. С. 10–37.
60. Вороневская Н. В. «Сонеты к Орфею» Р. М. Рильке в английских переводах: исторические, стиховедческие и переводоведческие аспекты: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». Магадан, 2009. 19 с.
61. Вороневская Н. В. Поэтический словарь лирического цикла Р. М. Рильке «Сонеты к Орфею». URL: <http://inyaz-surgut.ru/d/926228/d/voronevskayan.v.poeticheskiyslovar.pdf>. (дата обращения: 20.02.2017)
62. Вороніна К. В. Структурно-семантичні та функціональні особливості лексичного нонсенсу в англomовному поетичному тексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2012. 20 с.
63. Выготский Л. С. Мышление и речь. Москва: Лабиринт, 2005. 352 с.
64. Гандельсман В. А. Поэзия как религия. Рильке // Иностранная литература. 2006. № 2. С. 238–251.
65. Гнездилова Е. В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)». Москва, 2006. 27 с.
66. Гончарова М. В. Синтаксис свободных ритмов Р. М. Рильке как наследника классической традиции Ф. Клопштока – И. В. Гете – Ф. Гельдерлина: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2011. 222 с.
67. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1985. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. С. 217–238.

68. Гриняк О. О. Система імплікатів синтаксичного рівня поетичного тексту // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». Херсон, 2012. Вип. 16. С. 112–115.
69. Гриняк О. О. Актуалізація імплікатів на фонографічному рівні поетичного тексту (на матеріалі американської поезії XX–XXI століть) // Одеський лінгвістичний вісник. 2017. Вип. 9(1). С. 50–53.
70. Гриняк О. О. Імплікативний простір американської поезії XX століття: лінгвокогнітивний аспект // Лінгвокогнітивна поетологія: кол. монографія. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2018. С. 151–165.
71. Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. Москва: Наследие, 1998. 416 с.
72. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: пер. с нем. / общ. ред. Г. В. Рамишвили; Послел. А. В. Гулыги и В. А. Звегинцева. Москва: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. 400 с.
73. Демченко А. И. Траектория исканий (Райнер Мария Рильке) // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2017. № 9(75). Ч. 2. С. 21–30.
74. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу // Філологія. 2012. URL: http://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm. (дата звернення: 19.01.2016).
75. Дойчик О. Я. Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2012. 20 с.
76. Емельянова А. И. Кристаллизация смыслов как средство формирования аксиологической системы цикла рассказов Р. М. Рильке «Истории о Господе Боге» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2 «Языкознание». 2014. № 4 (23). С. 100–108.
77. Емельянова А. И. Основополагающие концепты художественного мира Р. М. Рильке (на примере цикла рассказов «Истории о Господе Боге») // В мире научных открытий. 2014. № 11(1). URL: <http://journal->

- s.org/index.php/vmno/article/view/3321. (дата обращения: 20.02.2017)
78. Ерофеева Л. А. Метафорические репрезентации доминантных концептов в поэтической картине мира Р. М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Саратов, 2007. 253 с.
 79. Ерофеева Л. А. Сердце и душа как ментально-психологические сущности в поэтической картине мира Р. М. Рильке // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 2–2. С. 15–17.
 80. Єфименко В. А. Сучасні когнітивно-поетологічні підходи до інтерпретації літературних текстів // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. Київ: Логос, 2012. С. 98–103.
 81. Жаботинская С. А. Концепт / домен: матричная и сетевая модели // Культура народов Причерноморья. 2009. Т. 1. № 168. С. 254–259.
 82. Жаботинская С. А. Модели репрезентации знаний в контексте различных школ когнитивной лингвистики: интегративный поход // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2009. № 848. С. 3–10.
 83. Жирмунский В. М. Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, ЛО, 1975. 664 с.
 84. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1977. 405 с.
 85. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург: Аксиома, Новатор, 1996. XL + 232 с.
 86. Журавлева Е. И. Языковые средства создания образности поэтического текста. Сенсорные образы и их значение (на материале стихотворения Р. М. Рильке "Spanische Tänzerin") // Проблемы культуры, языка, воспитания. Архангельск, 1996. Вып. 2. С. 143–150.
 87. Заболотська О. В. Імперативні синтаксичні конструкції в англomовному поетичному дискурсі: когнітивно-прагматичний аспект // Лінгвокогнітивна по етологія: кол. монографія. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2018. С. 166–183.

88. Засеева Г. М. Лексико-семантические средства создания связности поэтического текста: на материале «Дуинских элегий» Р. М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 2002. 209 с.
89. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. Москва, 1996. № 3. С. 182–205.
90. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств. Харьков: Фолио, 2000. 256 с.
91. Зубец М. В. Коммуникативно-прагматический аспект лирического дискурса (на материале современного английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Абакан, 2005. 194 с.
92. Иванова Е. А. Видеологическая перспектива и ее лингвостилистический статус в художественном тексте: на материале поэтических текстов Райнера Марии Рильке и их переводов на русский язык: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». Екатеринбург, 2009. 20 с.
93. Иванова Е. Л. «Часослов» Р. М. Рильке как лирический цикл: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)». Москва, 2006. 23 с.
94. Іванишин П. Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р.-М. Рільке. URL: <http://dontsov-nic.com.ua/poet-i-buttya-spetsyfikationtolohichnoho-dyskursu-r-m-rilke/>. (дата звернення: 09.12.2017).
95. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2002. 292 с.
96. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2004. 390 с.
97. Карасик В. И. Языковые ключи. Москва: Гнозис, 2009. 406 с.
98. Карельский А. В. О лирике Рильке // Рильке Р. Лирика: сборник. Москва: Прогресс, 1981. С. 5–38.

99. Клушина Н. И. От стиля к дискурсу: новый поворот в лингвистике // Язык, коммуникация и социальная среда. 2011. Вып. 9. С. 25–33.
100. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл: пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
101. Кравченко Л. С. Парадигматика художньої модальності поезії та її рецептивні аспекти (на прикладі лірики Р. М. Рільке): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури»; спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2011. 39 с.
102. Кравченко Л. Феномен часопросторового універсуму Р. М. Рільке (на прикладі «Сонетів до Орфея» та «Дуїнських елегій») // Проблеми гуманітарних наук. Філологія. 2014. Вип. 34. С. 196–212.
103. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. Сер. 9 «Филология». 1995. №1. С. 97–124.
104. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 549 с.
105. Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р.М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.02.20. Ростов-на-Дону, 2007. 191 с.
106. Кухаренко В. А. Текст и его структура. Москва: Флинта, 2018. 188 с.
107. Кушнірова Т. В. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія // Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Полтава, 2004. Вип. 1 (34). С. 3–11.
108. Ладыгин Ю. А. К вопросу об иллокутивном значении в художественном тексте // Языковая реальность познания. Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Серия «Лингвистика». Иркутск: ИГЛУ, 2001. № 4. С. 42–51.
109. Левицкий В. В. Звуковой символизм. Мифы и реальность: монография. Черновцы: ЧНУ, 2009. 186 с.
110. Левіщенко М. С. Лінгвокультурні особливості пізнього Вікторіанського

- дискурсу (на матеріалі англomовної художньої прози кінця XIX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2011. 20 с.
111. Лилеев Ю. С. Формирование мифа о поэте в лирике Р. М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2010. 171 с.
 112. Литвинец Н. С. Творчество Рильке 20-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1974. 151 с.
 113. Литвинец Н. С. Комментарий // Рильке Р. М. Лирика: сборник. Москва: Прогресс, 1981. С. 400–507.
 114. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с. (Серия: Семиотические исследования по теории искусства).
 115. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
 116. Лотман Ю. М. Воспитание души. Воспоминания. Интервью. Беседы о русской культуре (телевизионные лекции). Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2005. 624 с.
 117. Лузина Л. Г. Проблемы стилистики в прагматилистической интерпретации // Прагматика и семантика. Москва, 1991. С. 67–81.
 118. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд-во «Ось-89», 2011. 560 с.
 119. Лысенкова Е. Л. Поэзия и проза Р. М. Рильке в русских переводах: исторические, стилистико-сопоставительные и переводоведческие аспекты: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.20. Магадан, 2007. 512 с.
 120. Любимова Н. А., Пинежанинова Н. П., Сомова Е. Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1996. 144 с.
 121. Малеваная-Митарджян Д. А. Концепции времени в лирических циклах Р. М. Рильке и Б. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)», 10.01.01 «Русская литература». Калининград, 2012. 210 с.

122. Малярєнко І. О. Етнореалії в австралійських поетичних текстах: лінгвокультурний і лінгвокогнітивний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2012. 20 с.
123. Мамонова Е. Ю. Мотив «второго рождения» в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р. М. Рильке: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (немецкая и австрийская литература)». Пермь, 2006. 20 с.
124. Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: пер. с англ. / пер., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1999. 368 с.
125. Маріна О. С. Когнітивно-комунікативна характеристика англомовного поетичного дискурсу ХХ–ХХІ століть // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2015. № 14. С. 179–182.
126. Маріна О. С. Семіотика парадоксальності у когнітивно-комунікативному висвітленні (на матеріалі сучасного англомовного поетичного дискурсу): монографія. Херсон: Айлант, 2015. 436 с.
127. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2004. 256 с.
128. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира в контексте гуманитарного и филологического знания // Когниция, Коммуникация, Дискурс. 2011. № 3. С. 26–41.
129. Мельничук Р. І. Фоносемантичні явища у сучасній німецькій мові (теоретико-експериментальне дослідження): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Чернівці – Запоріжжя, 2018. 20 с.
130. Микушевич В. Б. Великий магистр отсуствий // Рильке Р. М. Сады: Поздние стихотворения: пер. с нем. и фр. Москва: Время, 2003. С. 273–308.
131. Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста: монографія.

- Ташкент: ФАН Уз. ССР, 1988. 160 с.
132. Монгилева Н. В. Семантическое пространство поэтического дискурса: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2004. 168 с.
 133. Мороз О. Л. Лінгвокогнітивні та лінгвостилістичні засоби реалізації тональності поетичного тексту (на матеріалі американської поезії ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2012. 20 с.
 134. Морозова Е. И. Семиологические игры и парадоксы в дискурсе // Вісник Харківського національного університету. Серія «Романо-германська філологія». 2008. № 837. С. 60–63.
 135. Муратова В. Ф. Ідіолект Патріка Зюскінда: лексико-граматичний і стилістичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2012. 20 с.
 136. Музыченко Е. Я. «Дуинские элегии» Р. М. Рильке в оценках отечественных переводоведов // Вестник Северо-Восточного государственного университета. Спецвыпуск. Магадан: СВГУ, 2010. № 13. URL: http://vuzirossii.ru/publ/filologija_i_perevod/duinskie_ahlegii_r_m_rilke_ocenkakh_otchestvennykh_perevodovedov/44-1-0-3963. (дата обращения: 09.12.2017).
 137. Найдеш О. В. Фоносемантичний аналіз прозових текстів (на матеріалі німецької літератури) // Одеський лінгвістичний вісник. 2017. Вип. 9(1). С. 171–275.
 138. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. Москва, 1978. Вып. VIII. С. 5–39.
 139. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезії Шекспіра: монографія. Дніпропетровськ: ДУЕП, 2007. 364 с.
 140. Остапченко В. А., Безуглая Л. Р. Текстовый концепт LEERE в поэтическом дискурсе Р. М. Рильке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика

- викладання іноземних мов». 2014. № 1124. С. 16–20.
141. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рільке: когнітивно-прагматичний підхід // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2015. Вип. 81. С. 251–255.
 142. Остапченко В. А. Текстовые концепты в имплицативном пространстве поэтического дискурса Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю, 27 березня 2015 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 168–170.
 143. Остапченко В. Типи імплікатур у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». 2016. №. 6 (331). С. 126–130.
 144. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й – рік англійської мови: тези доп. XV наук. конф. з міжнар. участю, 5 лютого 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 140–141.
 145. Остапченко В. О. Фонологічні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал: VII Міжнародний науковий форум: тези доп. у 2-х частинах, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 2. С. 42–44.
 146. Остапченко В. О. Лексичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XVI наук. конф. з міжнар. участю, 3 лютого 2017 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 92–93.
 147. Остапченко В. О. Синтаксичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2017. Вип. 85. С. 122–127.
 148. Остапченко В. О. Алюзійні імплікатури у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Науковий записки. Серія «Філологічні науки». Кропивницький:

- Видавництво «КОД», 2018. Вип. 164. С. 427–432.
149. Остапченко В. О. Епітет як індикатор імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво «Постколоніальні стратегії»: тези доп. IV Міжнар. наук. конф., 6–7 квітня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. С. 96–97.
 150. Остапченко В. О. Анжамбеман як тригер імплікату в лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Science and Education a New Dimension. Philology. VI(46). Issue: 159. 2018. С. 56–59. DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-159VI46>.
 151. Остапченко В. О. Дискурсивна конфігурація художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна германістика: наукові дискусії: VIII Міжнародний науковий Форум: тези доп. у 2-х ч., 23 жовтня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. Ч. 2. С. 102–104.
 152. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 312 с.
 153. Павлова Н. С. О предметах в книге Р. М. Рильке "Сонеты к Орфею" // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2007. CyberLeninka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-predmetah-v-knige-r-m-rilke-sonety-k-orfeyu-1>. (дата обращения: 09.12.2017).
 154. Павлова Н. С. О собирательности слова у Рильке // Новый филологический вестник. 2009. 1/18. CyberLeninka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-sobiratelnosti-slova-u-rilke>. (дата обращения: 09.12.2017).
 155. Павлова Н. С. Метафизика Рильке // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2010. Том 69, № 2. С. 15–24.
 156. Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
 157. Палеха Е.С. Поэтический текст в рамках коммуникативного подхода (на

- примере стратегии саморепрезентации в поэтическом дискурсе Н. Гумилева) // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2010. Том 152, Кн. 6. С. 241–251.
158. Пахомова И. В. Творчество Р. М. Рильке в аспекте связей с русской литературой «серебряного века»: концепция любви: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец.10.01.01 «Русская литература». Москва, 2007. 22 с.
 159. Пеленський Є. Ю. Райнер Марія Рільке й Україна. Мінден: Бистриця, 1948. 62 с.
 160. Пигина Н. В. Интертекстуальность как фактор текстообразования в лирических циклах Р.М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2005. 171 с.
 161. Піхтовникова Л. С., Гончарук О. М. Англомовна прозова байка: прагмалінгвістичний і лінгвокогнітивний аспекти: монографія. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2016. 176 с.
 162. Підгорна А. Б. Авторська модель світу як одна із форм реалізації індивідуальної концептуальної картини світу // Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»: У 4 ч. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. Вип. 81 (3). С. 389–392.
 163. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1999. 30 с.
 164. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2001. 191 с.
 165. Попова З. Д., Стернин И. А. К проблеме унификации лингвокогнитивной терминологии // Введение в когнитивную лингвистику. Кемерово: ИПК «Графика», 2004. С. 53–54.
 166. Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.
 167. Поспелов Н. С. Мысли о русской грамматике: избранные труды. Москва:

- Едиториал УРСС, 2010. 184 с.
168. Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Этика и эстетика. Москва: Искусство, 1976. С. 286–463.
 169. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы: монография. Днепропетровск: Белая Е.А., 2013. 307 с.
 170. Приходько А. М., Романенко О. В. Концептосистемы: стабільність і плінність // Нова філологія. Запоріжжя: ЗНУ, 2006. Вип. 24. С. 82–95.
 171. Приходько І. В. Динаміка концепту КАНАДА в поетичній картині світу (на матеріалі канадських англійськомовних віршованих текстів XVIII–XXI століть): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2018. 20 с.
 172. Просяннікова Я. М. Семіотика порівнянь в англomовних віршованих текстах канадської поезії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2016. 20 с.
 173. Прохорова П. В. Дискурсивная лингвистика: камо грядеши? // Наукові записки. Серія «Філологічні науки». Кропивницький: Видавець Лисенко В.Ф., 2017. Вип. 153. С. 298–301.
 174. Проценко О. О. Імплікативний простір американської поезії XX століття: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Херсон, 2010. 216 с.
 175. Пузырев А. В. Анаграммы как явление языка. Опыт системного осмысления. Москва, Пенза: Ин-т языкознания РАН, Мин. Образования РФ, Пензенский гос. пед. ин-т., 1995. 380 с.
 176. Радчук О. А. Анализ слов-репрезентантов концепта "RAUM" в структуре языковой личности Р. М. Рильке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4(34): в 3-х ч. Ч. III. С. 161–163.
 177. Разумовская Е. А. Линейное расположение стихотворений как циклообразующий принцип в книге «Новые стихотворения» Р. М. Рильке // Известия Саратовского университета. Серия «Филология. Журналистика». 2009. Т. 9. Вып. 2. С. 69–72.

178. Рикер П. Конфликт интерпретаций (Очерки о герменевтике). Москва: Медиум, 1995. 415 с.
179. Рильке Р. М. Собрание сочинений в 3 томах. Харьков, Москва: Фолио, АСТ, 1999. Т. 3: Проза. Письма. 608 с.
180. Роднянская И. Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 258–262.
181. Рожанский И. Д. Райнер Мария Рильке (Основные вехи его творческой эволюции) // Р.М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма, стихи. Москва: Искусство, 1971. С. 7–49.
182. Рожков В. В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Новосибирск, 2007. 228 с.
183. Романенко О. В. Сильові домінанти німецького романтичного дискурсу та їх мовна об'єктивація: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2006. 20 с.
184. Руднев Ю. В. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка. 2001. URL: <http://zheltv-dom.narod.ru/literature/txt/discours jr.htm>. (дата обращения: 07.07.2016).
185. Рудницкий М. Л. Лирика Р. М. Рильке 1890–1910 годов. К проблеме становления поэтического стиля: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1976. 276 с.
186. Самохіна В. О., Пасинок В. Г. Суб'єктивний антропоцентризм vs оціночність у комунікативній діяльності // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». Одеса, 2017. Т. 2. Вип. 27. С. 116–120.
187. Свинцова І. О. Лінгвостилістичні засоби художнього впливу в лірико-поетичному дискурсі Байрона: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2016. 20 с.
188. Сергеев В. А. Философско-эстетическое своеобразие цикла «Сонетов к

- Орфею» Райнера Марии Рильке: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Казань, 2000. 181 с.
189. Слоневська І. Рецепція України в поетичній творчості Р. М. Рільке: філософський аспект // Філологічний дискурс. 2016. Вип. 4. С. 147–155.
 190. Смирнов А. А. Проблемы психологии памяти. Москва: Просвещение, 1966. 421 с.
 191. Солганик Г. Я. Практическая стилистика русского языка. 4-е изд., стер. Москва: Академия, 2006. 304 с.
 192. Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 3. С. 198–204.
 193. Степанова Е. А. Проза Р. М. Рильке: проблема героя и поэтика: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. філол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)». Москва, 2004. 18 с.
 194. Стуліна М. В. Німецький постмодерністський дискурс: лінгвоконцептуальний і лінгвопоетичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Одеса, 2011. 20 с.
 195. Ступкина М. О. К вопросу о разграничении парцелляции и присоединения // ACTA LINGUISTICA. 2012. Т. 6. Вип. 2. С. 93–104.
 196. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: На материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.01. Саратов, 2004. 484 с.
 197. Ткачівська М. Р. Поетичні вкраплення у німецькомовних перекладах творів письменників-постмодерністів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2015. С. 300–303.

198. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва: Советский писатель, 1965. 303 с.
199. Тютенко А. А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2000. 20 с.
200. Философия языка в границах и вне границ: Пространства и миры – «новый», «воображаемый», «ментальный» и прочие / Ю. С. Степанов, В. В. Прокопенко, Ю. И. Святко и др.; науч. ред. тома Д. И. Руденко. Харьков: Око, 1994. Т. 2. 176 с.
201. Хазагеров Г. Г. Две возможности дискурсивной стилистики // Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты. Москва: Флинта: Наука, 2014. С. 116–127.
202. Ходаковська Н. Г. Синтаксично-стилістичні засоби поетичної мови Р. М. Рільке // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2015. Вип. 56. С. 317–320.
203. Чарыкова О. Н. Индивидуальные концепты в художественном тексте // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И. А. Стернина. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. С. 173–176.
204. Черкасова И. П. Лингвистический анализ элегий Р. М. Рильке (Лексика и синтаксис «Дуинских элегий»): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Пятигорск, 1997. 16 с.
205. Черкасова И. П. Концепт «ангел» и его реализация в тексте: дисс. ... доктора филол. наук: 10.02.19. Армавир, 2005. 296 с.
206. Чурилина Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры: автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Санкт-Петербург, 2003. 22 с.
207. Шавердян Г. М. Прозрения Рильке в область бессознательного // Перспективы Науки и Образования. Международный электронный

- научный журнал. 2017. 2(26). URL: https://pnojurnal.files.wordpress.com/2017/02/pdf_1702061.pdf. (дата обращения: 01.07.2018).
208. Шарманова О. С. Метафтонимия как концептуальное взаимодействие метафоры и метонимии // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. Вып. 1 (13). С. 194–200.
 209. Шатуновский И. Б. Риторические вопросы как форма агрессивного речевого поведения // Агрессия в языке и речи: сб. науч. статей / под ред. И. А. Шаронова. Москва: РГГУ, 2004. С. 19–37.
 210. Шевченко І. С. Когнітивно-прагматичні дослідження дискурсу // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: кол. монографія / під загальн. ред. І. С. Шевченко. Харків: Константа, 2005. С. 105–117.
 211. Шевченко І. С. Концептуалізація комунікативного поведіння в дискурсе // Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного анализа языка: колл. монография / под ред. И. С. Шевченко. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 106–147.
 212. Шилова К. О. Риторичні питання в американському віршованому мовленні (лінгвопрагматичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2017. 20 с.
 213. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Ленинград: Сов. писатель, 1969. 551 с.
 214. Юріна Ю. М. Ідіостиль Олени Телиги: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Херсон, 2016. 194 с.
 215. Юркова К. О. Комунікативно-прагматичні функції риторичних питань в англomовному віршованому мовленні (функціонально-прагматичний підхід) // Нова філологія. 2014. № 65. С. 159–166.
 216. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. Москва: Прогресс, 1975. С. 193–230.
 217. Якобсон Р. О структуре русского глагола // Избранные работы: пер. с англ., нем., франц. Москва: Прогресс, 1985. С. 210–221.
 218. Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / вступ. ст. Вячеслав Всеволодович Иванов ; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспаров. Москва: Прогресс,

1987. 461 c.

219. Allemann B. Zeit und Figur beim späten Rilke: ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes. Pfullingen: Neske, 1961. 325 S.
220. Allemann B. Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolischen Poetik // Käte Hamburger (Hg.) Rilke in neuer Sicht. Stuttgart [et al.]: Kohlhammer, 1971. S. 63–82.
221. Asmuth B. Aspekte der Lyrik: mit einer Einführung in die Verslehre. 7., ergänzte Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981. 163 S.
222. Bade N., Beck S. Lyrical texts as a data source for linguistics // Linguistische Berichte. 2017. Heft 251. S. 317–349.
223. Barthes R. The Death of the Author // Modern Literary Theory. A Reader. 4th ed. / ed. by P. Rice & P. Waugh. London: Arnold, 2001. P. 185–189.
224. Bassermann D. Am Rande des Unsagbaren: Neue Rilke-Aufsätze. Berlin: Hübener, 1948. 64 S.
225. Belekova L. Cognitive Models of Verbal Poetic Images // International Conference [“Cognitive Modelling”]. Pushchino, September 17–19. 1999. URL: http://fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/moscow.htm. (дата звернення: 07.07.2018).
226. Berger K. Rainer Maria Rilkes frühe Lyrik: entwicklungsgeschichtliche Analyse der dichterischen Form. New York: Johnson, 1968. 148 S.
227. Berta E. „Die ewige Metamorphose“. Referentialität und Autoreferentialität als Verständigungsgrundlagen für Rilkes Stundenbuch // Textualität und Rhetorizität / Hrsg. von Kálmán Kovács. Frankfurt a.M, 2003. (Debrecener Studien zur Literatur. Band 10).
228. Bierwisch M. Linguistik, Poetik, Ästhetik // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 2008. Heft 150. S. 33–55.
229. Bezugla L. Rhetorische Aussagen und Aufforderungen im deutschsprachigen dialogischen Diskurs // Text und Diskurs. 2015. № 8. S. 197–211.
230. Bezugla L. Klangmalerei in der Lyrik Rainer Maria Rilkes // Німецька мова в Україні: Традиції, успіхи, завдання = Deutsch in der Ukraine: Traditionen,

- Erfolge, Aufgaben: мат-ли XXV Міжнародної науково-практичної конференції АУГ, 28-29 вересня 2018 р. Львів: ПАІС, 2018. С. 19–20.
231. Blume B. Das Motiv des Fallens bei Rilke // Rüdiger Görner (Hg.) Reiner Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 40–46.
 232. Bollnow O. F. Rilke als Dichter unserer Zeit. Stuttgart: Kohlhammer, 1956. 352 S.
 233. Bradley B. L. R. M. Rilkes neue Gedichte: Ihr zyklisches Gefüge. Bern; München: Francke, 1967. 194 S.
 234. Breuninger R. Wirklichkeit in der Dichtung Rilkes. Fr./M. [et al.]: Lang, 1991. 316 S.
 235. Brunner H. Auf der Suche nach der gewaltlosen Sprache: ein Diskurs entlang an Texten Rainer Maria Rilkes. Bern: Lang, 1987. 194 S.
 236. Buddeberg E. Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R. M. Rilke // Rüdiger Görner (Hg.) Reiner Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 47–77.
 237. Busch W. Bild-Gebärde-Zeugenschaft: Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke. Bozen: Sturzflüge, 2003. 291 S.
 238. Claude D. Die Leere und die Fülle: Über einer Metapher in der Lyrik R. M. Rilkes // Görner R. (Hg.) Reiner Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 319–333.
 239. Destro A. Die Rilke-Forschung und Rilkes Wortschatz. Einige methodologische Überlegungen // Söring J., Weber W. (Hg.) Rencontres Rainer Maria Rilke. Internationales Neuenburger Colloquium 1992. Fr./M. [et al.]: Lang, 1993. S. 141–152.
 240. Dijk T. A. van. Cognitive processing of literary discourse // Poetics Today, 1. 1979. P. 143–160.
 241. Dijk T. A. van. The pragmatics of literary communication // On text and context. Rio Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1980. P. 3–16.
 242. Doppler A. Die poetische Verfahrensweise in Rilkes „Neuen Gedichten“ // Rüdiger Görner (Hg.) Reiner Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche

- Buchgesellschaft, 1987. S. 334–349.
243. Engel A. „Musik ist Schöpfung“. Rilkes musikalische Poetik. Würzburg: Ergon-Verl., 2014. 473 S.
 244. Engel M. (Hg.) Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. 570 S.
 245. Eom S.-A. Todesvertrautheit. Deutungen der Orpheus-Gestalt in Rilkes Dichtung. Frankfurt am Main, 1988. 198 S.
 246. Fingerhut K. H. Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres. Bonn: Bouvier, 1970. 234 S.
 247. Flakowski-Janković M. Klangstrukturen und inhaltliche Aussage in lyrischer Dichtung: Untersuchungen zur Phonostilistik; theoretische Grundlagen und praktische Analyse. Frankfurt am Main: Hector, 1993. 420 S.
 248. Franz M. Die Fontäne. Genese eines Motivs im lyrischen Werk Rilkes // Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Berlin, Weimar: Aufbauverl., 1976. S. 70–99.
 249. Freeman M. H. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature // A. Barcelona (ed.). Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2000. P. 253–281.
 250. Fülleborn U. Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung für einen historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverl., 1960. 344 S.
 251. Fülleborn U. Besitz und Sprache: offene Strukturen und nicht-possesives Denken in der deutschen Literatur; ausgewählte Aufsätze; Hrsg.: G. Blamberger. München: Fink, 2000. 330 S.
 252. Gebhardt P. Rilkes unerhörter Gott // Parapluie. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. No. 20, Frühjahr 2005. URL: <https://parapluie.de/archiv/ohr/rilke/>. (дата звернення: 12.12.2017).
 253. Gerok-Reiter A. Wink und Wandlung: Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus". Tübingen: Niemeyer, 1996. 319 S.
 254. Görner R. Im Innern des Nirgendwo. Über Rilkes erlittene Utopie / Rüdiger

- Görner // ders. (Hg.) Rainer Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 384–402.
255. Grice H. P. *Logic and Conversation* // ders. *Studies in the Way of Words*. Cambridge (Mass.), London: Harvard Univ. Press, 1991. P. 22–40.
256. Grimm R. *Von der Armut und vom Regen: Rilkes Antwort auf die soziale Frage*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981. 101 S.
257. Grimm S. *Sprache der Existenz: Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der klassischen Moderne*. Tübingen: Francke, 2003. XXIII. 396 S.
258. Groß M. *Zur linguistischen Problematisierung des Onomatopoetischen*. Hamburg: Buske, 1988. 261 S.
259. Grümmer G. *Spielformen der Poesie*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1988. 243 S.
260. Guardini R. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der „Duineser Elegien“*. München, 1961. 426 S.
261. Günther W. *Weltinnenraum: die Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Berlin: Schmidt, 1952. 342 S.
262. Hamburger K. *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes* // ders. (Hg.) *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart [et al.]: Kohlhammer, 1971. S. 83–158.
263. Hamburger K. *Rilke: eine Einführung*. Stuttgart: Klett, 1976. 190 S.
264. Heck M. *Das „Offen-Geheime“: Zur Todesdarstellung im lyrischen Werk Rainer Maria Rilkes*. Diss. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1970. 228 S.
265. Heinz G. *Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Ein Beitrag zur linguistischen Poetik*. München: Hueber, 1978. 434 S.
266. Henne H. *Sprachliche Spur der Moderne*. In *Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin: de Gruyter, 2010. VII. 151 S.
267. Herrero R. J. *Understanding tropes. At the crossroads between pragmatics and cognition*. Frankfurt am Main: Lang, 2009. 290 p.
268. Himmel H. *Das unsichtbare Spiegelbild: Studie zur Kunst- und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes. Duino*, Trieste: Centro studi „Rainer

- Maria Rilke e il suo tempo“, 1975. 225 S.
269. Hodakowska N. Rhetorische Mittel in den Gedichten von Rainer Maria Rilke // Germanistik in der Ukraine. 2015. Jahrheft 10. S. 54–59.
270. Holthusen H. E. Rilkes Sonette an Orpheus (Versuch einer Interpretation). München: Neuer Filse, 1937. 195 S.
271. Humboldt W. v. Über den Dualis / Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827 // ders. Schriften zur Sprachphilosophie. Darmstadt: Fink, 1963. S. 113–143.
272. Imhof H. Rilkes „Gott“: Rainer Maria Rilkes Gottbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1983. 374 S.
273. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination. Chicago: Chicago University Press, 1987. 227 p.
274. Kabell A. Metrische Studien I: Der Alliterationsvers. München: Fink, 1978. 313 S.
275. Kadmon N. Formal pragmatics: semantics, pragmatics, presupposition, and focus. London: Wiley-Blackwell, 2001. 442 p.
276. Kayser W. Kleine deutsche Versschule. 15. Aufl. Tübingen: Francke, 1999. 123 S.
277. Kellenter S. Das Sonett bei Rilke. Bern und Frankfurt a. Main: Peter Lang, 1982. 137 S.
278. Kießling H. Die Einsamkeit als lyrisches Motiv bei R. M. Rilke. Jena: Frommannsche Buchhandlung Walter Biedermann, 1935. 75 S.
279. Klein W. Die Werke der Sprache. Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 2008. Jhg. 38, Heft 150. S. 8–32.
280. Kövecses Z. Metaphor: Does it constitute or reflect cultural models? // Metaphor in Cognitive Linguistics. Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference / Ed. by R. W. Gibbs, G. J. Steen. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1997. P. 167–188.
281. Kramer-Lauff D. Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik. München: Fink, 1969.

147 S.

282. Krumme P. «Eines Augenblickes Zeichnung»: zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes «Duineser Elegien». Würzburg, 1988. 224 S.
283. Kühnel J. Untersuchungen zum germanischen Stabreimvers. Göttingen: Kümmerle, 1978. 397 S.
284. Kunisch H. Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. ch. 2. erw. Aufl. Berlin: Duncker und Humblot, 1975. 528 S.
285. Küper Chr. Linguistische Poetik. Stuttgart, Berlin [u.a.]: Kohlhammer, 1976. 148 S.
286. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. 614 p.
287. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993. P. 202–251.
288. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1980. XIII, 242 p.
289. Lakoff G., Turner M. More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, London: Univ. of Chicago Press, 1989. 230 p.
290. Lamping D. Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 183 S.
291. Landa J. Á. G. Speech act theory and the concept of intention in literary criticism // Review of English Studies Canaria. 1992. Vol. 24. P. 89–104.
292. Langacker R. W. Concept, Image and Symbol. The Cognitive basis of Grammar. Berlin, New York: de Gruyter, 1990. 395 p.
293. Langacker R. W. Universals of Construal // Proceedings of the Nineteenth annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Semantic Typology and Semantic Universals. 1993. P. 447–463.
294. Langacker R. W. Grammar and conceptualization. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1999. 427 p.
295. Lauster M. Die Objektivität des Innenraums. Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes. Stuttgart, 1982. 385 S.

296. Levinson S. C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. 420 p.
297. Löwenstein S. *Poetik und dichterisches Selbstverständnis: eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 282 S.
298. Lorenz O. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989. 284 S.
299. Mágr C. *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Wien: Amandus, 1960. 228 S.
300. Marx B. „Meine Welt beginnt bei den Dingen“: Rainer Maria Rilke und die Erfahrung der Dinge. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. 245 S.
301. Mason E. C. *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Weimar: Böhlau, 1939. 226 S.
302. Merilai A. *Pragmapoetics as literary philosophy // Interlitteraria*. 2007. No 12. P. 379–392.
303. Meyer H. *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung // Rüdiger Görner (Hg.) Rainer Maria Rilke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 131–184.
304. Milan H. *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins: Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: V & R Unipress, 2017. 688 S.
305. Mönckeberg-Kollmar V. *Der Klangleib der Dichtung*. Hamburg: Claassen & Goverts, 1946. 81 S.
306. Mörchen H. *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart, 1958. 440 S.
307. Mühl K. „Verwandlung“ im Werk Rilkes: Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien. Nürnberg: Hans Carl Verl., 1981. 298 S.
308. Naumann H. *Rainer Maria Rilke: Stufen Seines Werkes*. Rheinfelden [u.a.]: Schäuble, 1995. 174 S.
309. Nowy A. *Zauber der Leute unserer Sprache. Feststellungen und Anregungen zum Umgang mit der Sprache*. Stuttgart: Steinkopf, 1984. 244 S.
310. Olzien O. H. *Rainer Maria Rilke: Wirklichkeit und Sprache*. Stuttgart: Heinz,

1984. 594 S.
311. Oppert K. Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte. 1926. No 4. S. 747–783.
 312. Pagni A. Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Nürnberg: Hans Carl Verl., 1984. 182 S.
 313. Parry I. Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten // Rüdiger Görner (Hg.) Rainer Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 214–226.
 314. Rech V. M. Der literarische Jugendstil und R. M. Rilke. Manuskript, 2000. 99 S.
 315. Rehm W. Orpheus Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke. Düsseldorf: Schwan, 1950. 704 S.
 316. Requadt P. Rilkes Venedigdichtung // Käte Hamburger (Hg.) Rilke in neuer Sicht. Stuttgart [et al.]: Kohlhammer, 1971. S. 38–62.
 317. Ris R. Die Überwindung des kategorialen Denkens beim späten Rilke // Blätter der Rilke-Gesellschaft 20 (1993). Rilkes Schweizer Jahre. Sigmaringen, 1994. S. 35–54.
 318. Ryan L. Die Krise des romantischen bei Rainer Maria Rilke // Paulsen, Wolfgang (Hg.) Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Die Vorträge des zweiten Kolloquiums in Amherst. Massachusetts. Heidelberg, 1969. S. 130–151.
 319. Sandford J. Landscape and Landscape Imagery in Rainer Maria Rilke. London, 1980. 159 p.
 320. Schäfer G. "König der Könige" – "Lied der Lieder". Studien zum paronomastischen Intensitätsgenitiv. Heidelberg: Winter, 1974. 182 S.
 321. Schank S. Kindheitserfahrungen im Werk Rainer Maria Rilke. St. Ingbert, 1995. 640 S.
 322. Schoolfield G. C. Rilke und Skandinavien // Demetz Peter, Joachim Storck, H. D. Zimmermann (Hrsg.) Rilke ein europäischer Dichter aus Prag. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 115–126.

323. Schulz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten. München: Hanser, 1970. 160 S.
324. Schulze K. „Ein luftiger Austausch“: das implizite Wissen von Subjekt in den Duineser Elegien“ Rainer Maria Rilkes. Frankfurt am Main [et al.]: Lang, 1988. 212 S.
325. Schuster J. Umkehr der Räume. Freiburg: Rombach, 2011. 430 S.
326. Searle J. R. Der logische Status fiktionalen Diskurses / ins Dt. üb. von A. Kemmerling // ders. Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 80–97.
327. Searle J. R. Metapher / ins Dt. üb. von A. Kemmerling // ders. Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 98–138.
328. Searle J. R. Intentionality. An essay in the philosophy of mind. London: Cambridge University Press, 1991. 278 p.
329. Semino E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction // Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / [ed. by Elena Semino and Jonathan Culpeper]. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2002. P. 95–122.
330. Spitzer L. Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes. Wien: Lafite, 1974. 70 S.
331. Stahl A. Das Sein im «angelischen Raum». Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik Rilkes // Rilke in neuer Sicht / K. Hamburger (Hg.). Stuttgart, 1971. S. 196–224.
332. Steiner J. Die Thematik des Wortes im dichterischen Werk Rilkes // Käte Hamburger (Hg.) Rilke in neuer Sicht. Stuttgart [et al.]: Kohlhammer, 1971. S. 173–195.
333. Steiner J. Zeit und Raum in den Duineser Elegien // Söring J., Weber W. (Hg.) Rencontres Rainer Maria Rilke. Internationales Neuenburger Colloquium 1992. Frankfurt am Main [et al.]: Lang, 1993. S. 61–78.

334. Stephens A. Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke / Anthony Stephens // Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Frankfurt am Main: Storck, 1976. S. 95–114.
335. Stephens A. Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes an die Nacht. Frankfurt am Main: Insel, 1978. 267 S.
336. Strehle H. Vom Geheimnis der Sprache: sprachliche Ausdruckslehre-Sprachpsychologie. München: Reinhardt, 1956. 201 S.
337. Suelem, Moischira „Das Allervertrauteste plötzlich mitten im Fremden...“ Rainer Maria Rilke und Ägypten // Jörg Sader, Anette Wörner (Hg.): Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 138-151.
338. Szendi (Pécs) Z. Venedig in der Lyrik Rainer Maria Rilkes // Berliner Beiträge zur Hungarologie. 2004. № 14. S. 202–214.
339. Timm E. Das Lyrische in der Dichtung. Norm und Ethos der Gattung bei Hölderlin, Brentano, Eichendorf, Rilke und Benn. München: Fink, 1992. 107 S.
340. Timms E. Elegy Three. Poetry as Self-Therapy // Rilke's Duino Elegies. Cambridge Readings. Ed. by Roger Paulin and Peter Hutchinson. London, 1996. P. 33–51.
341. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam etc.: North-Holland, 1992. xii + 574 p.
342. Wagner A. Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik. Bonn: Röhrscheid, 1930. 238 S.
343. Webb K.E. Von Kunst zur Literatur. R.M. Rilkes literarischer Jugendstil // Ingeborg H. Solbrig, Joachim W. Storck (Hg.) Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 37–48.
344. Webb K.E. Rainer Maria Rilke and Jugendstil: Affinities, Influences, Adaptations. Chapel Hill, 1978. 137 p.
345. Wich-Schwarz J. Transformation of languages and religion in Rainer Maria Rilke. New York [et al.]: Lang, 2012. 172 p.

346. Wodtke F.W. Das Problem der Sprache beim späten Rilke // Rüdiger Görner (Hg.) Reiner Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 78–130.
347. Zsellér A. Naturwahrnehmung und Poetologie in der Dichtung von Rainer Maria Rilke und Raoul Schrott. Doktori disszertáció. Budapest, 2015. 269 S.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

348. Большой толковый словарь русского языка / коллектив авторов под руководством С. А. Кузнецова. Санкт-Петербург: Норинт, 1998. 1534 с.
349. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина / под общей ред. Е. С. Кубряковой]. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. 248 с.
350. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Сов. энцикл., 1987. 751 с.
351. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ. «Академія», 1997. 752 с.
352. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. 196 с.
353. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. 562 с.
354. Розенталь Д. Е., Теленкова М. А. Словарь лингвистических терминов. Москва: Просвещение, 1976. 514 с. Режим доступа: URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/DicTermin/s_1.php.
355. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістична термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
356. Bußmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Kröner, 2002. 783 S.
357. DUDEN. Bibliographisches Institut GmbH, Berlin, 1264 S. URL: <https://www.duden.de/>.
358. Huang Y. The Oxford Dictionary of Pragmatics. Oxford: Oxford University

Press, 2012. 352 p.

359. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Weimar, Klaus. In Zusammenarb. mit Fricke, Harald / Grubmüller, Klaus / Müller, Jan-Dirk. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1997. Bd. 1: A-G. 754 S.
360. Wiktionary, das freie Wörterbuch. URL: <https://de.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Hauptseite>.
361. Wortschatz Universität Leipzig. URL: <http://wortschatz.uni-leipzig.de/de>.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Rilke R. M. Das Buch von der Armut und vom Tode. Томск: Водолей, 1994. 191 с.
2. Rilke R. M. Das Stundenbuch. Москва: Аст, 2000. 348 с.
3. Rilke R. M. Die Sonette an Orpheus. Erster Teil. Москва: Радуга, 1998. 304 с.
4. Rilke R. M. Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil. Москва: Искусство, 1971. 355 с.
5. Rilke R. M. Erste Gedichte. Київ: Дніпро, 1974. 279 с.
6. Rilke R. M. Gedichte. Moskau: Verlag Progress, 1981. 517 S.
7. Rilke R. M. Gesammelte Gedichte. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1962. 587 S.
8. Rilke R. M. Neue Gedichte. Augsburg: Im Werden Verlag, 2003. 53 S.
9. Sternefall. URL: <http://www.sternenfall.de/index.shtml>.

ДОДАТКИ

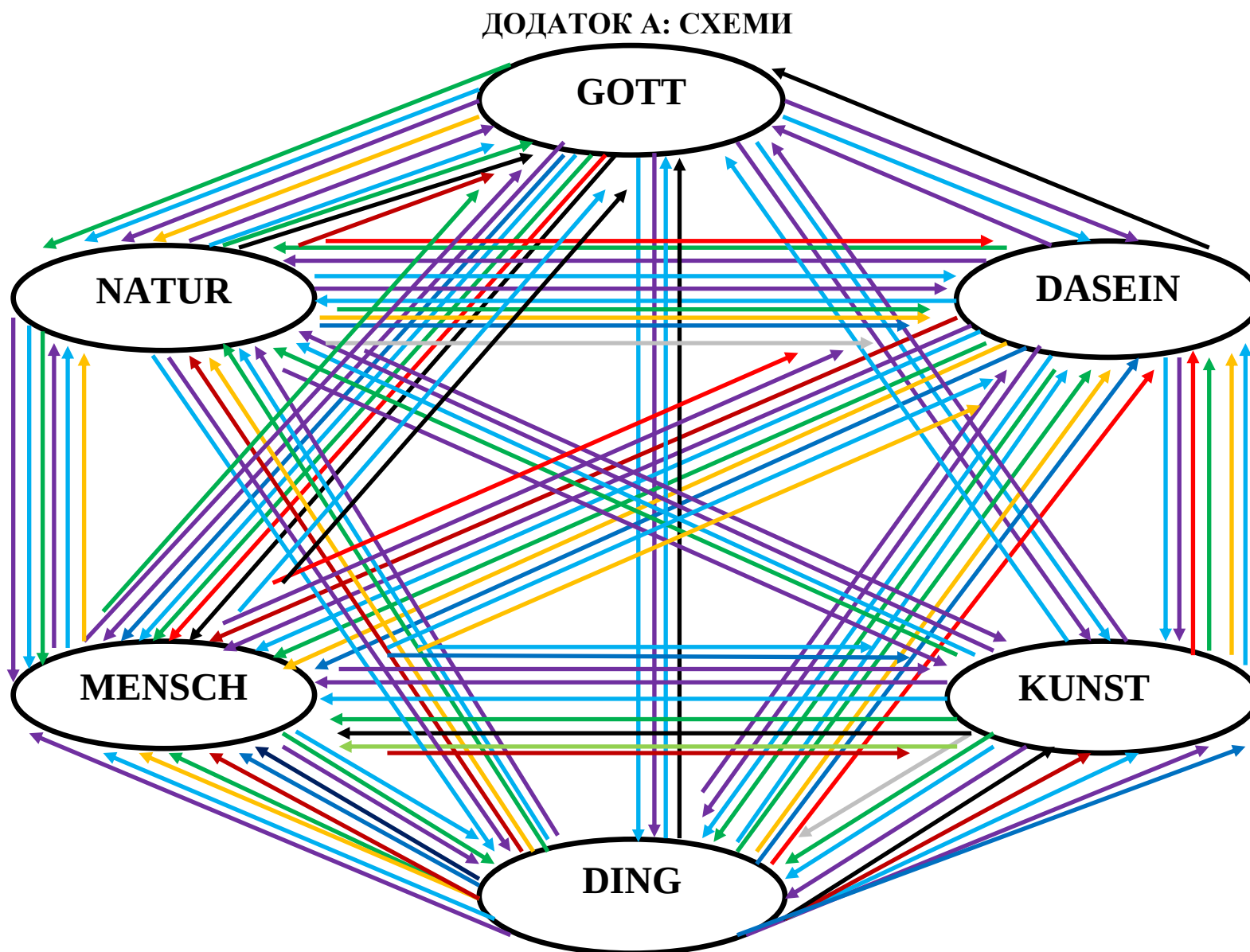
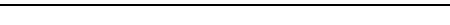


Рис. 1. Дискурсивна конфігурація концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Кольорове позначення пропозиційних зв'язків між доменами на Рис. 1:

колір лінії	тип пропозиційного зв'язка
	пропозиційний зв'язок Причина в рамках каузального фрейму СУТНІСТЬ існує ТОМУ (домен ПРИЧИНА ІСНУВАННЯ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Спосіб в рамках предметного фрейму: СУТНІСТЬ існує ТАК (домен РІЗНОВИДИ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Час в рамках темпорального фрейму СУТНІСТЬ існує З ТИХ ПІР / ДО ТИХ ПІР (домен ПОЧАТОК/КІНЕЦЬ (тобто ЧАС ІСНУВАННЯ) СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Місце в рамках локального фрейму: СУТНІСТЬ є ТАМ (домен МІСЦЕ ІСНУВАННЯ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Антитеза: СУТНІСТЬ не існує ТАК (домен АНТИТЕЗА СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Якість в рамках кваліфікативного фрейму: СУТНІСТЬ є ТАКЕ (домен ЯКОСТІ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Пацієнс в памках акціонального фрейму: СУТНІСТЬ діє на ЩОСЬ (домен ТЕ, НА ЩО ДІЄ СУТНІСТЬ)
	пропозиційний зв'язок Результат в рамках результативного фрейму: СУТНІСТЬ-агенс діє, щоб отримати ЩОСЬ (домен РЕЗУЛЬТАТ ДІЇ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Інструмент в рамках інструментального фрейму: СУТНІСТЬ-агенс діє за допомогою ЧОГОСЬ (домен ІНСТРУМЕНТ ДІЇ СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Частина в рамках посесивного фрейму: СУТНІСТЬ-ціле має ЩОСЬ (домен МІРА/ЧАСТИНА СУТНОСТІ)
	пропозиційний зв'язок Коррелят в рамках компаративного фрейму: СУТНІСТЬ-Референт є ніби ЩОСЬ (домен МЕТАФОРИЧНИЙ КОРРЕЛЯТ)

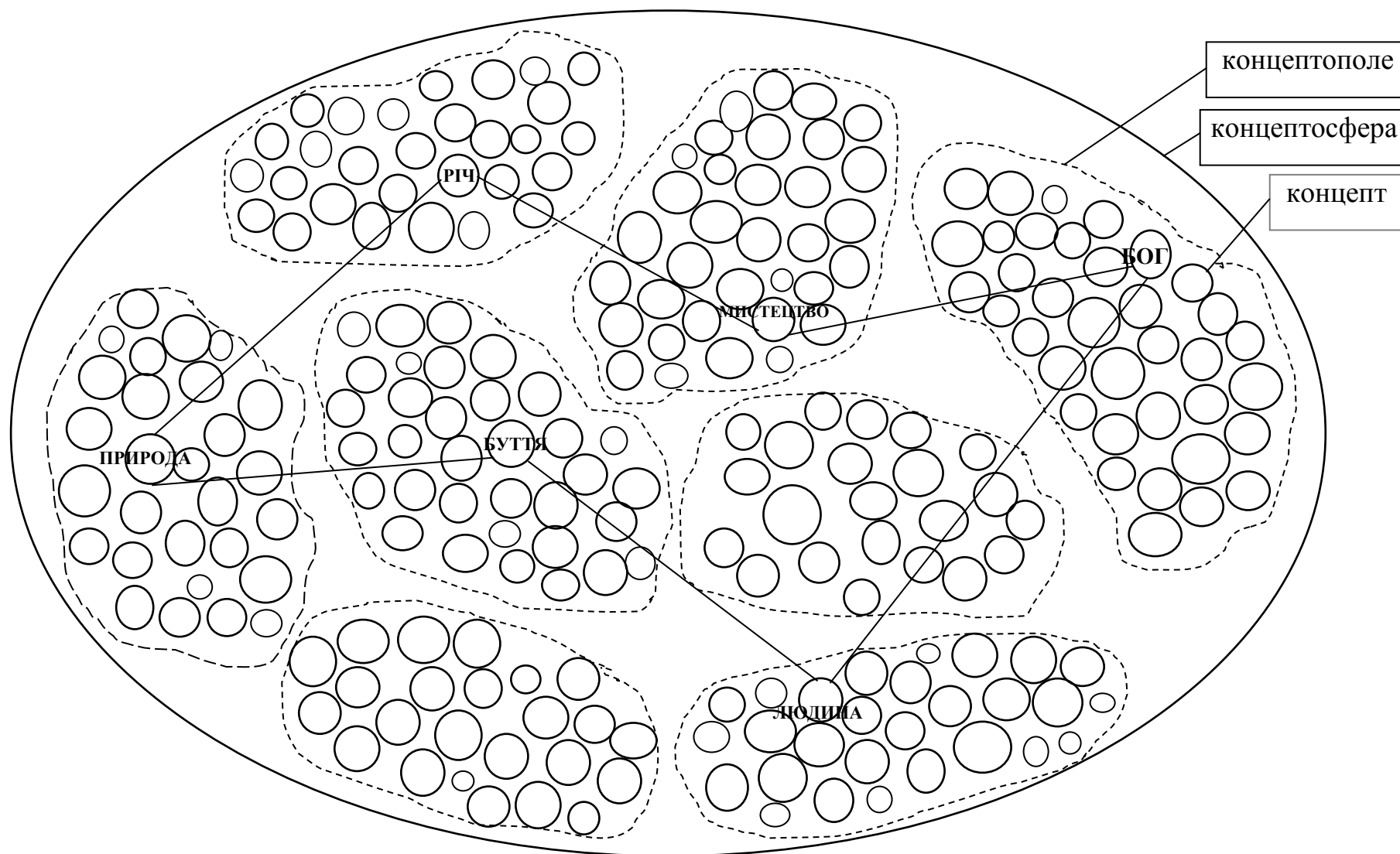
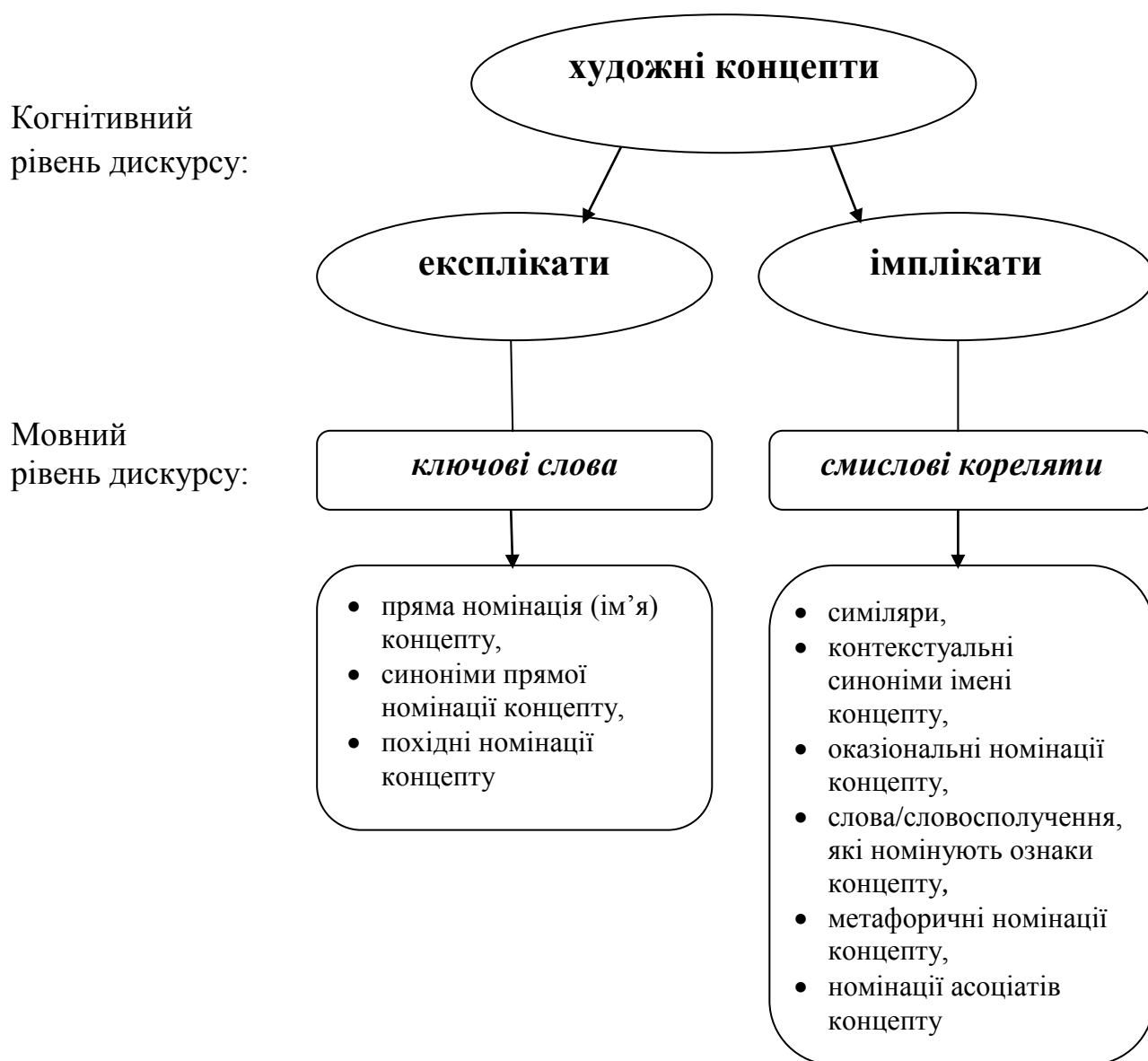


Рис. 2. Дискурсивна конфігурація концептів ЛПД Р.М. Рільке у німецькій концептосфері.



**Рис. 3. Вербалізація художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі
Р.М. Рільке**



Рис. 4. Художній концепт БОГ/GOTT у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке: модель концептуальної матриці

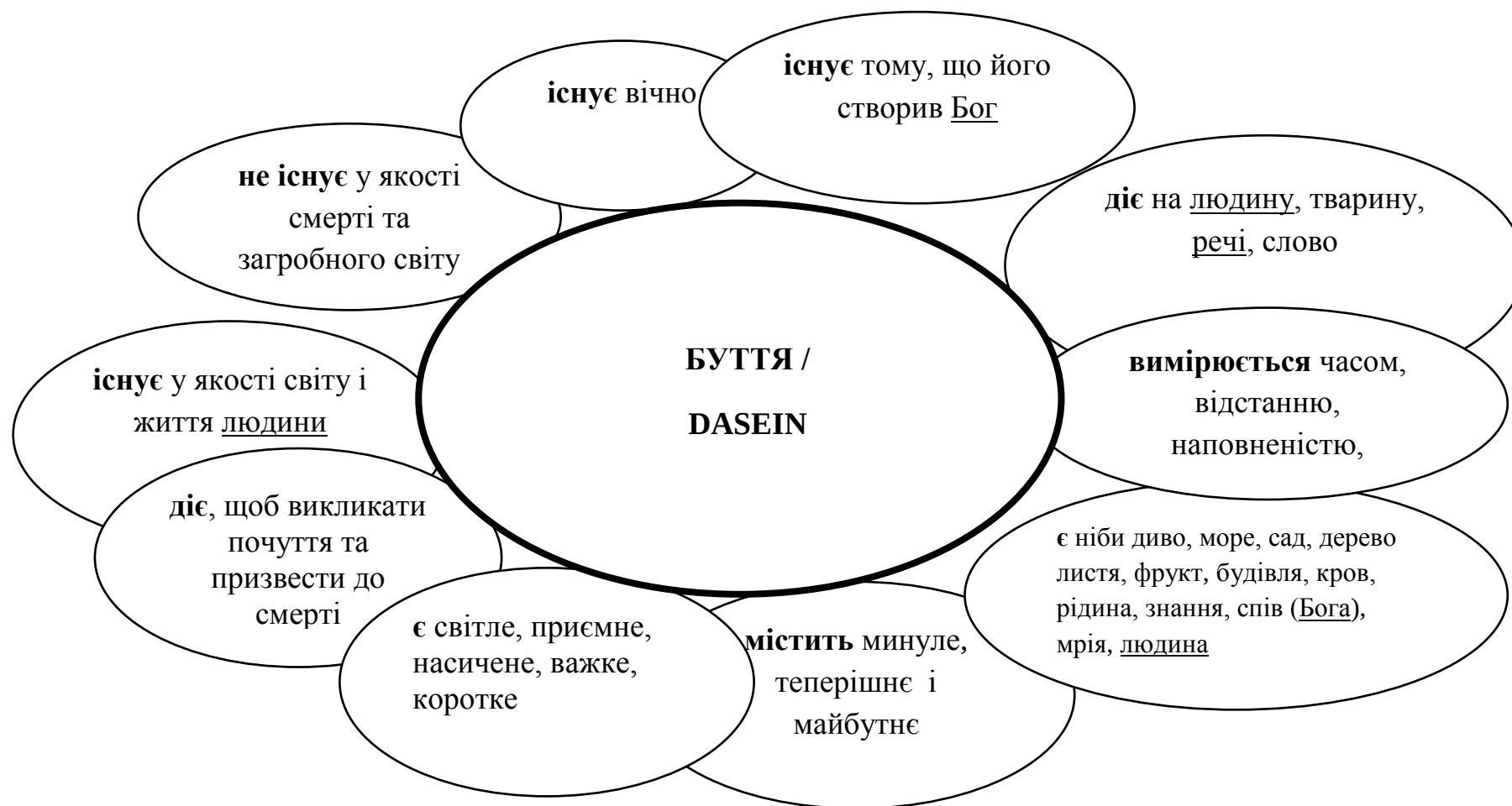


Рис. 5. Художній концепт БУТТЯ/DASEIN у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке: модель концептуальної матриці

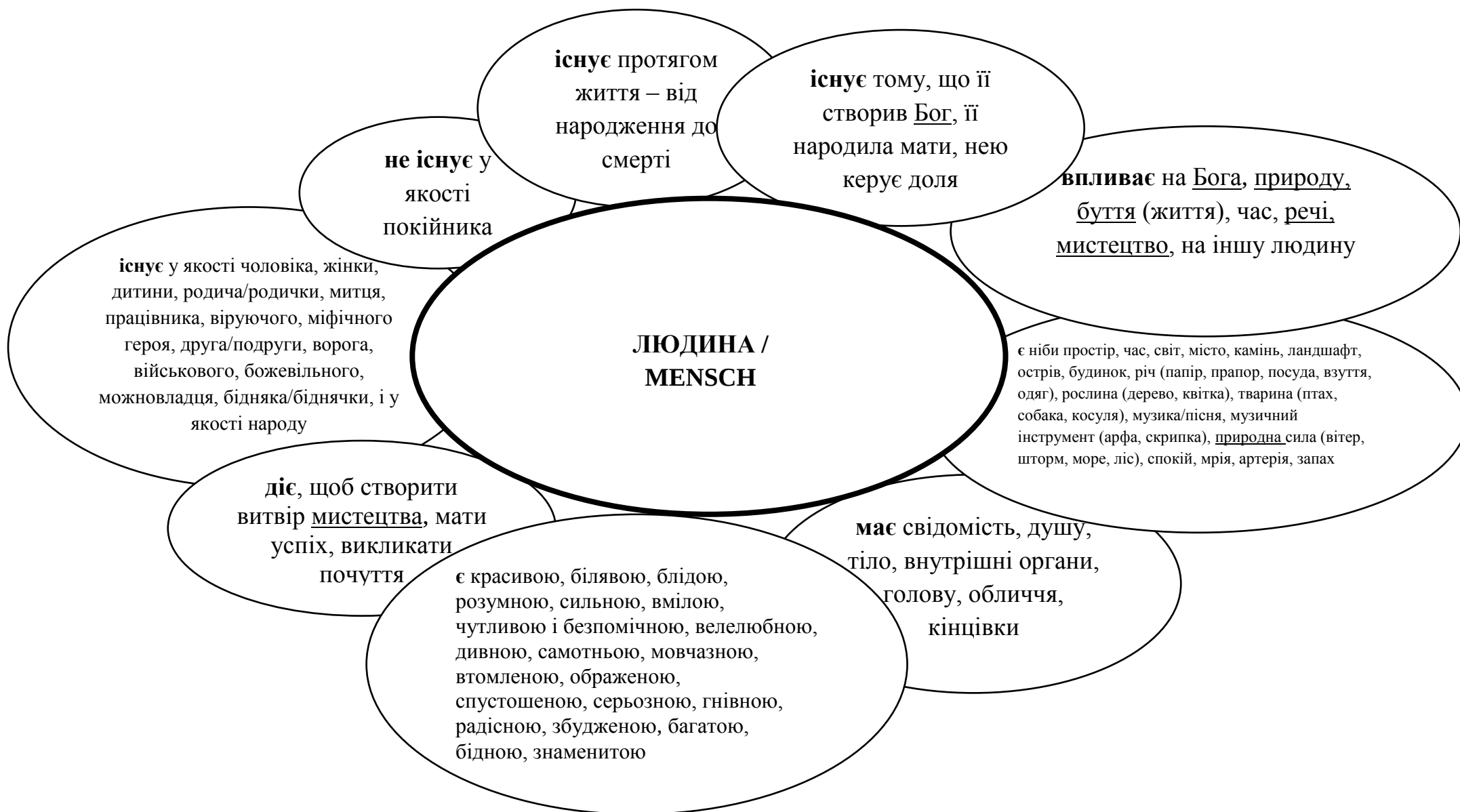


Рис. 6. Художній концепт ЛЮДИНА/MENSCH у лірико-поетичному дискурсі: модель концептуальної матриці



Рис. 7. Художній концепт МИСТЕЦТВО/KUNST у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке: модель концептуальної матриці



Рис. 8. Концепт ПРИРОДА/NATUR у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке: модель концептуальної матриці

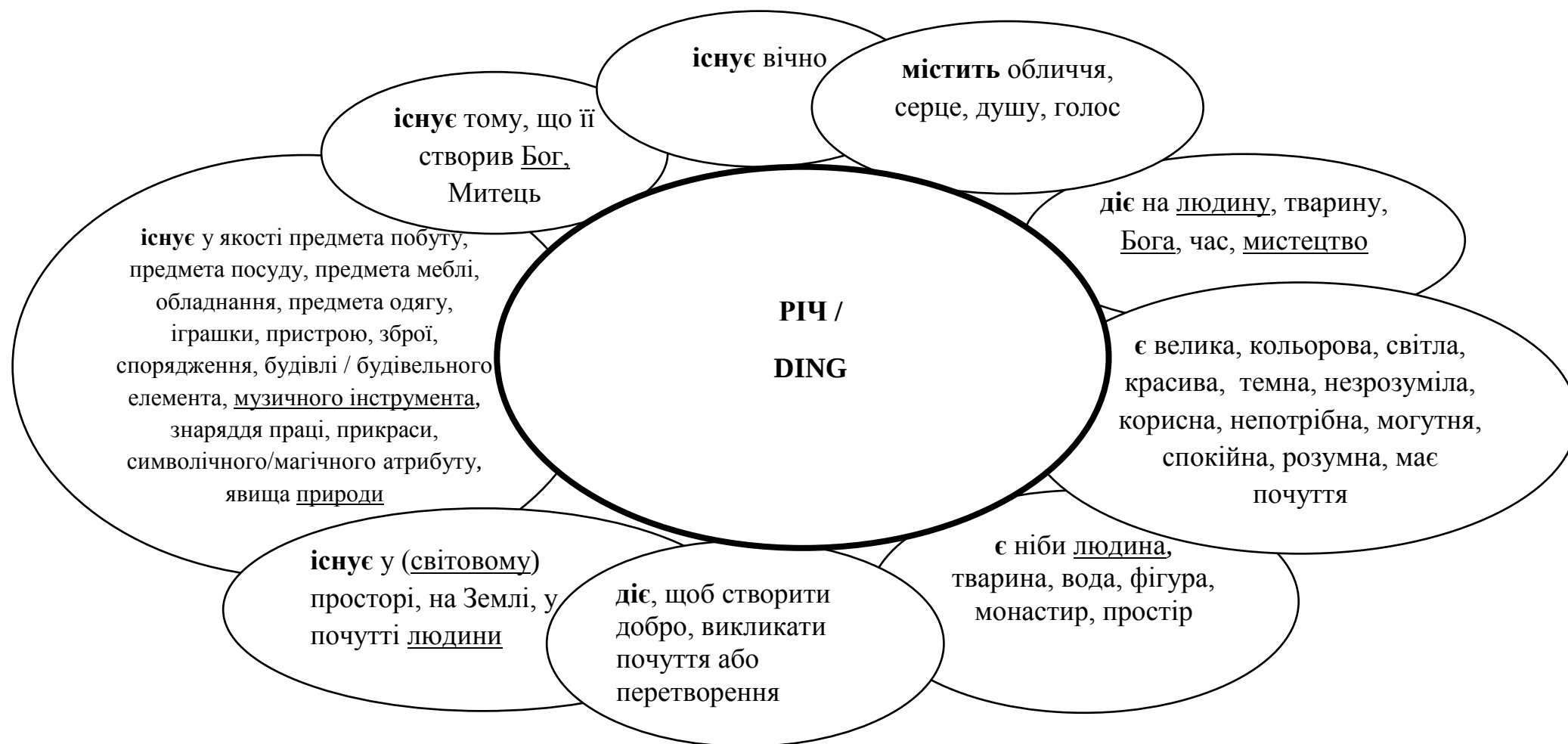


Рис. 9. Художній концепт RICH/DING у лірико-поетичному дискурсі Р.М. Рільке: модель концептуальної матриці

ДОДАТОК Б: ТАБЛИЦІ

Таблиця 1

Концептуальна картина світу лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Ключові концепти	Концепти-асоціати	
	зі споріднених концептополів	із інших концептополів
1	2	3
БОГ / GOTT	GLAUBE GEBET MÖNCH ENGEL LUCIFER JESUS BUDDHA GEIST BIBEL EUANGELIST THEOLOGE DÄMON DOM KIRCHE EIHNACHTEN HIMMEL SAUL PARADIES SEELE EWIGKEIT WIEDERLEBEN AUFERSTEHUNG GOTT-VATER ENGEL HERRLICHKEIT GOTTHEIT GÖTTER SCHACHT- GOTT HIMMELFAHRT VERKÜNDIGUNG HERR THEOLOGE STRAHLUNG ERZENGELE WISSENDER KRIEGER-GOTT PROPHETE ALLSCHAUENDER VERTRAUENDER FLUSS- GOTT ALLESERFASSEN GOTTHAUPT KATHEDRALE	MENSCH DING NATUR KUNST DASEIN LICHT NATURKRAFT TIER LEBEN ZEIT RAUM WORT EWIGKEIT DUNKELHEIT GEWAND DÄMMRUNG FINSTERNIS STADT KÖRPER HAUPT GESICHT HERZ FÜßE HÄNDE AUGEN GEFÜHLE SINNE KINDER FLUß KUNSTWERK HEIMAT VERÄNDERUNG TRANSFORMATION METAMORPHOSE VOGEL BAUM BERG FRUCHT HANDELN LIEBE HILFE SCHUTZ GLEICHGEWICHT GESCHICK WUNDER HEILEN GEWERBE RAND MEISTER KRUG TRANK ITTELSCHIFF KRAFT NACHBARSCHAFT NACHT ABEND GEFÜHL ERDE REIFEN REICH STUNDE JAHR VATER KRANZ JAHR WOLKE MUTTER BRAND GARTEN WAND RAND GIGANT BERG BROT WÜSTENSAND GRÜN HORN MANN SCHRITT BLINDE SAAL STRAßE HAUS FERNE KRAFT BREITE GRÖSSE WEIN GOLDGESCHMEID BART KLEID WAND GIGANT NÄHE HARFE SAFT SCHWINGEN SCHWEIGSAMKEIT WIND ADERN BASALT GESTALT SENDUNG KIND SPIELZEUG GEBURTSTAG HERZ MUND WACHSTUM VOLK ERNTE PLATZ GLANZ SCHALE WISSEN GESTRAHLE SCHULTER LEUCHTTURM WISSENDER SONNE ZEIT SCHWAN WEISS GEWEBE WURZEL EINTRITT MANTEL SPUR SCHWEIGEN GEIGE STÄRKE TAUCHER NEID ZÖGERN MACHT MELODIE KIND SPIELZEUG SONNTAG ARBEIT KNABE WILLE LIEBE FRAU FEIGER ALLESERFASSEN BILD GEWUSSTE BLUT

		ARBEIT GLOCKEN RAD STADT GERICHT RUF SEITE LUST GERÄT GLEICHMUT KNECHT SINN BLATT ZORN TROPFE EINSAMKEIT SCHMERZ WORT LEIDEN HAAR TIZIAN WALD FRÜHLINGSREGEN DACH WURZELN BERGWERK UNERREICHBARKEIT TIERE VÖGEL FLAMME LICHT BRAND ANGESICHT DICHTER WIEDERKEHR TURM SARKOPHAG FÜRST GELIEBTE ATEM LOCH TAUCHER EINGEWEIFTER BROT WIRRNIS METAMORPHOSE SCHLACHT ABENDLIED BRUST ABENDLIED STIRN BILDHAUERHAND BALL FRUCHT KERN BUCH KÖNIG AKTEUR NEST HEIMWEH WELLE STERN ABENDSTUNDE DÄMMERSTUNDE
БУТТЯ / DASEIN	SEIN NICHTMEHRSEIN FINSTERSEIN GESTORBENSEIN TOTSEIN WACHSEIN HIERSEIN WESEN DRAUSSENSEIN WIRKLICHKEIT LEBEN RAUM FÜLLE LEERE BREITE ALL FERNE WEITE NÄHE ZEIT ZUKUNFT GEGENWART WEILE VERGANGENHEIT JAHRESZEIT TOD LEBEN WINTER SOMMER HERBST TAG FRÜHLING MONAT WOCHE NACHT ABEND MORGEN STUNDE MINUTE AUGENBLICK DUNKELSTUNDE ALLES JAHRTAUSEND EWIGKEIT WELT WELTALL AUFERSTEHUNG VERWANDLUNG SCHICKSAL VERÄNDERUNG BEZUG BEZIEHUNG METAMORPHOSE WANDEL TRANSFORMATION UNTERWELT SCHÖPFUNG ANFANG ANBEGINN ENDE AUFANG WELTRAUM ZWISCHENRAUM INNENRAUM GLEICHGEWICHT	GOTT MENSCH DING KUNST NATUR TIER VOGEL GEIST LICHT FRUCHT LAUB LIEBE SCHICKSAL UNTERWELT GLÜCK GLAUBE STÄRKE MACHT SCHWERE WIRRNIS GEFÜHL WUNDER SPIEGEL GEBÄUDE LORBEER WISSEN GESANG TON TRAUM FLÜSSIGKEIT WORT LICHT LEGENDE BILD KLOSTER WALD TEIL HERR TAKT ZEICHEN DUNKEL LÄRM PAUSE SCHMERZEN UNSÄGLICHKEIT NEIGUNG MUSIK BLUT WISSEN SINN ZWEIFEL STERN SCHWERE SPIEGELUNG QUELLE ERKENNUNG VERTRAUEN HERZ WOG LANDSCHAFT BAUM KIND ENKEL TRENNUNG SPIELZEUG KERN WÄCHTER STEIN GEGENGEWICHT KINDHEIT FELD ERDE RUF FREUNDSCHAFT URSPRUNG FINSTERNIS NACHTLICHT SCHLAG STÄRKE MEERESKÜSTE STERMBILD BRÜSTE SCHWINGUNG WENDUNG AUGEN KAUF MENSCH GESCHÖPF HEIMWEH GLÜCK GLAUBE SCHMERZ FRAFT ERFAHRUNG OHR GARTEN KINDHEIT DUFT FREUNDIN MASS UHR FLUR WIND GESANG BUCHENBLATT NACHMITTAG TURM MEER TIEFE SCHRITT BRÜCKE KÖNIG EINSAMKEIT WARTEZIMMER BURG FIGUR ENTFERNUNG ALLEE FRUCHT VORHANG STEIN ENGEL SCHALE STILLE VATER SZENE TON DUNKEL GESETZ SCHWERE UNWICHTIGES DICHTER TEICH

		TOR LORBEER BLATTRAND MANN HOFFNUNG
ЛЮДИНА/ MENSCH	ICH DU WIR IHR MANN FRAU KIND KNABE JUNGE MÄDCHEN WAISE MUTTER TOCHTER SOHN VATER UNBEKANNTER EINSAMER ALTER FREMDER MEISTER FLÜCHTLING HAUSHERR KRANKER BLINDER GELIEBTER ERWACHSENER SAGENDER NACHBAR DIEB MÖRDER MADONNA SCHICKSAL CHARLATAN SEELE GEFÜHL SINN LIEBE EINSAMKEIT SEHNSUCHT SCHMERZ LEID LEIB KÖRPER HAND GEHIRN GESICHT KOPF ARM MUND GESICHT HERZ AUGE BRAUE OHR SCHULTER BRUST FUSS FINGER ARMUT REICHTUM RICHTER PILGER VOLK REICHER IRRE GESTE ZEIGEN SCHAUEN LEICHE TOTER NICHTMEHRLEBENDER VERSTORBENER FÜRST VATER FREMDER WAISE KINDHEIT DIENERIN BÜRGER TÄNZER JUNGFRAU NARR BRUDER SCHWESTER BRÄUTIGAM JÄGER BESCHWÖRER LEHRER LABORANT HIRT DICHTER AKROBAT KAUFMANN MATROSE ACKERBAUER LEIB LABORANT THEOLOGE PILGER MÖNCH RITTER FEIND MEERJUNGFRAU WIDERSACHER SIEGER HETMAN ZAR VERNICHTER KÖNIG PHARAO HERZOG KAISER KANZLER GRAF FÜRSTIN BETTLER CHARAKTER MÄDCHENTUM AUGENKEIME VOLK BEWUSSTSEIN	GOTT NATUR KUNST DING DASEIN WELT RAUM WELTRAUM ZEIT ERDE LAND STAAT GEBURT STERBEN TOD LEBEN EINFLUß ORTSCHAF DORF STADT REICHTUM ARMUT KLAGE SCHREI TRÄNEN GNADE LIEBE GLÜCK SEHNSUCHT GESANG LIED BAUM GEDICHT BILD TANZ ERFOLG FORTSCHRITT BEWUSSTSEIN LEIBE KÖRPER TORSO RAUM MUSIK MASKE MELODIE LIED BLUME HARFE SAITE VOGEL HAUS BALSAM MONAT MORGEN GOLD GEBURT FAHNE HOFFFAHRT UNTERLAGEN EINGANG WORT LICHT HAAR STIMME ENGEL ALTE STERN NACHBARSCHAFT BLUME FAHNE STUNDE SPIEGEL WUNDE WEISE REICHTUM NEIGUNG LUFT RAUM GESCHMACK MARKT DAUER SINN ZWEIG FRÜHLING REISE WOCHЕ EINFLUSS WEITE HANG SAGE ERFOLG INSTRUMENT LIED KRONE ANFANG WASSER KAMM TAKT ATEM FERNE SAITENSPIEL JAHR GOLD GLAS TUCH AUGENBLICK FRUCHT WERK WAAGE WACHSTUM BILD SPIELZEUG GEFAHR PLATZ TURM KINDERMORGEN FAHNE HANDSCHUH TUCH MOHR TRÄGER GEFAHR ZUKUNFT WUNDER GLANZ WISSENSCHAFT ERD-INNERES OPFER WOHNUNG ZIMMER ENGEL GEDANKE GASSE LINDE STAUBE HOHLE MORGENWIND EINSAMKEIT LÄCHELN TRANK RUHE AUGENBLICK
МИСТЕЦТВО/ KUNST	MALEREI BILD MALEN DICHTKUNST DICHTER WORT BUCH BILD MELODIE BILDHAUERKUNST DICHTER FIGUR GEDICHT MALER BILDHAUER MUSIK GESANG LIED OPER TANZ OPERHAUS SKULPTUR STATUE TÄNZER PINSEL THEATERSPIEL THEATER PLASTIK MUSIKINSTRUMENT GEIGE HARFE VIOLINE MANDOLINE TAMBURINE SAITE KLAVIER HARMONIKA LAUTE SCHÖPFUNG SCHAFFEN	MENSCH GOTT NATUR DASEIN DING WELT RAUM ZEIT EPOCHE AUFTRAG VERWANDLUNG BAUM VOGEL ENGEL AUSEINANDERSETZUNG GLANZ KRAFT DUNKELHEIT TIEFE WIND WALD LANDSCHAFT BERG KANAL FONTAN GEBÄUDE DOM TURM STEIN LEIB SEELE GEFÜHL MITTEL KLANG HAND HERZ LEIDEN KIND ABEND BALKON BERG NACHT LEID GEIST KÖNIG WELT ALLEE KRAFT TAG NACHT FEUER EWIGKEIT

	KÖNNEN DRAMA KÜNSTLER KUNSTWERK SPIEL WERK KÖNNERSCHAFT BAUWERK MEISTERSCHAFT TAKT TON KLANG MOTIV RHYTMUS TON SCHWEIGEN SPRACHE SPRECHEN SCHAUSPIEL SPRACHLOSIGKEIT CHOR SAITE STIMME SCHÖNHEIT MOSAIK MANDOLINE GEIGER TANZ-ORCHESTER GALERIE CHORGESANG AKROBAT STIMME RHYTMUS ROMAN STRICHE STEINFIGUREN	BRUNNE SAAL GANG GLANZ VERWEILUNG KNABE HERZRAUM HÖHE BAHN GLÜK WIRKLICHKEIT WIESEN WEIB LEIDER KINN WASSER SUNDE BLICK AUGENBLICK UNBEKANNTER TRIANGEL REICH SCHLAF NEIGUNG WEILE FERNE LUFT BRÜCKE BAUM PALAST SPRACHE
ПРИРОДА/ NATUR	WELTALL WELTINNENRAUM STERN GESTIRN PLANET ERDE ELEMENT WASSER FEUER LUFT ERDE HIMMEL LANDSCHAFT WALD WIND SAMUM GEWITTER SCHNEE FROST REGEN FELD FLUSS MEER FINSTERNIS VOGEL DÄMMERUNG SCHATTEN REGEN SCHNEE TIER FISCH DELFIN SCHWAN SCHLANGE PANTHER PAPAGEI APRIL GASELLE FLAMINGO PFLANZE BAUM BLUME ROSE TAL HORTENSIE BIRKE WURZEL ZWEIG AST BLATT BAUM FRUCHT SAMEN ALLEE PARK GARTEN WIESEN FROST ERDE BERG WINTER REGENGRAU SPITZE WALDSEE KUH REGEN STURM FLUT KRONE WELLE HERBST WÜSTE LANDSCHAFT STEIN FRUCHT REGENHIMMEL FELSE KRONE VOGELRUF TAUBE HUND KUCKUCK ARA KATZE SCHWAN INSEKT MÜCKE KÄFER LAMM PFERD HIRSCH HUND GAZELLE EINHORN LÖWE REPTIL VULKAN FLUSS ZIEGENBOCK AFFE SCHLANGE MOND KAMELMELISSE FENSTERROSE ÖLBAUM SCHIN LINDE ZWEIG KRONE APFELGARTEN BANANE KORALLE UFER HIMMELBLAU MOND BRUNNEN SCHMETERLING MORGENWIND FRÜHLING ORANGE JAHRESZEIT FRÜHLINGSNACHT	GOTT MENSCH DING DASEIN KUNST ZEIT JAHRtausend EWIGKEIT RAUM RUHE STILLE SCHÖNHEIT KRAFT STÄRKE HOLZ GRÖSSE FREUNDLICHKEIT LEERE KAHLE METAMORPHOSE TAG ERnte FRUCHT STILLE MORGEN SONNENSTRAHL DUNKELHEIT BETT SONNENUNTERGANG WOCHE ECKE SONNENAUFgang BLATT PAPIER ABENDSONNE ABENDSTERN WOLKE ABENDGRÜN MORGENGRAU DOLDE KNOSPE GEWÖLK GEBÄUDE STADT SPUR GEBÄUDE FONTAN GLOCKE GLÜCK GLOCKENSPIEL KIRCHE DOM WEITE STRASSE GASSE WEG SÄULE TURM FALL SPRUNG WANdLUNG FIGUR GEIST MUTTER KLARSEIN NACHT FROST BRAND WÄRME AUGE HELLE HAND SPIELE KIND DIENERIN GLOCKE DUNKEL GESETZ BEWEGEN PAUSE MÄDCHEN WUNDER FALL SCHICKSAL WEG FERNE SOMMER HERZ VERTRAUEN GANG RÜCKEN ENGEL BLUT JÄGER STILLE RING OHNMACHT GRANIT EILE BROt SCHWARZ SÄULE BEWUSSTSEIN HOFFAHRT FERNE BRUST TISCH WAPPENHALTER SCHAL BRÜCKE TREPPE AUGENBLICK JERUSALEM GESICHT HAUS WAHNSINN SCHLAF DÄMMERUNG SCHEIBE LERE Knie KLAGE WUNDER LAMPE GEWICHT SZENE THEATER ALTER KLEID GASSE ÜBERMUT ABSCHIED WISSENSCHAFT STELLE VORMITTAG NACHMITAG
ПІЧ/DING	GEGENSTAND OBJEKT KORB KELHE KAMM SACHE THEMA MASKE SARG VERWANDLUNG BESITZ BUCH	GOTT MENSCH DASEIN KUNST NATUR WELT NATUR TIER RAUM ERDE SEELE GEFÜHL FLAMME GÜTE LICHT STÜCK

BLUME METEOR WASSER STERN WALD PFEILE STAB MUSIKINSTRUMENT GEIGE VIOLINE MANDOLINE VASE TAMBURINE KLAVIER HARMONIKA LAUTE SAITE HARFE POSAUNE TROMPETE TISCH BETT BALL STUHL TEPPICH LAMPE GERÄT TALAR KÜCHENLAMPE PUPPE OFEN TAFEL SPIEGELTISCH KRONE SILBERLAMPE TREPPE MASKE MANTEL KRANZ KAHN HAMMER SCHMUCK RING TALISMAN KAMM MEDAILLON BECHER DREIZACK FAHNE SCHILD KORB UHR DREIZACK MARKTKORB DAGUERREOTYP SPIELZEUG MARIONETTE FAHRZEUG KINDERKRONE RUNDER GEFÄß URNE KOLBE SCHALE SCHILD VASE TASSE MASCHINE FAHNE SONNENUHR TASSE PENDÜLE ZIFFERBLAT KAHN WAFFE HELM STURMH elm JÄGERHORN SPEER PFEILE DEGEN SCHWERT GEBÄUDE POSTAMENT SMALTE SPIELZEUG RUNE WAAGE TREPPE STAUB HAMMER SCHMUCK ZIERAT TALISMAN RING MEDAILLON	GESICHT SEELE ARBEIT ALLTAG LEID TÄTIGKEIT HIMMEL HAND SCHWERE FLUG METEOR ANKUNFT MENSCH DICHTER HAND HERZ TAG GESICHT MUND BRUST STIMME BROT REIFEN ZEIT KÖNIG BEER KIND RUHE BESITZ FRUCHT GARTEN DUNKEL RAUM OHR EINSAMKEIT LÄCHELN BLUT STURM WIND STERN ROSE PANTER GEBET WELTRAUM RAUM ERDE GEFÜHL INNEN GRÖSSE FARBE SONNE GLÜCK GEDANKE HERRLICHKEIT KINDHEIT KERN LEBEN BLICK ENDE BODEN HINGANG BRAUT KRAFT SPIEL FIGUR WELLE ABENDWIND SCHAM WASSER
--	--

Таблиця 2

Частотність ключових слів – імен ключових концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Ключове слово: ім'я концепту, його синоніми і похідні лексеми	Кількість слово- вживань	Відсоток від загальної кількості слів (69700)
Gott (Er, Herr, Gottvater, Schöpfer, Unsterblicher, Gottheit, Herrgott; Jehova, Abgott, Götze, Götterbild, höhere Macht, Göttlichkeit, Gotthaupt, Göttergestalt, Schöpfer, Unsterblicher, Christus, Jesus, Buddha, Erlöser, Richter, Erschaffer, Schlacht-Gott, Fluss-Gott, Götter, Göttin, Krieger-Gott, Götterbilder, Gotteswort, Gottgebärerin, göttlich, Göttlicher, vergöttlichen)	774	1%
Dasein (Sein, Biografie, Existenz, Leben, Welt, Weltinnenraum, Weltall, Weltraum, Wirklichkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz, Entität, Hiersein, Unterwelt, Sein, Totsein, Wachsein, sein, bin, bist, ist, war)	1409	1,9%
Mensch (Erbewohner, Erdbewohnerin, Geschöpf, Kreatur, Sterblicher, Erscheinung, Geschöpf, Gestalt, Kopf, Person, Kreatur, Gemüt, Seele, Jemand, Menschensaft, Menschheit, Menschenhand, Menschliches, Menschennacht, menschlich)	108	0,14%
Kunst (Schaffen, Werk, Schöpfung, Fähigkeit, Geschick, Können, Könnerschaft, Meisterschaft, Vermögen, künstlerisch, Künstler, Kunstwerk, kunstlos, kunstvoll)	26	0,03%
Natur (Feld und Wald, Flora, Fauna, Umwelt, Tier, Pflanze, Landschaft, Naturreich, natürlich)	81	0,1%
Ding (Gegenstand, Sache, Vorgang, Vorkommnis, Zwischenfall, Geschehen, Geschehnis, Affäre, Angelegenheit, Frage, Sache, Thema)	47	0,06%

Таблиця 3

Частотність імпліцитних номінацій (сміслових корелятів ключових слів) ключових концептів лірико-поетичного дискурсу Р.М. Рільке

Ключове слово	Сміслові кореляти	кількість слово- вживань	Відсоток від загальної кількості слів (69700)
Gott	Alleserfassen Allschauender Auferstehung Bibel Dämon Dom Engel Erzengel Euangelist Ewigkeit Gebet Geist Glaube Gleichgewicht Herrlichkeit Himmel Himmelfahrt Kathedrale Kirche Lucifer Mönch Paradies Prophet Saul Seele Strahlung Theologe Verkündigung Vertrauender Weihnachten Wiederleben Wissender	366	0,5%
Dasein	Abend All Alles Anbeginn Anfang Auferstehung Aufgang Augenblick Beziehung Bezug Breite Draussensein Dunkelstunde Ende Ewigkeit Ferne Finstersein Frühling Fülle Gegenwart Gestorbensein Herbst Innenraum Jahreszeit Jahrtausend Leere Metamorphose Minute Monat Morgen Nacht Nähe Nichtmehrsein Raum Schicksal Schöpfung Sommer Stunde Tag Tod ransformation Veränderung Vergangenheit Verwandlung Wandel Weile Weite Wesen Winter Woche Zeit Zukunft Zwischenraum	415	0,55%
Mensch	Ackerbauer Akrobat Alter Arm Armut Auge Augenblick Augenkeime Beschwörer Bettler Bewusstsein Blinder Braue Bräutigam Bruder Brust Bürger Charakter Charlatan Dichter Dieb Dienerin du Einsamer Einsamkeit Erwachsener Feind Finger Flüchtling Frau Fremder Fürst Fürstin Fuss Gefühl Gehirn Geliebter Gesicht Geste Graf Hand Hausherr Herz Herzog Hetman Hirt ich ihr Irre Jäger Junge Jungfrau Kaiser Kanzler Kaufmann Kind Kindheit Knabe König Kopf Körper Kranker Laborant Lehrer Leib Leiche Leid Liebe Mädchen Mädchentum Madonna Mann Matrose Meerjungfrau Meister Mönch Mörder Mund Mutter Nachbar Narr Nichtmehrlebender Ohr Pharao Pilger Reicher Reichtum Richter Ritter Sagender Schauen Schicksal Schmerz Schulter	3266	4,3%

	Schwester Sehnsucht Sieger Sinn Sohn Tänzer Theologe Tochter Toter Unbekannter Vater Vernichter Verstorbene Volk Waise Widersacher wir Zar Zeigen		
Kunst	Akrobat Bauwerk Bild Bildhauer Bildhauerkunst Buch Chor Chorgesang Dichter Dichtkunst Drama Figur Galerie Gedicht Geige Geiger Gesang Harfe Harmonika Klang Klavier Laute Lied Malen Maler Malerei Mandoline Melodie Mosaik Motiv Musik Musikinstrument Oper Operhaus Pinsel Plastik Rhythmus Roman Saite Schauspiel Schönheit Schweigen Skulptur Spiel Sprache Sprachlosigkeit Sprechen Statue Steinfiguren Stimme Striche Takt Tamburine Tanz Tänzer Tanz-orchester Theater Theaterspiel Ton Violine Werk Wort	559	0,7%
Natur	Affe Allee Apfelgarten April Ara Ast Banane Baum Berg Birke Blatt Blume Brunne Dämmerung Delfin Einhorn Element Erde Feld Felse Fensterrose Feuer Finsternis Fisch Flamingo Fluss Flut Frost Frühling Frucht Frühlingsnacht Garten Gazelle Gestirn Gewitter Herbst Himmel Himmelblau Hirschkuh Hortensie Hund Insekt Jahreszeit Käfer Kamelmelisse Katze Koralle Krone Kuckuck Lamm Landschaft Linde Löwe Luft Meer Mond Mondschein Morgenwind Mücke Ölbaum Orange Panther Papagei Park Pferd Pflanze Planet Regen Regengrau Regenhimmel Reptil Rose Samen Samum Schatten Schlange Schmetterling Schnee Schwan Spitze Stein Stern Sturm Tal Taube Tier Ufer Vogel Vogelruf Vulkan Wald Waldsee Wasser Welle Weltall Wiesen Wind Winter Wurzel Wüste Ziegenbock Zweig	1127	1,5%
Ding	Ball Becher Besitz Bett Blume Buch Daguerreotyp Dreizack Fahne Fahrzeug Gebäude Gefäß Gegenstand Geige Gerät Hahne Hammer Harfe Harmonika Helm Jägerhorn Kahn Kamm Kelch Kinderkrone Klavier Kolbe Korb Kranz Krone Küchenlampe Lampe Laute Mandoline Mantel Marionette Marktkorb Maschine Maske Medaillon Meteor Musikinstrument Objekt Ofen Pendüle Pfeile Posaune Postament Puppe Ring Runder Rune Sache Saite Sarg Schale Schild Schmuck Schwert Silberlampe Smalte Sonnenuhr Speer Spiegeltisch Spielzeug Stab Staub Stern Stuhl Sturmhelm Tafel Talar Talisman Tamburine Tasse Teppich Thema Tisch Treppe Trompete Uhr Urne Vase Violine Waage Waffe Wald Wasser Zierat Zifferblatt	464	0,6%

Таблиця 4:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІІ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ ГОТТ У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

Експліцитні контексти	Імпліцитні контексти
Причина існування Бога: Бог існує тому, що в нього вірить людина:	
Seit drei Tagen, was ists? Sing ich wirklich das Schrecknis, wirklich <u>den Gott, den ich als einen der frühern</u> <u>nur noch erinnernden Götter ferne bewundernd geglaubt?</u> (Fünf Gesänge) Sie werden Alle wie aus einem Bade aus ihren mürben Gräften auferstehn; denn alle <u>glauben</u> an das Wiedersehn, und furchtbar ist ihr <u>Glauben</u>, ohne Gnade. (Das jüngste Gericht)	Was wirst du tun, <u>Gott</u>, wenn ich sterbe? Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) Bin dein <u>Gewand</u> und dein <u>Gewerbe</u>, <u>mit mir verlierst du deinen Sinn.</u> (Was wirst du tun...) <u>will ich dich bekennen, will ich dich verkünden</u> wie keiner vorher. (Ich glaube an alles noch nie Gesagte...)
Різновиди Бога: Бог існує у якості Ісуса, Бога-батька, Духа, Божества, Будди	
<u>Herr Jesus</u> – geh, vergleiche dich irgend einem Mann. Nun bist du doch der Reiche, nun <u>hast du Gottes weiche</u> <u>Herrlichkeiten an.</u> (Nonnen-Klage) so grenzenlos und wallend wie <u>Gott-Vater</u> und so wie Er sich wunderlich verwandelnd (Das Portal) Das ist <u>der Vater uns</u>. Und ich – ich soll dich Vater nennen? („Das ist der Vater uns...“) aller Erschaffung, – Pollen der blühenden <u>Gottheit</u>, (Die zweite Elegie) stemmen <u>die Götter</u> uns an. Doch dies ist Sache <u>der Götter</u>. (Die zweite Elegie) <u>O er ist alles</u>. Wirklich, warten wir, dass er uns sähe? Sollte er bedürfen? (<u>Buddha</u>)	Verweilung, auch am Vertrautesten nicht, ist uns gegeben; aus den erfüllten Bildern stürzt <u>der Geist</u> zu plötzlich zu füllenden; Seen sind erst im Ewigen. <...> (An Hölderlin)
Час існування Бога: Бог існує ...	
...вічно	
Schön wie ein Schwan auf <u>seiner Ewigkeit</u> grundlosen Fläche: so zieht <u>der Gott</u> und taucht und schon sein Weiß. (So angestrengt wider die starke Nacht)	Du bist wie jene Bildgestalten, Die überm leeren Altarspind <u>Noch immer</u> ihre Hände falten, <u>Noch immer</u> alte Kränze halten,

<u>Du Ewiger</u>, du hast dich mir gezeigt. (Du Ewiger...) Du bist der dunkle Unbewusste von <u>Ewigkeit</u> zu <u>Ewigkeit</u>. (Du bist der raunende Verrußte...)	Noch <u>immer</u> leise Wunder walten – Wenn längst schon keine Wunder sind. („Fremd ist, was deine Lippen sagen...“) O du verlorener <u>Gott</u>! Du <u>unendliche Spur</u>! (Du aber, Göttlicher... XXVI)
... протягом життя людини	
	Wer <u>lebt es</u> denn? Lebst du es, <u>Gott</u>, - das Leben? (Und doch...) wenn <u>Gott gestorben</u> ist, die Wolken lallen. (Die Blinde)
Місце існування Бога: Бог існує ...	
... на небі	
Endlich <u>ein Gott</u>. Da wir den friedlichen oft nicht mehr ergriffen, ergreift uns plötzlich der Schacht-Gott, schleudert den Brand: und über dem Herzen voll Heimat schreit, den er donnernd bewohnt, <u>sein rötlicher Himmel</u>. (Fünf Gesänge)	Gemalt hätt ich dich: nicht an die Wand, <u>an den Himmel</u> selber von Rand zu Rand, und hätt dich gebildet, <...> („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo“)
... у раю	
die lichten Birken <u>deiner</u> dunklen <u>Gärten</u>, – wer soll dir helfen, wenn sie alle schwiegen? (Das jüngste Gericht)	Und du erbst das Grün vergangner <u>Gärten</u> und das stille Blau zerfallner Himmel. (Und du erbst das Grün...)
... у темряві	
<u>Gott spricht</u> zu jedem nur, eh er ihn macht, dann geht er schweigend mit ihm <u>aus der Nacht</u>. (Gott spricht zu jedem nur...)	Erst wenn <u>es dunkelt</u> lassen wir <u>dich</u> los: Und deine kommenden Konturen <u>dämmern</u>. (Werkleute sind wir...)
... у місті	
Aber sie sahn ihn, wie seit Jahren schweigend, <u>zu seiner festen Stadt</u> am Berge steigend; und dann nicht mehr. Es war das letzte Mal. (Josuas Landtag)	und spielen und Theresen zeigen <u>dein schönes Haus</u>. (Nonnen-Klage)
Антитеза Бога: Бог не існує у якості ...	
... демона (Дäмон)	
das schattige Gesicht voll kranker Blaus und ganz verdunkelt von <u>Dämonen</u>. (Ein Pilgermorgen...)	Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite und sehn einander <u>dunkel</u> an. („Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht...“)
Якості Бога: Бог є ...	
1) за зовнішністю: великий, прекрасний, сяючий, некрасивий, темний	
Verherrliche und hebe, meine Seele, so <u>hoch</u> du kannst: <u>den HERRN</u>. (Magnificat) Wir sind wie Adern im Basalte	Es ist nichts andres denn ein Schweigen von schönen Engeln und von Geigen, und der <u>Verschwiegene</u> ist der, zu dem sich alle Dinge neigen,

in <u>Gottes harter Herrlichkeit</u>. (Alle, die ihre Hände regen...) <u>Gott</u> sah mich an; er <u>blendete</u>... (Verkündigung) Sieht ihn ober <u>der Gott</u>, hoch von der Schulter? <u>Lodert</u> <u>er als Leuchtturm</u> hinaus einer ringenden Zukunft, die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? Kann (Fünf Gesänge) Auf, und schreckt den <u>schrecklichen Gott</u>! Bestürzt ihn. (Fünf Gesänge) Doch wie ich mich auch in mich selber neige: <u>mein Gott ist dunkel</u> und wie ein Gewebe (Ich habe viele Brüder in Soutanen...)	von seiner Stärke Strahlen schwer. (Ich bin derselbe noch...) Ich weiß: <u>Du bist der Rätselhafte</u>, um den die Zeit in Zögern stand. („Ich weiß: Du bist der Rätselhafte...“) Sieht ihn ober der Gott, hoch von der Schulter? <u>Lodert</u> <u>er als Leuchtturm</u> hinaus einer ringenden Zukunft, die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? Kann (Fünf Gesänge)
2) за здатностями: сильний, співучий, велелюбний, усе знаючий, наполеглевий	
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig alten Geburtstag. Ins reine, ins hohe, ins thorig offene Herz träte er anders, <u>der Gott</u> wirklicher Milde. Er käme <u>gewaltig</u> und griffe strahlender um sich, wie Göttliche sind. (Rühmt euch... IX) Und es kann sein: <u>eine große Kraft</u> rührt sich in meiner Nachbarschaft. Ich glaube an Nächte. (Du Dunkelheit, aus der ich stamme...) Sie schlief die Welt. <u>Singender Gott</u>, wie hast du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, (Und fast ein Mädchen wars und ging hervor... II) windig zerfetzten. – Ordne die Schreier, <u>singender Gott</u> ! daß sie rauschend erwachen, (Wie ergreift uns der Vogelschrei... XXVI) die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? Kann er ein Wissender sein, dieser <u>reißende Gott</u>? (Fünf Gesänge) Als <u>du</u> zum erstenmal in <u>deinem Alleserfassen</u> das Bild dieses blassen Gerichtes sahst, (Das jüngste Gericht)	Herr Jesus – <u>du hast alle</u> <u>Frauen, die du nur willst</u>. (Nonnen-Klage) Du bist, <...> <u>der sterben könnte überm Schwerte</u>, das noch nicht glänzend wird und glatt. („Du bist der Alte...“) Und wie <u>dein Wille</u> ihren Sinn begreift, lassen sie deine Augen zärtlich los... (Eingang) nur <u>Gott</u> bleibt über seinem Willen weit: <u>da liebt er ihn</u> mit seinem hohen Hasse für diese Unerreichbarkeit. (Das waren Tage Michelangelo's...) <u>Wer kann dich halten, Gott?</u> Denn du bist dein, von keines Eigentümers Hand gestört, (Du musst nicht bangen, Gott) Da <u>er doch alles Gewusste zerstört</u>. (Fünf Gesänge) Und doch, als es gesagt war, war es mehr <u>als alles Wissen</u>, gar nicht zu begreifen. (Alkestis)
3) за характером: довірливий, працювотий, безпомічний, врівноважений, боязливий	
Wohin? <u>Vertrauender</u> kann keiner <u>dir</u> kommen (Das jüngste Gericht)	<u>Du bist, der niemals Sonntag hat</u>, <u>der in die Arbeit Eingekehrte</u>, <...>

Falle nicht, <u>Gott</u>, aus deinem <u>Gleichgewicht</u>. (Du musst nicht bangen, Gott) Ich bin, <u>du Ängstlicher</u>. Hörst du mich nicht mit allen meinen Sinnen an dir branden? („Ich bin, du Ängstlicher...“)	dann hört man deine Hammerschläge an allen Glocken in der Stadt. („Du bist der Alte...“) warum <u>zögert</u> <u>Gott</u>, auf den Mist alles das hinzulegen. (Das Lied des Zwerges) Du musst nicht <u>bangen</u>, <u>Gott</u>. Sie sagen: mein zu allen Dingen, die geduldig sind. (Du musst nicht bangen...)
4) за фізичним і психічним станом: мовчазний, гнівний, самотній, втомлений/хворий, бідний	
Nichts ist so <u>stumm</u> wie eines <u>Gottes</u> Mund. (So angestrengt wider die starke Nacht) <u>Nun bist du müde</u>, und dein müder Mund hat keine Lust zu meinem wehen Munde-. (Pietà) Hast du nicht Angst vor dieser stummen Stadt, die, an dir hangend wie ein welches Blatt, sich heben will zu <u>deines Zornes</u> Zeichen? (Das jüngste Gericht) Mitwisser <u>deiner Einsamkeit</u>. (Und <u>Gott</u> befiehlt mir...) <u>Und du bist arm</u>: so wie der Frühlingsregen, der selig auf der Städte Dächer fällt, („Du bist der Arme...“)	Und diese <u>Schmerzen</u> stehen rings umher mit welken Augen; (Ich bete wieder...) Und als plötzlich jäh <u>der Gott</u> sie anhielt und <u>mit Schmerz im Ausruf</u> die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -, (Orpheus. Eurydike. Hermes) als wärs ein kühles weinendes Gesicht, das von den <u>Schmerzen</u> auf der Erde spricht. (Ein Pilgermorgen...) Es fällt von <u>deinen müden Füßen</u> die Samtsandale, die ich bin. (Was wirst du tun...)
Те, на що діє/впливає Бог: Бог діє на...	
... людину	
<...> Ins reine, ins hohe, ins thorig offene <u>Herz</u> träte er anders, <u>der Gott</u> wirklicher Milde. Er käme gewaltig und griffe strahlender um sich, wie Göttliche sind. (Rühmt euch... IX)	Das war <u>der Seelen</u> wunderliches Bergwerk. Wie stille Silbererze gingen sie als Adern durch sein Dunkel. <...> (Orpheus. Eurydike. Hermes)
... природу	
<u>Natur ist göttlich voll</u>; wer kann sie leisten, wenn ihn ein Gott nicht so natürlich macht. (Winterliche Stanzen)	Aber <u>die Dunkelheit</u> hält alles an sich: Gestalten und <u>Flammen, Tiere</u> und mich, wie sie's errafft, Menschen und Mächte – (Du Dunkelheit, aus der ich stamme...)
... янгола	
	<...> <u>Einen Engel</u> will ich daraus bilden ohne hinzusehn und will ihn werfen in die erste Reihe schreiender

	Engel, <u>welche Gott erinnern</u> . (Requiem für eine Freundin)
... час	
ach, von welchem Unkenntlichen triefend, <u>das Gotthaupt</u> aufhob, <u>aufrufend die Nacht</u> zu unendlichem Aufruhr. (Die dritte Elegie)	Nur <u>der Frühling Gottes</u> war dort, (Der Ast vom Baume Gott)
... простір	
<...> stummer, ruhiggelber als ein goldenes und rundherum auch <u>den Raum berührend</u> wie sich selber. (Buddha, Sonett)	
... речи	
Raum wird auf einem neuen Angesichte. Es war kein Licht vor diesem Lichte, und, wie noch nie, beginnt <u>dein Buch</u> . (Sieh, <u>Gott</u> ...)	Es ist nichts andres denn ein Schweigen von schönen Engeln und von <u>Geigen</u> , und der Verschwiegene ist <u>der</u> , (Ich bin derselbe noch...)
doch <u>dir</u> , dem Abend und den Dichtern <u>sind</u> , unter rinnenden Gesichtern, <u>die dunkeln Dinge offenbar</u> . (Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...)	Du musst nicht bangen, <u>Gott</u> . Sie sagen: mein zu allen <u>Dingen</u> , die geduldig sind. (Du musst nicht bangen...)
Результат дії/впливу Бога: БОГ-агенс діє, щоб...	
... створити світ і людину	
<u>Dein allererstes Wort war: Licht</u> : da ward die Zeit. Dann schwiegst du lange. <u>Dein zweites Wort ward Mensch</u> und bange (Dein allererstes Wort war...)	<u>Mach Licht! Mach Licht!</u> Ich schrie es oft im Traum: Der Raum ist eingefallen. Nimm den Raum mir vom Gesicht und von der Brust. (Die Blinde)
... надати диво	
es ist ein großes Wunder in der Welt: ich fühle: alles Leben wird gelebt. (Und doch...)	Das wird ein <u>wunderliches Wiederkehren</u> in eine <u>wunderliche Heimat</u> sein; (Das jüngste Gericht)
... отримати відродження	
Vielleicht kannst <u>du</u> noch einen aus uns heben, der diesem fürchterlichen <u>Wiederleben</u> den Sinn, die Sehnsucht und die Seele nimmt, (Das jüngste Gericht)	In solchen Nächten, wie vor vielen Tagen, <u>fangen die Herzen in den Sarkophagen</u> vergangner Fürsten <u>wieder an zu gehn</u> ; (Aus einer Sturmnacht)
... надавати і отримати любов	
ließ sich <u>der Gott</u> in <u>die Geliebte</u> los. (Leda)	<u>Liebende</u> , seid ihrs dann noch? <...> <u>durch diese wirst du jene Liebe erben</u> , die sie sich blind und wie im Schlafe gaben. (Die zweite Elegie)
... надавати поміч	
welches wir, ich Wissende und jene mit mir Wissenden, <u>vom Gott bewacht</u> , (Sappho an Alkaïos)	Und das was <u>Gott</u> war, wäre nur dein <u>Wächter</u> und stopfte boshaft in das letzte Loch

Da schrien sie alle: <u>Hilf</u> uns, gib ein Zeichen und <u>stärke</u> uns zu unsrer schweren Wahl. (Josuas Landtag)	ein schmutziges Auge. Und du lebstest doch. (Der Gefangene)
Immer wieder von uns aufgerissen, <u>ist der Gott die Stelle, welche heilt.</u> (XVI Immer wieder von uns aufgerissen...)	Dann brauch ich dich, du Eingeweihter, du sanfter Nachbar jeder Not, du meines Leidens leiser Zweiter, <u>du Gott, dann brauch ich dich wie Brot.</u> (Ich bin derselbe noch...)
... здійснити перетворення	
<u>Er</u> ging in Mänteln und <u>Metamorphosen</u> durch alle steigenden Stimmen der Zeit. (Der Ast vom Baume <u>Gott</u>)	<u>Andere</u> sind wir, ins <u>Gleiche</u> Geänderte: jedem sprang in die plötzlich nicht mehr seinige Brust meteorisch ein Herz. (Fünf Gesänge)
<u>Eh du wieder Wald wirst und Wasser und wachsende Wildnis</u> (Du dunkelnder Grund...)	
Частина Бога: БОГ-ціле має тіло, голову, обличчя, ноги, руки, серце	
nachschauen in Bilder, die es besänftigen, noch in <u>göttliche Körper</u> , in denen es größer sich mäßigt. (Die zweite Elegie)	<u>Dein Blick</u> , den ich mit meiner Wange warm, wie mit einem Pfühl, empfangen, (Was wirst du tun...)
ach, von welchem Unkenntlichen triefend, das <u>Gotthaupt</u> aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr. (Die dritte Elegie)	
So seh ich, Jesus, <u>deine Füße</u> wieder, die damals eines Jünglings Füße waren, (Pietà)	
nach deines <Gottes> Herzens großen Händen - (o kämen sie doch auf mich zu) (Ich bete wieder...)	
Метафоричний корелят Бога: БОГ-Референт є ніби ...	
... ЛЮДИНА	
als ginge <u>Gott mit seinen weiten</u> <u>Bildhauerhänden</u> durch die Seiten im dunklen Buch des Anbeginns. (Die Engel)	Und als plötzlich jäh <u>der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf</u> <u>die Worte sprach:</u> Er hat sich umgewendet -, (Orpheus. Eurydike. Hermes)
Du bist der Tiefste, welcher ragte, <u>der Taucher</u> und der Türme Neid. („Du bist der Tiefste...“)	wenn sich auf deiner Liebe heitrem Wein die dunklen Tropfen deines Zornes zeigen, um <u>deinem Urteil</u> nah zu sein. (Das jüngste Gericht)
Ich darf dich wiegen <u>wie ein Kind</u> („Du bist der Tiefste...“)	
... ТВАРИНА /ПТАХ	
und du: <u>du bist aus dem Nest gefallen</u> , <u>bist ein junger Vogel</u> mit gelben Krallen und großen Augen und tust mir leid. („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo“)	

Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen, <u>er bliebe tief und träge wie ein Tier.</u> (Buddha)	
... РОСЛИНА	
du großes Heimweh, das wir nicht bezwangen, <u>du Wald</u> , aus dem wir nie hinausgegangen, (Ich liebe dich...)	Reift nicht mein mailiches Gebet <u>an deinem Blicke wie an einem Baum?</u> (Ich bin, du Ängstlicher...)
Der <u>Ast</u> vom <u>Baume Gott</u> , der über Italien reicht, <u>hat</u> schon geblüht. (Der Ast vom Baume Gott...)	
... ФРУКТ	
Mitte aller Mitten, <u>Kern der Kerne</u> , <u>Mandel</u> , die sich einschließt und versüßt, – <u>dieses Alles bis an alle Sterne</u> <u>ist dein Fruchtfleisch</u> : Sei begrüßt. (Buddha in der Glorie)	
... СИЛА ПРИРОДИ	
Ein Hauch um nichts. <u>Ein Wehn im Gott. Ein Wind.</u> (Ein Gott vermags... III)	Gemalt hätt ich dich: <...> <...>
Und <u>wie</u> der Wind auf hoher See, der umspringt, so <u>trat der Gott</u> fast wie zu einer Toten (Alkestis)	dich bilden würde: als <u>Berg</u> , als <u>Brand</u> , als <u>Samum</u> , wachsend aus Wüstensand - („Wenn ich gewachsen wäre irgendwo“)
... ВИТВІР МИСТЕЦТВА	
Wir bauen an Dir mit zitternden Händen, und wir türmen Atom auf Atom. Aber wer kann Dich vollenden, <u>Du Dom?</u> (Wir bauen an dir mit zitternden Händen...)	Seit drei Tagen, was ists? <u>Sing ich</u> wirklich das Schrecknis, wirklich <u>den Gott</u> , den ich als einen der frühern nur noch erinnernden Götter ferne bewundernd geglaubt? (Fünf Gesänge)
... ПРОСТІР	
<u>In deinen langen Bogengängen</u> begegneten die Dichter sich („Es tauchten tausend Theologen...“)	So griffen einstmals aus dem Dunkelsein der Kathedralen große Fensterrosen ein Herz und rissen es <u>in Gott hinein</u> . (Die Fensterrose)
... РІЧ	
Ich finde dich in allen diesen <u>Dingen</u> , denen ich gut und wie ein Bruder bin (ich finde Dich in allen diesen Dingen)	<u>du dunkles Netz</u> , (Ich liebe dich...)
... ПОЧУТТЯ	
<u>Du bist</u> der Tiefste, welcher ragte, der Taucher und der Türme <u>Neid</u> . („Du bist der Tiefste...“)	du warst <u>im Leiden und im Lieben</u> , („Du bist der Tiefste...“)

du <u>großes Heimweh</u> , das wir nicht bezwangen, (Ich liebe dich...)	
... ДІЯ	
Jungfrauen sind zu dir erwacht, und Jünglinge in Silber zogen und schimmerten in dir, du <u>Schlacht</u> . („Es tauchten tausend Theologen...“)	
... ЧАС	
Du bist die sanfte <u>Abendstunde</u> , („Es tauchten tausend Theologen...“) und suchen einen Ausgang. Aber <i>er</i> ist überall wie eine <u>Dämmerstunde</u> . (Das Abendmahl)	die ruhige Mitte seinen Monologen; und jeder Kreis, um dich gezogen, spannt ihm den Zirkel <u>aus der Zeit</u> . (Wer seines Lebens viele Widersinne...)

Таблиця 5:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ DASEIN У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

Експліцитні контексти	Імпліцитні контексти
Причина існування Буття: Буття існує тому, що його створив Бог	
<u>Und hast die Welt gemacht</u> . Und sie ist groß, und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift. („Eingang“) <u>Lass dir Alles geschehn</u> : Schönheit und Schrecken. (Gott spricht zu jedem nur...)	<u>Dein allererstes Wort war: Licht</u> : da ward die Zeit. Dann schweigst du lange. (Dein allererstes Wort war...)
Різновиди Буття: Буття існує у якості...	
... життя людини	
<u>mein täglich Leben</u> schon gelebt gefunden und wie Legende weit und überwunden. (Ich liebe meines <u>Wesens</u> Dunkelstunden...)	<u>Leben ist nur ein Teil</u> <u>Wovon?</u> (Requiem) +> Vom Dasein
... світу	
wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen und Unsäglichkeit, <u>noch einmal Welt</u> . (Der Einsame) <u>nichts als Welt, hat Welt in jedem Aufschau</u> , <u>in jeder Neigung Welt</u> . <...> (Die spanische Trilogie)	und wie im Zweifel <u>seine Wirklichkeit</u> weggebend an das Bild, das er vergisst, (Der Hund) Demütig sei jetzt wie ein Ding, <u>zu Wirklichkeit gereift</u> , – (Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...)
Час існування Буття: Буття існує вічно	
Dort hätte ich gewagt, dich zu vergeuden, du <u>grenzenlose Gegenwart</u> . (Wenn ich gewachsen wäre irgendwo) <u>Immer ist es Welt</u> und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, (Die achte Elegie)	an dem Wachsenden, das sie gebär, seit sie aus dem Kreis der <u>Ewigkeiten</u> (Eva) und sie führt ihn entzückt durch das heiter <u>Geschaffne</u> , <u>das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt</u> . (XII Wille die Wandlung)

den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt; daß <u>du von deiner Ewigkeit ein Stück</u> <u>verlierst</u> und hier hereintrittst, Freundin, hier, (Requiem für eine Freundin)	aus dem du stammen wirst von Ewigkeit. (Und wenn sie schlafen...) <u>Alles ist weit - , und nirgends schließt sich der Kreis.</u> ((XX) Zwischen den Sternen...)
Місце існування Буття: Буття існує...	
... у (світовому) просторі	
Immerfort um das <u>eigne</u> <u>Sein rein eingetauschter Weltraum</u> . Gegengewicht, ((I) Atmen, du unsichtbares Gedicht!)	weine hinauf. Hier, an dem weinenden schon, an dem endenden Antlitz, um sich greifend, <u>beginnt der hin –</u> <u>reißende Weltraum</u> . Wer unterbricht, (Überfließende Himmel)
... у душі людини / душі світу	
Siehe, <u>ich lebe</u> . Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger <u>Überzähliges Dasein</u> <u>entspringt mir im Herzen</u> . (Die neunte Elegie)	Immerfort um das <u>eigne</u> Sein rein eingetauschter <u>Weltraum</u> . Gegengewicht, ((I) Atmen, du unsichtbares Gedicht!)
Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser (Die siebente Elegie)	
Антитеза Буття: Буття не існує у якості...	
... смерті	
Noch ist die <u>Welt</u> voll Rollen, die wir spielen. Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen, spielt auch <u>der Tod</u> , obwohl er nicht gefällt. (Todes-Erfahrung)	Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall ist der vertrauliche <u>Tod</u> . (Die neunte Elegie)
steht das <u>Leben</u> im Feld in den zahllosen Männern, und mitten in jedem tritt ein gefürsteter <u>Tod</u> auf den erkühntesten Platz. (Fünf Gesänge)	Freilich ist es seltsam, die <u>Erde nicht mehr zu bewohnen</u> , kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben, (Die erste Elegie)
ganz nur bedürftig, dieses zu begreifen: dass <u>etwas nichtmehr sein kann</u> . <...> (Requiem)	Du sagtest <u>leben</u> laut und <u>sterben</u> leise und wiederholtest immer wieder: <u>Sein</u> . (Ich lese es heraus aus deinem Wort...)
... загробного світу	
der dunkle Eingang in die <u>Unterwelt</u> (Pont du Carrousel)	
Якості Буття: Буття є ...	
1) позитивне: світле, приємне	
<...> Mein ganzes <u>Wesen brennt</u> <u>und strahlt</u> so stark und ist so ungeheuer <u>voll Licht</u> , daß mir das tiefe Firmament (Verkündigung über den Hirten)	Sie merken kaum, wie <u>alles glüht</u> , was ihre Hand ergreift, - (Du musst nicht bangen...)

<u>Hiersein</u> ist herrlich. Ihr wußtet es, Mädchen, ihr auch, (Die siebente Elegie) Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres <u>Dasein</u> hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus <u>Freundschaft</u>. (Die dritte Elegie) nie wieder war das <u>Leben</u> von Begegnen, von Wiedersehn und Weitergehn so <u>voll</u> wie damals, (Kindheit) Ich will nicht langen nach <u>dem lauten Leben</u> Und keinen fragen nach den fremden Tage: (Ich will nicht langen)	<u>Mein Leben ist nicht diese steile Stunde</u>, darin du mich so eilen siehst. (Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...) Aber noch ist uns das <u>Dasein verzaubert</u>; an hundert Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen (X Alles Erworbnе bedroht die Maschine) mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann – und ich fasse den <u>plastischen Tag</u>. (Da neigt sich die Stunde und rührt mich an...)
2) негативне: важке, коротке	
Man muss ihnen <u>die harte Gegenwart</u> ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss. (Der Tod) sich über ihm. <u>Sein wirres Leben</u> lag verlassen wie verrufne Meeresküste unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste. (Abisag) von ihrer Wendung mir in die Gelenke herübergleitet; will <u>ein kurzes Dasein</u> in ihren Augen haben, die mich halten (Requiem für eine Freundin) doch dann stand nur Eines schief im Tage, und man sah: <u>das ungenaue vage</u> <u>Leben</u> nahm es wieder mit in Kauf. (Auferweckung des Lazarus)	daß erst im <u>erschrockenen Raum</u>, dem ein beinah göttlicher Jüngling plötzlich für immer enttrat, die Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft. (Die erste Elegie)
Те, на що діє/впливає Буття: Буття діє на ...	
... людину (дитину, поета, митця, монаха, жінку)	
... <u>Du blasses Kind</u>, dein Leben ist auch eines, – der Sänger kommt dir sagen, dass du bist. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) Siehe, <u>ich lebe</u>. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger <u>Überzähliges Dasein</u> entspringt mir im Herzen. (Die neunte Elegie) Jede <u>dumpfe Umkehr</u> der Welt hat solche Enterbte, denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört. Denn auch das Nächste ist <u>weit für die Menschen</u>. Uns soll (Die siebente Elegie)	und lassen drin, gedrängt und rätselhaft verschlungen, flügelschlagende <u>Geschöpfe</u>: (Das Kapital) Und nun geruhts und reicht uns ans Gesicht wie der Geliebten Aufblick; schlägt sich auf uns gegenüber und <u>zerstreut vielleicht</u> <u>an uns sein Dasein</u>. Und wir sinds nicht wert. (So angestrengt wider die starke Nacht) Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein. Jetzt bin ich ja zum <u>Sein</u> noch zu klein; aber auch später. (Das Lied der Waise)

... тварину	
nie wieder war das <u>Leben</u> von Begegnen, von Wiedersehn und Weitergehn so voll wie damals, da uns nichts geschah als nur was einem Ding geschieht und einem <u>Tiere</u>: (Kindheit) Da steht er nächtens auf und hat den Ruf <u>des Vogels</u> draußen schon <u>in seinem Dasein</u> (Die spanische Trilogie)	
... речи	
nie wieder war das <u>Leben</u> von Begegnen, von Wiedersehn und Weitergehn so voll wie damals, da uns nichts geschah als nur was <u>einem Ding</u> geschieht und einem <u>Tiere</u>: (Kindheit)	
... слово	
Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände. Indem sein Wort das <u>Hiersein</u> übertrifft, ((V) Errichtet keinen Denkstein...)	Du bist der Dinge tiefer Inbegriff, der seines <u>Wesens</u> letztes Wort verschweigt (Du bist die Zukunft...)
Результат дії/впливу Буття: Буття-агенс діє, щоб...	
... викликати почуття	
<u>Schicksale</u> bauten sich aus <u>Glück und Glauben</u>, (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) <u>Ich liebe meines Wesens</u> Dunkelstunden, in welchen meine Sinne sich vertiefen; (Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden...) ein Heimweh hast. Wir wandeln dieses um; es ist nicht hier, wir spiegeln es herein aus <u>unserm Sein</u>, sobald wir es erkennen. (Requiem für eine Freundin)	Also die <u>Schmerzen</u>. Also vor allem das Schwersein, also der <u>Liebe lange Erfahrung</u>, - also lauter Unsägliches. Aber später, (Die neunte Elegie)
... призвести до смерті	
O Herr, gib jedem seinen eignen Tod. <u>Das Sterben, das aus jenem Leben geht</u>, darin er Liebe hatte, Sinn und Not. (O Herr, gib jedem seinen eignen Tod...) <u>Da leben Menschen</u>, weißerblühte, blasse <u>und sterben</u> staunend an der schweren Welt. (Da leben Menschen...)	Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, und dachte nicht des Mannes, der voranging, und nicht des Weges, der <u>ins Leben aufstieg</u>. Sie war in sich. Und ihr <u>Gestorbensein</u> erfüllte sie wie Fülle. Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, <u>so war sie voll von ihrem großen Tode</u>, der also neu war, dass sie nichts begriff. (Orpheus. Eurydike. Hermes)
Частина Буття: Буття-ціле містить ...	
... минуле	

	Empfindest du, wie die <u>Vergangenheiten</u> leicht werden, wenn du eine Weile <u>lebst</u>. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) Vergangenheiten sind dir eingepflanzt, um sich aus dir, wie Gärten, zu erheben. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind)
... теперішнє	
Dort hätte ich gewagt, dich zu vergeuden, du grenzenlose Gegenwart. (Wenn ich gewachsen wäre irgendwo)	Weißte Freundinnen mitten <u>im Heute</u> lachen und horchen und planen für morgen; (Die Greisin) Man muss ihnen <u>die harte Gegenwart</u> ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss. (Der Tod)
... майбутнє	
<u>Zukunft</u> beginnt noch nicht. (Aus einer Sturmnacht)	wie jetzt auf eurem schauenden Gesichte die <u>Zukunft</u> scheint. In diesem starken Lichte (Verkündigung über den Hirten) hoch im Mantel sein <u>Schicksal</u>, und in die Falten des Vorhangs paßte, die leicht sich verschob, seine unruhige <u>Zukunft</u>. (Die dritte Elegie)
Інструмент для вимірювання Буття: Буття вимірюється ...	
... часом	
Offene. Denn eine Stunde war jeder, vielleicht nicht ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum Meßliches zwischen zwei Weilen -, da sie ein Dasein hatte. Alles. Die Adern voll Dasein. (Die siebente Elegie) Ich liebe meines <u>Wesens Dunkelstunden</u>, in welchen meine Sinne sich vertiefen; (Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden...)	aber <u>nach langen, regnenden Nachmittagen?</u> kommen die goldübersonnten neueren Stunden, (Aus einem April) Und reiten, reiten... vielleicht tausend Jahre. Wer zählt die <u>Zeit</u>, wenn einmal Einer will. (Die Zaren)
... відстанню	
<u>Weit war ich</u>, wo die Engel sind, <u>hoch</u>, wo das Licht in Nichts zerrinnt – (Ich komme aus meinen Schwingen heim...) Die Menschen gehn. <u>Die Ferne</u> flieht und fließt. (Die Menschen gehn)	und bin so <u>tief</u>, dass ich kein Ende sehe und keine Ferne: alles wurde Nähe, und alle Nähe wurde Stein. (Vielleicht...)
... вагомістю	
und so geschah <u>Unwichtiges und Schweres</u> , nur, um für dieses tägliche <u>Erleben</u> (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind)	wie stürzt sich das <u>Gesetz der Schwere</u> gewaltig wie ein Wind vom Meere (Wenn etwas mir vom Fenster fällt...)
... наповненістю	
<u>Wir kommen voller Fülle</u> zu den Toten: Was haben wir gesehen! (Ode an Bellman)	<u>viele ließen sich überfüllen</u> und fließen über von Innenraum

Wenigen steigt so stark der Andrang des Handelns, daß sie schon anstehn und <u>glühn in der Fülle des Herzens</u> , (Die 6. Elegie)	in die Tage, die immer <u>voller und voller sich schließen</u> , (Das Rosen-Innere) Ich leg meine Hand auf den Arm der Frau, meine graue Hand auf ihr graues Grau, und sie führt mich durch <u>lauter Leeres</u> . (Das Lied des Blinden)
Метафоричний корелят Буття: БУТТЯ-Референт є ніби...	
...ДИВО	
es ist ein großes <u>Wunder in der Welt</u> : ich fühle: <u>alles Leben</u> wird gelebt. (Und doch...)	
<u>Das Wirkliche</u> ist wie <u>das Wunderbare</u> : (Die Zaren)	
...МОРЕ	
	Sterne dir zu, daß du sie spürtest. <u>Es hob</u> <u>sich eine Woge heran im Vergangenen</u> , oder (Die erste Elegie)
...САД	
Man wird dich fühlen: dass ein Duften ginge <u>aus eines Gartens naher Gegenwart</u> ; (Auch du wirst groß sein)	
...ДЕРЕВО	
O Bäume Lebens, o wann winterlich? (Die vierte Elegie)	
...ЛИСТЯ	
Warum, wenn es angeht, also die Frist <u>des Daseins</u> hinzubringen, <u>als Lorbeer</u> , ein wenig dunkler als alles andere Grün, <...> (Die neunte Elegie)	
...ФРУКТ	
und trägt sie in den Kern der Welt. (Wenn etwas mir vom Fenster fällt...)	
...ПРОСТІР	
Nah ist <u>das Land</u> , <u>das sie das Leben nennen</u> . (Gott spricht zu jedem nur...)	nun aber waren in ihm die Posaunen, <u>und ihres Lebens Mauern schwankten</u> so, (Josuas Landtag) Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, und dachte nicht des Mannes, der voranging, und nicht des Weges, der <u>ins Leben aufstieg</u> . (Orpheus. Eurydike. Hermes)
...РІДИНА	
O trotz Schicksal: die herrlichen <u>Überflüsse</u>	Denn eine Stunde war jeder, vielleicht nicht

unseres <u>Daseins</u> , in Parken übergeschäumt, – ((XXII) O trotz Schicksal ...)	ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum Meßliches zwischen zwei Weilen –, da sie ein Dasein hatte. Alles. <u>Die Adern voll Dasein</u> . (Die siebente Elegie)
... ЗНАННЯ	
aus unserm Stück entrücktes <u>Dasein</u> kann uns manchmal überkommen, wie ein <u>Wissen</u> von jener Wirklichkeit sich niedersenkend, (Todes-Erfahrung)	
... СПІВ	
<u>Gesang</u> ist <u>Dasein</u> . Für den Gott ein Leichtes. Wann aber sind wir ? Und wann wendet er ((III) Ein Gott vermags...)	
Leben ist nur ein <u>Ton</u> Worin? (Requiem)	
... МРІЯ	
<u>Leben</u> ist so nur der Traum eines Traumes, <u>aber Wachsein</u> ist anderswo. (Requiem)	
... ЛЮДИНА	
	durchgehn ihn, als <u>dächte</u> der <u>Raum</u> langsam Gedanken für ihn. (Die spanische Trilogie)
... РІЧ	
	 Oder, wie hoffst <u>du diesen Tag zu tragen</u> , der länger ist als aller Tage Längen, (Das jüngste Gericht)

Таблиця 6:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ MENSCH У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

<i>Експліцитні контексти</i>	<i>Імпліцитні контексти</i>
Причина існування Людини: Людина існує тому, що...	
... нею керує доля	
War mir nicht selbst mein Elendsein nur vom <u>Schicksal</u> geliehn? Das Schicksal will nicht nur das Glück, es will die Pein und das Schrein zurück (Das Lied der Witwe)	die Zeile schloss sich wie <u>Schicksal</u> , ein Tod war selbst in der lindesten, und du betratest ihn; aber der vorgehende Gott führte dich drüben hervor. (An Hölderlin)
... її народила мати	
meine <u>Mutter</u> hat mich in die Welt hinaus geboren. (Der Letzte)	nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte <u>Geburt</u> (Die erste Elegie)

... її створив Бог	
Mach <u>Einen</u> herrlich, <u>Herr</u> , mach <u>Einen</u> groß, <u>bau seinem</u> <u>Leben</u> einen schönen Schoß, (Mach <u>Einen</u> herrlich...)	
Різновиди Людини: Людина існує у якості ...	
... чоловіка	
Und unten geht noch ein fremder <u>Mann</u> und stört einen fremden Hund. (Zum Einschlafen zu sagen) Und <u>der Alte</u> neigte sie hinein. (Die ägyptische Maria) Sie zeigen ihre leidenden Gesichter <u>dem Einsamen, dem Sagenden, dem Richter</u>; denn er ist einer von den Ihren. (Die Menschen gehn) Du bist der <u>Mündige, der Meister</u>, und keiner hat dich lernen sehn; ein <u>Unbekannter, Hergereister</u>, (Du bist der Alte...) du sanfter <u>Nachbar</u> jeder Not, (Ich bin derselbe noch...) Irgend ein <u>Fremder</u> sollte dich zerstören, (Klage um Jonathan) so wie ein abgeschmackter <u>Charlatan</u> (Du musst nicht bangen...) Wenn sein Mund jetzt troff und prophezeite, war es nur, damit der <u>Flüchtling</u> weit (Saul unter den Propheten) Du bist der leise <u>Heimatlose</u>, der nichtmehr einging in die Welt: (Du bist der Arme) Ist er ein <u>Hiesiger</u> ? Nein, aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur. ((VI) Ist er ein Hiesiger ?...) Sie nimmt nicht, was <u>Erwachsene</u> verlangen; (Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein...) mitten im Sprechen einer von den Gästen den jungen <u>Hausherrn</u> oben an dem Tische (Alkestis) Ruf mich, <u>Geliebter</u>, ruf mich laut! Lass deine Braut nicht so lange am Fenster stehn. (Die Braut)	

dich niederzieht zur abgezählten Zeit -: dies weckt mich nachts oft wie ein <u>Dieb</u>, der einbricht. (Requiem für eine Freundin) Alle Wände sind hohl von Schränken und Fächern, <u>Mörder</u> ducken unter den Dächern (Die Zaren) <u>die Kranken</u> drängen sich am Saum des Saales (Fragmente aus verlorenen Tagen) und mit Tausenden tut es vertraulich. Doch jener <u>Blinde</u>, der Bettler, ist selbst dem kupfernen Zehner ((XIX) Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank...)	
... жінки	
und Schoß von <u>Frauen</u>, welche viel gewähren? – (Herr: Wir sind armer denn die armen Tiere...) <u>Geliebte</u>, nun redet wie ein Seher die Zeit blind, aus dem ältesten Geist. (Fünf Gesänge) Da blühen <u>Jungfrau</u> auf zum Unbekannten (Denn, Herr...) nur sobald die <u>Dame</u> (der ein Diener nachfolgt) in dem hellen Florentiner (Die Sonnenuhr) Es war ein <u>Weib</u> in meiner Nachbarschaft und winkte mir aus welkenden Gewändern. одяание (Dann bete du...) und fühlen sich und funkeln wie die <u>Huren</u> (Die Städte aber wollen nur das Ihre...) <u>Martyrin</u> ist sie. Und als harten Falls (Martyrinnen) spielt mit der <u>Genesenden</u> das Leben; während sie, geschwächt und ausgeruht, (Die Genesende) Du Langvergangene und schließlich <u>Blinde</u>, ist deine Seligkeit in diesem Ding, (Die Spitze)	
... дитини	
Und seine <u>Kinder</u> segnen ihn wie tot. (Manchmal steht einer auf beim Abendbrot...) und drin die Gärten sind auf gleiche Weise gekleidet und wie <u>Waisen</u> gleich gekämmt (Die Insel)	

In weißen Schleiern gehn <u>die Konfirmanden</u> tief in das neue Grün der Gärten ein. (Die Konfirmanden) Und auf dem Löwen reitet weiß ein <u>Junge</u> und hält sich mit der kleinen heißen Hand (Das Karussell) Keiner begriff mir von euch den bithynischen <u>Knaben</u> (Klage um Antinous) ein kleines blaues <u>Mädchen</u> aufgeschnallt. (Das Karussell)	
<i>... родича/родички</i>	
sie sei (: eine ferne <u>Verwandte</u>), und geht in Gedanken umher (Eine Welke) Wir, ein Geschlecht durch Jahrtausende: <u>Mütter und Väter</u>, immer erfüllter von dem künftigen Kind, ((XXIV) O diese Lust...) Ruf mich, Geliebter, ruf mich laut! Lass deine <u>Braut</u> nicht so lange am Fenster stehn. (Die Braut) bei <u>ihrem Bräutigam</u> und Herrn; und blieb allein zurück an einem solchen Orte, (Aus dem Leben eines Heiligen) kriechende und fliegende Gesichte, <u>Nichte</u>, deren nur auf ihn erpichte (Die Versuchung) aber sie werden vielleicht <u>Enkel</u> haben, in denen ihre grünen Leben reifen; (Und du erbst das Grün...) <u>Die alten Eltern</u> brachen in den Äckern an Steinen ab und an dem wilden Wuchs; (Die Zaren) das Gefühl, daß sie die jüngste wäre unter den <u>Geschwistern</u> im Gemüt. (VIII Nur im Raum der Rühmung darf die Klage) Die <u>Söhne</u> sterben schon als <u>Knaben</u>, und ihre bleichen <u>Töchter</u> gaben (Die Könige der Welt sind alt...) Ich bin nicht. Der <u>Bruder</u> hat mir was getan, was meine Augen nicht sahn. (Der blasse Adelnabe spricht...) Und wenn sie schläft, muss ihre junge <u>Schwester</u> (Martyrinnen)	

... працівника	
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest bei dem <u>Seiler</u> in Rom, oder beim <u>Töpfer</u> am Nil. (Die neunte Elegie) Ach der Heiland in ihr war noch Blume, doch den Täufer in dem Schloß der <u>Muhme</u> riß die Freude schon zum Hüpfen hin. (Mariae Heimsuchung) die <u>Pförtnerin</u>, der Morgentau, die dich umblüht wie eine Au (Selten ist Sonne im Sobór...) Wenn auf dem Markt, sich wiegend, der <u>Beschwörer</u> die Kürbisflöte pfeift, die reizt und lullt, (Schlangen-Beschwörung) Streng war ihr <u>Lehrer</u>. Wir mochten das Weiße an dem Barte des alten Manns. ((XXI) Frühling ist wiedergekommen...) <u>Werkleute</u> sind wir: <u>Knappen</u>, <u>Jünger</u>, <u>Meister</u>, und bauen dich, du hohes Mittelschiff. (Werkleute sind wir...) bleiben zu dürfen der von seinen Reisen innen verwirrte <u>Kaufmann</u>, der er war; (Mohammeds Berufung) Seltsam verlächelnd schob der <u>Laborant</u> den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte. (Der Alchimist) für ihn zu gelten; denn um so zu fliehn, genügt ein Tier vor <u>Jägern</u>. Bis der Fluss (Der letzte Graf von Brederode) Sie sind wie <u>Wächter</u> bei verhängten Schätzen, (Sie sind so still...) Lautlos kommt sie über die <u>Matrosen</u>, (Die Insel der Sirenen) Und die <u>Hirten</u>, <u>Ackerbauer</u>, <u>Flößer</u> sahn ihn klein und außer sich (Der Stylit)	
... митця	
Dieses war dein, du, <u>Künstler</u>; diese drei offenen Formen. Sieh, hier ist der Ausguß (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth) Von der Enge, oben, des Balkones	

angeordnet wie von einem <u>Maler</u> (Der Balkon) Die <u>Dichter</u> schrein um mehr. (Das Lied des Bettlers) Du blasses Kind, an jedem Abend soll der <u>Sänger</u> dunkel stehn bei deinen Dingen (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) <u>Schauspieler</u>, aufgetürmte Übertreiber, rasende Pferde, die zusammenbrachen, (Die Rosenschale) Sie fassen den <u>Tänzer</u> fester, den rippenbetressten Tänzer, (Toten-Tanz) weil die Gestalten dort wie <u>Akrobaten</u> sich nur so zuckend und so wild gebärden, (Das Portal)	
... віруючого	
Sei <u>Heide</u> und, Heide, sei weit. (Eine Stunde vom Rande des Tages...) Es tauchten tausend <u>Theologen</u> in deines Namens alte Nacht. (Es tauchten tausend Theologen...) denn dieser ist es, welcher den <u>Propheten</u> wie eine große Krone sich verliehn. (Ein Pilgermorgen...) Zwei fremde <u>Pilger</u> riefen einen Namen, (Die Zaren) Ich war bei den ältesten <u>Mönchen</u>, den Malern und Mythenmeldern, die schrieben ruhig Geschichten und zeichneten Runen des Ruhms. (Ich war bei den ältesten Mönchen...)	
... міфічного героя	
und sah die Haare einer <u>Meerjungfrau</u>, durch die das Wasser rauschte wie ein Kamm. (Ein Pilgermorgen...) O ihr <u>Seligen</u>, o ihr <u>Heilen</u>, die ihr der Anfang der Herzen scheint. ((IV) O ihr Zärtlichen...) und seine <u>Waffenträger</u> durchbohrten ihn rechts und links. (Abaloms Abfall) Reitet der <u>Ritter</u> in schwarzem Stahl hinaus in die rauschende Welt. (Ritter)	

... божевільного	
Ich <u>Narr</u>. (Das Lied des Trinkers) wie ein Kind, ein <u>Verrückter</u> und Eine: die tanzen noch immer im Takt (Toten-Tanz) wie ein <u>Tobender</u>, wenn er in vollster Raserei ins Schwarze stampft, (Schwarze Katze) Und ihr warfet ihn noch, <u>Wahnsinnige</u>, bis in die Sterne, (Klage um Antinous)	
... друга/подруги	
Weiß <u>Freundinnen</u> mitten im Heute lachen und horchen und planen für morgen; (Die Greisin) Unser älteres Herz, ihr <u>Freunde</u>, wer vordenkts, (Fünf Gesänge) Du, mein <u>Freund</u>, bist einsam, weil Wir machen mit Worten und Fingerzeigen uns allmählich die Welt zu eigen, ((XVI) Du, mein Freund...)	
... ворога	
auch seine Jubel. O, und dann wirft sich die Fahne über euch auf, im Wind, der vom <u>Feind</u> kommt! (Fünf Gesänge) Ich war zerstreut; an <u>Widersacher</u> in Stücken war verteilt mein Ich. (Ich bete wieder...)	
... військового	
Und der <u>Hauptmann</u> sah vom Pferde: Welcher? und es war ihm selbst, er hätte ihn (Kreuzigung) Dann fühl ich dich, <u>Hetman</u>, von fern (der du deine <u>Kosaken</u> gern zu dem größten Herrn führen wolltest). (Sturm)	Denk dass einer heiß und glühend flüchte, und die <u>Sieger</u> wären hinterher, (Auswanderer-Schiff) die <u>Vernichter</u> eines schönen Dinges. (Sankt Sebastian)
... можновладця	
Das waren <u>Reiche</u>, die das Leben zwangen unendlich weit zu sein und schwer und warm. (Dann sah ich auch Paläste) Der blasse <u>Zar</u>, des Stammes letztes Glied, träumt auf dem Thron, davor das Fest geschieht, (Die Zaren)	die Mauern bauten um die <u>Städtegründer</u>, die über allem gut und kundig saßen. (Die Zaren) des Tages, kommt in seinem ganzen Staate, als ob ein großer <u>Triumphator</u> nahte (Der Marmor-Karren)

Die <u>Könige</u> der Welt sind alt (Die Könige der Welt sind alt...) Denn seit es nicht mehr war, schien es ihm so seltsam: phantastischer als <u>Pharao</u>. (Die Brandstätte) die (gewohnt an des alternden <u>Fürsten</u> sparsame Nacht und Tat) (Abaloms Abfall) Und wurdest aus einem solchen Kind eine <u>Fürstin</u>, vor der man kniet? (Der Wahnsinn) und von dem <u>Herzog</u>, der vorüber reitet, und von dem Hochmut von Burgund, (Der Platz) Der <u>Graf</u> vernimmt die Töne, er sieht einen lichten Riss; er weckt seine dreizehn Söhne (Auferstehung) <u>Kaiser</u> sein heißt unverwandelt vieles überstehen bei geheimer Tat: (Falken-Beize) wenn der <u>Kanzler</u> nachts den Turm betrat, fand er ihn, des hohen Federspieles (Falken-Beize) Und um sein Schweigen neigen sich <u>Bojaren</u> in blanken Panzern und in Pantherfellen, (Die Zaren) Er wählt die schönsten <u>aus den Königinnen</u> (Strophen) Den Teichen und den eingerahmten Weihern verheimlicht man noch immer das Verhör der <u>Könige</u>. Sie warten unter Schleiern, und jeden Augenblick kann <u>Monseigneur</u> (Die Parke) Und nicht wie jene <u>Scheichs</u> der Wüstenstämme, die nächtens auf verwelktem Teppich ruhten, (Dann sah ich auch Paläste...)	
... бідняка/біднячки	
nur mach <u>die Armen</u> endlich wieder arm. (Dann sah ich auch Paläste)	wie eine <u>Magd</u>, die tiefe Dienste tut. (Und meine Seele ist ein Weib vor dir...) erst der <u>Zofe</u>, wenn sie auf dem Grunde (Dame vor dem Spiegel)

	Die <u>Dienerinnen</u> kämten sieben Tage die Asche ihres Grams und ihrer Plage (Esther) der <u>Bettler</u> mit verborgenem Gesicht; (Du bist der Arme) aber, lallend wie ein <u>Trunkenbold</u>, lag über dem Geheimfach und begehrte (Der Alchimist) Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren <u>Sklaven</u>, geballt zu uns empor, zu ihren Herrn ? ((XIV) Wir gehen um mit Blume...)
... народу	
reißt mit Einem das Wachstum aus dem wurzelnden <u>Volk</u>, und die Ernte beginnt. (Fünf Gesänge) Sieh, der Gott, der über <u>Völkern</u> grollte, macht sich mild und kommt in dir zur Welt. (Geburt Christi)	wird singen müssen und vor vielen <u>Leuten</u>; (Die Erblindende) er ist verkleidet und er wird ein <u>Bürger</u> und geht durch seine Küche in die Wohnung. (Die vierte Elegie)
Час/початок/кінець існування Людини: Людина існує протягом життя – від народження до смерті	
	Ist das der Eingang eines neuen Lebens? (Der Auszug des verlorenen Sohnes) da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem Knaben die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint. (Geburt Mariae) <u>Da leben Menschen</u>, weißerblühte, blasse <u>und sterben</u> staunend an der schweren Welt. (Da leben Menschen...)
Місце існування Людини: Людина існує ...	
... у світі	
<u>Da steh ich nun in der Welt</u> und geh in die Welt immer tiefer hinein, (Der Letzte)	Schreien den Zufall. In <u>Zwischenräume</u> <u>dieses, des Weltraums</u>, (in welchen der heile Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –) ((XXVI) Wie ergreift uns der Vogelschrei...) Ich bin zu <u>Hause zwischen Tag und Traum</u>. Dort wo die Kinder schläfern, heiß vom Hetzen, dort wo die Alten sich zu Abend setzen, und Herde glühen und hellen ihren <u>Raum</u>. (Ich bin zu Hause) Aber weil Hiersein viel ist, und <u>weil uns scheinbar</u> <u>alles das Hiesige braucht</u>, dieses Schwindende, das (Die neunte Elegie)
... на Землі	

Und wie die <u>Erde</u> ist des Armen Haus: (Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein...)	in dem ein Wundern und ein Wohlgefallen und ein Entzücken an der Erde war. (O wo ist der...)
... в країні	
in einem <u>Land</u> , wo die Menschen lauschen, wo jeder ähnlich einsam ist wie ich. (Mit einem Ast...)	Der König ist sechzehn Jahre alt. Sechzehn Jahre und schon der <u>Staat</u> . (Der König)
... у населеному пункті	
Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen <u>in den zerstreuten Gärten der Stadt</u> : (VIII Wenige ihr)	Und manchmal lenkt das Schiff zu Stellen, die einsam, sonder <u>Dorf und Stadt</u> , auf etwas warten an den Wellen, – <u>auf den, der keine Heimat hat...</u> (Du meinst die Demut...) Die Menschen gehn. Die Ferne flieht und fließt. In fremde Hände fällt die schwere <u>Stadt</u> . (Die Menschen gehn) Und gieb, dass beide Stimmen mich begleiten, streust du mich wieder aus in <u>Stadt</u> und Angst. (Und gieb...)
Антитеза Людини: Людина не існує у якості ...	
... покійника	
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter <u>Lebenden gehn oder Toten</u> . Die ewige Strömung (Die erste Elegie) zu sagen, <u>Toter der du bist</u> ; du gerne, du leidenschaftlich Toter. War das so erleichternd wie du meinstest, oder war das <u>Nichtmehrleben</u> doch noch weit vom <u>Totsein</u> ? (<u>Requiem</u> für Wolf Graf von Kalckreuth)	Und ein Vorrat wie von tausend <u>Opfern</u> (Vor-Ostern) So stehn die Bauern um die <u>Leiche</u> , wenn sich ein Kind im Tod verlor, – (Du meinst die Demut...)
Якості Людини: Людина є ...	
1) за зовнішністю: (жінка) красива, білява, бліда	
Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des Dichters Liedern manchmal anklang, (Orpheus. Eurydike. Hermes)	Gieb deine <u>Schönheit</u> immer hin ohne Rechnen und Reden. (Initiale)
2) за здатностями: розумна, сильна, вміла, чутлива, безсила	
er hatte nie gelesen – und nun gar ein solches Wort, zu viel für einen <u>Weisen</u> . (Mohammeds Berufung) welches wir, ich <u>Wissende</u> und jene mit mir Wissenden, vom Gott bewacht, (Sappho an Alkaïos) und spielen Mönche <u>mit viel Geschick</u> . (Die Zaren)	Dann könnte ich in einem <u>tausendfachen</u> <u>Gedanken</u> bis an deinen Rand dich denken (Wenn es nur einmal so ganz stille wäre...) Wer hat uns also umgedreht, daß wir, was wir auch tun, in jener Haltung sind von einem, welcher fortgeht? Wie er auf dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal

Und <u>meine Kraft</u> schaut nach den Hügelländern. (Dann bete du...) Ich habe auf einmal <u>so viele Sinne</u>, (Ich verrinne...) Aber die Dürftigen müssen sich zeigen, müssen sagen: ich bin <u>blind</u> (Titelblatt)	noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -, <u>so leben wir und nehmen immer Abschied</u>. (8 Elegie)
3) за характером: велелюбна, дивна, самотня	
Freilich <u>die Menschen sind seltsam</u>; sie hören lieber Kastraten in Knabenchören. (Titelblatt) mühsam bevorsteht. Ist sie den <u>Liebenden</u> leichter? (Die erste Elegie) O ihr <u>Zärtlichen</u>, tretet zuweilen in den Atem, der euch nicht meint, ((IV) O ihr Zärtlichen...) Ich bin auf der Welt zu <u>allein</u> und doch nicht allein genug, um jede Stunde zu weihn. (Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug...) in einem Lande, wo die Menschen lauschen, wo <u>jeder ähnlich einsam ist wie ich</u>. (Mit einem Ast...)	Nach Aufgang gehen meine Gassen. Und bin ich lang vom Volk <u>verlassen</u>, (So ist mein Tagwerk...) und wenn die Menschen, die einander hassen, in einem Bett zusammen schlafen müssen: dann geht <u>die Einsamkeit</u> mit den Flüssen... (Einsamkeit) Und einer steht bei mir und bläst uns Raum mit der <u>Trompete</u>, welche blitzt und schreit, und <u>bläst uns eine schwarze Einsamkeit</u>, (Der Knabe)
4) за фізичним і психічним станом: щаслива, мовчазна, втомлена, ображена, спустошена, серйозна, гнівна, радісна, збуджена	
Die Reichen und <u>Glücklichen</u> haben gut schweigen, niemand will wissen was sie sind. (Titelblatt) Ich werde wieder <u>still und schlicht</u>, und meine Stimme steht; (Ich komme aus meinen Schwingen heim...) <u>Mein Vater war ein Gekränkter</u> und kannte nur wenig Ruh. (Der Sohn) sie sitzen, wie versunken in Gedanken, <u>und sind doch leer</u>. (Das jüngste Gericht) und wenn er <u>zornig</u> war, (Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine) – lachen sie weiter. Und da bin ich <u>froh</u>, (Du Gott, ich möchte viele Pilger sein...)	Alles ging mir aus dem Herzen fort, (Die Blinde) Ich war <u>zerstreut</u>; an Widersacher in Stücken war verteilt mein Ich. (Ich bete wieder...) Ein großer <u>Ernst</u> bricht über mich herein. (Dann bete du...) In Höfen hab ich mich gesammelt aus Abfall und aus altem Glas, (Ich bete wieder...) Und du <u>fühlst dich unter Steinen</u> die hören, und rührst dich nicht. (Die Parke)

Da weiß ich die Stürme schon und bin <u>erregt</u> wie das Meer. (Vorgefühl)	
5) за соціальним станом: багата, бідна, знаменита	
Herr: <u>Wir sind armer denn die armen Tiere</u> , die ihres Todes enden, wennauch blind, weil wir noch alle ungestorben sind. (Herr: Wir sind armer denn die armen Tiere...)	Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange noch nicht unsterblich genug ist ihr <u>berühmtes</u> Gefühl. (Die erste Elegie)
Ich bin reich. – (Die Blinde)	
Те, на що діє/впливає Людина: Людина впливає на ...	
... Бога	
Sie sind versammelt, staunende Verstörte, um <u>ihn <Gott></u> , der wie ein Weiser sich beschließt <...> nun wird er wieder durch den Wald wandeln, und <u>die ihn lieben werden vor ihm fliehn</u> . („Das Abendmahl“)	
... природу	
hocken sie in dem geborstnen Ocker ihres <u>Ackers</u> , nicht von ihren Laken (Das jüngste Gericht)	Und eine Linde ist mein <u>Lieblingsbaum</u> ; („Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum“)
Ich ahne die Winde, die kommen, und <u>muß sie leben</u> , („Vorgefühl“)	Der König saß und sann den leeren Tag getaner Taten, ungefühlter Lüste und seiner <u>Lieblingshündin</u> , der er pflag –, („Abisag“, II)
... мистецтво	
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! O <u>Orpheus singt</u> ! O hoher Baum im Ohr! ((I) Da stieg ein Baum...)	Aus ihrem Leben geht jede Türe in einen Dichter und in die Welt. (Von den Mädchen)
... час	
und die <u>Stunden</u> , da man sie verstünde, heben an und gehen hin. (Die Irren)	 Oder, <u>wie hoffst du diesen Tag zu tragen</u> , der länger ist als aller Tage Längen, (Das jüngste Gericht)
Rufe mich zu jener deiner <u>Stunden</u> , die dir unaufhörlich widersteht: ((XXIII) Rufe mich zu jener deiner Stunden...)	da drin entstände. Zeiten brauchte er, <u>Jahrtausende</u> für sich und diese Birne (Der Alchimist)
... на іншу людину	
und fühlt sich kühn, weil er die ganzen Sterne in sein Gesicht nimmt, schwer –, o nicht wei einer, der <u>der Geliebten</u> diese Nacht bereitet und sie verwöhnt mit den gefühlten Himmeln. (Die spanische Trilogie)	Er ist der schönste <u>Schleier ihrer Schmerzen</u> , der sich an ihre wehen Lippen schmiegt, (So hat man sie gemalt...)
... речи	

und wie ein Kranker seine <u>liebsten</u> Dinge wird man dich <u>lieben</u> <u>ahnungsvoll</u> und <u>zart</u>. („Auch du wirst groß sein...“) Und ich seh: <u>meine Sinne</u> <u>bilden und bauen</u> <u>die letzten Zierate</u>. (Wir bauen an dir mit zitternden Händen)	die mutige Erinnerung von allen den großen <u>Dingen</u>, welche hoch geschehn, (Fragmente aus verlorenen Tagen)
... буття	
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen uns allmählich die <u>Welt</u> zu eigen, ((XVI) Du, mein Freund...) die dich nicht sieht. Du musst dein <u>Leben</u> ändern. (Archaischer Torso Apollos) Ich <u>liebe</u> <u>meines Wesens Dunkelstunden</u>, in welchen meine Sinne sich vertiefen; („Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden“)	
Результат дії/впливу Людини: Людина-агенс діє, щоб ...	
... викликати почуття	
und: sein zärtliches <u>Gedenken</u> leidet im Gefühle, dass euch viele sehn. (Von den Mädchen) und sein <u>erleichtertes Gefühl</u> verführte ihn zu dem Glauben seiner Vogelwerdung. (Ein Pilgermorgen...) Sei euch die <u>Klage</u> nicht schmäählich Klaget. Wahr erst wird das unkenntliche, das keinem begreifliche Schicksal, (Fünf Gesänge)	und <u>Liebe</u> überall wie Wein und Brot, und die Portale voller <u>Liebesklagen</u>. („Die Kathedrale“) Ich fühle mich an hundert Stellen schwellen und schmerzen. Aber am meisten mitten im Herzen. (Ich verrinne...)
... створити витвір мистецтва	
ihr runder <u>Tanz</u> sich zuckend auszubreiten. (Spanische Tänzerin) Sieh, mein festes <u>Lied</u> ist nicht gerissen, und der Raum wird um uns beide kalt. (David singt vor Saul) Erkennt ihr die <u>Lieder</u>? Ihr sanget sie nicht nicht ganz in dieser Betonung. (Das Lied des Blinden)	groß, auch noch neben dir? Chartres war groß –, und <u>Musik</u> reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur (Die siebente Elegie) nichts, was verhindern könnte, das der Glanz aller <u>Gedichte</u> uns fast tödlich träfe; (Früher Apollo)
... мати успіх	
Wer kennt den <u>Einfluß</u>, der von unserm Handeln hinüberspringt in eine nahe Spitze, (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth)	und nennen <u>Fortschritt</u> ihre Schneckenspuren (Die Städte aber wollen nur das Ihre...) Was wir besiegen, ist das Kleine, und der <u>Erfolg</u> selbst macht uns klein. (Der Schauende)

Частина Людини: Людина-ціле має ...	
... свідомість	
Da geht wohl, <u>heilen</u> Bewusstseins, manches umher, manches gesicherte Bergtier, (Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens)	Und sie denken unter den Kranken einen einfachen guten <u>Gedanken</u> (Aus einer Sturmnacht)
... тіло	
sein <u>Torso</u> glüht noch wie ein Kandelaber, in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, (Archaischer Torso Apollos)	im dunkeln Luftzug, war der Unbekannte ganz unbekannt. Sie wuschen seinen <u>Hals</u> , (Leichen-Wäsche)
und wie waren, die dein Schaffen schwächte, o <u>wie</u> waren alle <u>Leiber schön</u> . (David singt vor Saul)	dem Glockendonnern des großoffnen Domes auf hundert <u>Schultern</u> frauenhaft entgegen. (Die Marien-Prozession)
	Nichts ist gewiss <u>als deine hohen Brüste</u> . (Östliches Taglied)
... внутрішні органи	
und es war schon ein wenig Ewigkeit in meinen <u>Eingeweiden</u> . (Das Lied des Selbstmörders)	und blind ins <u>Blut</u> und wandelt sich vorüber. (Die spanische Trilogie)
... душу	
und sie giebt ihm ihrer <u>Seele</u> Sinn, (Bildnis)	Ist er ein Hiesiger ? Nein, aus beiden Reichen erwuchs seine weite <u>Natur</u> . ((VI) Ist er ein Hiesiger ?...)
denn unsre <u>Seelen</u> leben von Verrat. (Östliches Taglied)	vorüberkommen; und dann wollen sie des Königs <u>Laune</u> oder Trauer mildern (Die Parke)
Wenn schon ein Blut euch bezwingt, ein hoch von den Vätern kommendes Blut: so sei das <u>Gemüt</u> doch immer noch euer. Ahmt nicht (Fünf Gesänge)	und seines hellen <u>Herzens</u> war kein Ende, und kein Geringes ging daran vorbei. (O wo ist der...)
... голову	
und zieht, was niedrig schaut, wie durch verworrene Stiele und Blätter, an dem <u>Kopf</u> nach vorne (Die Gruppe)	denn eben wand sich dort ein Mönch heraus, die <u>Haare</u> schlaff und die Sutane kraus, (Ein Pilgermorgen...)
aufgehäuft aus altem schwarzen Hasse, und das <u>Haupt</u> zu einer Faust geballt, (Corrida)	wirf mir die <u>Ohren</u> zu: ich kann dich hören, (Lösche mir die Augen aus...)
... обличчя	
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt, ihr <u>Gesicht</u> und mitten in das deine: (Schwarze Katze)	Zwischen den Hämmern besteht unser <u>Herz</u> , wie die <u>Zunge</u> zwischen den <u>Zähnen</u> , die doch, dennoch, die preisende bleibt. (Die neunte Elegie)
und gebunden wie zu einem Strauß alternder <u>Gesichter</u> und ovaler, klar im Abend, sehn sie idealer, (Der Balkon)	Wie nenn ich dich? Sieh, meine <u>Lippen</u> lahmen. (Der Schutzengel)

sie etwas Klang von meiner Oberfläche in ihr <u>Gesicht</u> und sang zu mir. (Die Laute) ließen sich die schweren Knechte hängen, dann und wann nur <u>eine große Fratze</u> (Kreuzigung)	so bin ich nicht mehr Herr in meinem <u>Munde</u>, (Du Berg, der blieb...) holt sie aus springenden <u>Lidern</u> zwei wache Blicke und zeigt diese harte Sache, (Die Greisin) zu lieblosen kommt ihr hartes <u>Kinn</u> (Die Genesende) damit der Stab auf ihrer Stirn nicht fällt. (Das Portal)
... кінцівки	
wie Worte, welche nichts Bestimmtes meinen und dennoch gehn, ins Ohr hineingehn, weiter ins Hirn und heimlich auf der Nervenleiter durch alle <u>Glieder</u> Sprung um Sprung versuchen, – (Fragmente aus verlorenen Tagen) auf deine <u>Hände</u>, hell und schmal. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind)	Und der Engel sprach und gab sich Mühe an dem Mann, der seine <u>Fäuste</u> ballte: (Argwohn Josephs) und ohne <u>Füße</u> kann ich zu dir gehn, (Lösche mir die Augen aus...) reichte sie dir nicht ans <u>Knie</u> –? (Die siebente Elegie) und suchen, wo die Augenbecher gähnen, mit kalten <u>Fingern</u> nach den toten Tränen. (Das jüngste Gericht)
Метафоричний корелят Людини: Людина-Референт є ніби ...	
... ПРОСТІР	
Ich fühle dich <Gott>. An meiner Sinne Saum beginnst du zögernd, wie mit vielen Inseln, und deinen Augen, welche niemals blinzeln, <u>bin ich der Raum</u>. (Was irren meine Hände in den Pinseln?...)	Wieviele von diesen Stellen der <u>Räume</u> waren schon innen in mir. Manche Winde ((I) Atmen, du unsichtbares Gedicht !...) Aus ihrem Leben geht jede <u>Türe</u> <u>in einen Dichter</u> und in die Welt. (Von den Mädchen)
... МІСТО	
ich war wie eine <u>Stadt</u> am Meer, (Ich bete wieder)	
... АРТЕРІЯ	
<u>Wir sind wie Adern</u> im Basalte in Gottes harter Herrlichkeit. (Alle, die ihre Hände regen...)	
... КАМІНЬ	
Du bist der Arme, du der Mittellose, <u>du bist der Stein</u>, der keine Stätte hat, (Du bist der Arme...)	
... МУЗИКА/ПІСНЯ	
Du bist der Schmied, das <u>Lied der Jahre</u>, der immer an dem Amboss stand. (Du bist der Alte...)	fühlt er sie unter seinen Fingern wie Saiten tiefer Melodien. (Der Schauende)

Du <Schutzengel>: der von Wundern redet wie vom Wissen und von den <u>Menschen wie von Melodien</u> und von den Rosen: von Ereignissen, die flammend sich in deinem Blick vollziehn, – (Der Schutzengel) <u>Ich war Gesang</u>, und Gott, der Reim, rauscht noch in meinem Ohr. (Ich komme aus meinen Schwingen heim...)	
... РІЧ / МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ	
Ich bin dein <u>Krug</u> <Gottes> (wenn ich zerscherbe?) Ich bin dein <u>Trank</u> (wenn ich verderbe?) Bin dein <u>Gewand</u> und dein <u>Gewerbe</u>, (Was wirst du tun...) Der blinde Mann, der auf der Brücke steht, grau wie ein Markstein namenloser Reiche, <u>er ist vielleicht das Ding</u>, das immer gleiche, (Pont du Carrousel) Jetzt <u>bin auch ich ein Ding</u> in seiner Hand, das kleinste unter diesen Himmeln. – Schau: (Abend in Skåne) Es fällt von deinen müden Füßen die <u>Samtsandale</u>, die ich bin. (Was wirst du tun...) Denn wir sind nur die <u>Schale und das Blatt</u>. (Denn wir sind nur die Schale und das Blatt...) Du heulst im Sturm. <u>Du bist wie eine Harfe</u>, an welcher jeder Spielende zerschellt. (Du bist der Arme)	Du Langvergangene und schließlich <u>Blinde</u>, ist deine Seligkeit in diesem <u>Ding</u>, (Die Spitze) <u>Auf welches Instrument sind wir gespannt?</u> Und welcher Spieler hat uns in der Hand? O süßes Lied. (Liebes-Lied)
... ПРИРОДА	
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, sind wir die Hörenden jetzt und ein <u>Mund der Natur</u>. ((XXVI) Du aber, Göttlicher...) <u>Sie sind wie Wind</u>, der an die Zweige streift und sagt: mein Baum (Du musst nicht bangen...) Einzig Welle, deren allmähliches <u>Meer</u> ich bin; ((I) Atmen, du unsichtbares Gedicht !...) Da weiß ich die Stürme schon und <u>bin erregt wie das Meer</u>. (Vorgefühl) <u>Sie sind wie Wind</u>, der an die Zweige streift	<u>Der</u> kam. So kommt manchmal im Hain der große <u>Sturm</u> und hüllt dich ein. (Mädchenmelancholie) Ausgesetzt auf den <u>Bergen des Herzens</u>. (Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens) Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des Dichters Liedern manchmal anklang, <u>nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland</u> und jenes Mannes Eigentum nicht mehr. („Orpheus. Eurydike. Hermes“)

und sagt: mein Baum (Du musst nicht bangen...)	
... СПОКІЙ	
<u>Ich bin die Ruhe</u> zwischen zweien Tönen, (Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...)	
... СВІТ	
<u>Ich bin die Welt</u> , aus der er irrend fiel. (Ich kann nicht glauben...)	dann halte es für meine Hoffahrt nicht, wenn ich dir sage: Keiner lebt sein Leben. <u>Zufälle sind die Menschen</u> , Stimmen, Stücke, („Ich bin nur einer deiner Ganzgeringen...“)
... ЧАС	
bin ich Hütte, Herr, in deinen Händen <u>und bin Nacht</u> , o Herr, von deiner Nacht. (Wie der Wächter in den Weingeländen...)	
... РОСЛИНА	
das Weib so wenig haben wie die <u>Blume</u> , die eines fremden Lebens ist für alle. (Du musst nicht bangen...)	
<u>Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel</u> , <u>so war sie voll</u> von ihrem großen Tode, der also neu war, daß sie nichts begriff. (Orpheus. Eurydike. Hermes)	
Die andern Menschen sind wie ausgerissen; <u>sie aber stehn wie eine Blumen-Art</u> aus Wurzeln auf und duften wie Melissen und ihre Blätter sind gezackt und zart. (Du, der du weißt...)	
dass <u>ich wie eine Lindenkronen</u> mich verflüstere über dir? (Schlaflied)	
Ich bin ein <u>Baum</u> vor meinem Hintergrunde, (Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...)	
Und manchmal bin ich wie der <u>Baum</u> , der, reif und rauschend, über einem Grabe (Ich lese es heraus aus deinem Wort...)	
... МРІЯ	
<u>Ich bin ja mehr als Traum</u> im Traume. (Dass ich nicht war vor einer Weile...)	
... ТВАРИНА	

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise jahrtausendlang; und ich weiß noch nicht: <u>bin ich ein Falke</u>, ein Sturm oder ein großer Gesang. (Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen...) <u>Mit meinen Sinnen</u>, wie mit <u>Vögeln</u>, reiche ich in die windigen Himmel aus der Eiche, und in den abgebrochnen Tag der Teiche sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl. (Fortschritt) <u>du gehst wie lauter lichte Rehe</u> und ich bin <u>dunkel</u> und bin Wald. (Du kommst und gehst...)	
... БУДИНОК	
<u>Ich war ein Haus</u> nach einem Brand, darin nur Mörder manchmal schlafen, (Ich bete wieder...)	

Таблиця 7:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ KUNST У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

<i>Експліцитні контексти</i>	<i>Імпліцитні контексти</i>
Причина існування Мистецтва: <i>Мистецтво існує тому, що ...</i>	
... його створює людина-митець	
Was irren meine Hände in den Pinseln? Wenn <u>ich dich male</u>, Gott, du merkst es kaum. (Was irren meine Hände in den Pinseln?...) Dieses war dein, du, <u>Künstler</u>; diese drei offenen Formen. Sieh, hier ist der Ausguß (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth) <u>Und Maler malen ihre Bilder nur</u>, damit du unvergänglich die Natur, die du vergänglich schufst, zurückempfängst: alles wird ewig. Sieh, das Weib ist längst (Und du erbst das Grün...) um andre Namen. Ein für alle Male ists <u>Orpheus</u>, wenn es <u>singt</u>. Er kommt und geht. ((V) Errichtet keinen Denkstein...) <u>Tänzerin</u>: o du Verlegung alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar. ((XVIII) Tänzerin ...)	Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes Leben das <u>dringende Bild</u>, wenn du es aussprachst, (An Hölderlin) <u>und Klang wird dein sein Geigen, Hörner, Zungen</u>, <u>und jedes Lied, das tief genug erklingen</u>, wird an dir glänzen wie ein Edelstein. (Und du erbst das Grün...) Die <u>Dichter</u> schrein um mehr. (Das Lied des Bettlers) ... So wurden wir verträumte <u>Geiger</u>, die leise aus den Türen treten, (Der Sohn) <u>Schauspieler</u>, aufgetürmte Übertreiber, rasende Pferde, die zusammenbrachen, (Die Rosenschale) weil die Gestalten dort wie <u>Akrobaten</u> sich nur so zuckend und so wild gebärden, (Das Portal)

Різновиди Мистецтва: <i>Мистецтво існує у якості ...</i>	
... поезії	
O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle wohnen im warmen <u>Gedicht</u>, häuslich, und lang (An Hölderlin) In deinen langen Bogengängen begegneten die <u>Dichter</u> sich und waren <u>Könige von Klängen</u> und mild und tief und meisterlich. (Es tauchten tausend Theologen...) Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des <u>Dichters Liedern</u> manchmal anklang, (Orpheus. Eurydike. Hermes)	was unten in dem <u>Buche</u> sich verhielt, mit Augen, welche, statt zu nehmen, gebend (Der Leser) Andere müssen auf langen Wegen zu den dunklen <u>Dichtern</u> gehn; (Von den Mädchen)
... музики	
Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos wagende erste <u>Musik</u> dürre Erstarrung durchdrang; (Die erste Elegie) groß, auch noch neben dir? Chartres war groß –, und <u>Musik</u> reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur (Die siebente Elegie)	und Klang wird dein sein <u>Geigen, Hörner, Zungen</u>, und jedes <u>Lied</u>, das tief genug <u>erklungen</u>, wird an dir glänzen wie ein Edelstein. (Und du erbst das Grün...) ist wie ein Tag und wie ein <u>Ton</u>; (Dass ich nicht war vor einer Weile...)
... співу	
dass ihre Schwinge, vom <u>Gesang</u> zersägt, sie nicht mehr über meine Mauern trägt, wenn ich sie rufen werde zu den Freuden. (Musik) <u>Gesang</u> hinan und werfen sich von dort, wo es nicht weitergeht, vom letzten Wort, (Béguinage) Und heute hat er diesen <u>Sang</u> erwähnt: (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind)	In solchen Nächten ist auf einmal Feuer in einer <u>Oper</u>. Wie ein Ungeheuer (Aus einer Sturmnacht)
... живопису	
Manchmal seid ihr voll <u>Malerei</u>. ((III) Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben...) Sechsenddreißig Mal und hundert Mal hat <u>der Maler</u> jenen Berg geschrieben, (Der Berg)	Wir holen aus den alten <u>Farbenschalen</u> die gleichen <u>Striche</u> und die gleichen Strahlen, (Wir dürfen dich nicht eigenmächtig <u>malen</u>...) Wir bauen <u>Bilder</u> von dir auf wie Wände; so daß schon tausend Mauern um dich stehn. (Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen...) <u>einzumalen</u> mit dem weichen Pinsel, der ein firnisklares aufgelöstes Lächeln glänzend zu enthalten schien: (Die Parke)
... скульптури	

	eh deine Türme Kuppeln tragen, eh aus Meilen von Mosaik (Wir bauen an dir mit zitternden Händen)
... архітектури (	
	Garten gärend aus dem Ljetnij-Ssad aufstieg, während seine <u>Steinfiguren</u> (Nächtliche Fahrt)
... театру	
Nirgend sonst als da ist ein <u>Theater</u> ; reiß den hohen Vorhang fort -: da tritt (Das Bett)	nein: wie der Held das Drängen in den <u>Dramen</u> erst sichtbar macht und plötzlich unterbricht: (Der Marmor-Karren)
... танцю	
Gestalt ganz sachte in das Spiel getreten, die diesem <u>Tanzen</u> nicht zu glauben schien. (Ein Pilgermorgen...)	und in der Luft um sie war schon der <u>Rhythmus</u> von einem Bauwerk, kaum mehr zu verhalten; du gingst herum und sahst nicht ihre Ordnung, (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth)
Час існування Мистецтва: Мистецтво існує вічно	
	und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts in <u>Ewigkeit</u> , so wie die <u>Brunnen</u> gehen. (Die achte Elegie)
Місце існування Мистецтва: Мистецтво існує у просторі	
Und <u>die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen</u> , <u>baut im unbrauchbaren Raum</u> ihr vergöttlichtes Haus. (X Alles Erworbne bedroht die Maschine)	Doch als du gingst, da brach in diese <u>Bühne</u> ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt (Todes-Erfahrung)
erhören wird. Des <u>Saales</u> Wände sind mit ihren <u>Bildern</u> von uns fortgetreten, (Der Sommerregen)	und drängst zurück die harte <u>Galerie</u> , die, wie ein Gang im Bergwerk, nah am Glanz (San Marco)
	eh es, gegen dich selbst gerichtet, aus der verloschenen <u>Bühne</u> trat. (Requiem)
Антитеза Мистецтва: Мистецтво не існує у якості мовчання	
mit seines <u>Schweigens</u> schrecklichen <u>Gesängen</u> , (Das jüngste Gericht)	Ich werde wieder <u>still und schlicht</u> , <u>und meine Stimme steht</u> ; (Ich komme aus meinen Schwingen heim...)
Es ist nichts andres denn ein <u>Schweigen</u> von schönen Engeln und von <u>Geigen</u> , (Ich bin derselbe noch...)	
Якості Мистецтва: Мистецтво є прекрасне, могутнє, наповнене, чутливе, темне	
Und das <u>Lied</u> bleibt <u>schön</u> . (Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...)	nichts, was verhindern könnte, das <u>der Glanz</u> <u>aller Gedichte</u> uns fast tödlich träfe; (Früher Apollo)
Was lockst du sie? Der Klang ist wie ein Kerker, darin sie sich versäumt und sich versehnt; stark ist dein Leben, doch dein <u>Lied ist stärker</u> , (Musik)	Was spielst du, Knabe? Siehe <u>deine Seele</u> <u>verfing sich in den Stäben der Syrinx</u> . (Musik)
Reine Spannung. O <u>Musik der Kräfte</u> ! ((XII) Heil dem Geist...)	Seltsames steht. Und einer von den Sühnen

ist wie ein <u>Tanz von Kraft</u> um eine Mitte, in der betäubt ein großer Wille steht. (Der Panther) eh du sie zwangst in deine <u>zarten Spiele</u>. (Musik) Verweilung, auch am Vertrautesten nicht, ist uns gegeben; aus den <u>erfüllten</u> <u>Bildern</u> stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seen (An Hölderlin) In deinen langen Bogengängen begegneten die <u>Dichter</u> sich und waren Könige von Klängen <u>und mild und tief und meisterlich</u>. (Es tauchten tausend Theologen...) Andere müssen auf langen Wegen zu <u>den dunklen Dichtern</u> gehn; (Von den Mädchen) <u>Du Fremde: Musik</u>. Du uns erwachsener Herzraum. Innigstes unser, („An die Musik“)	tritt abends vor die Tür und zieht ein <u>Tönen</u> aus der Harmonika <u>wie Weinen weich</u>; (Die Insel)
Те, на що діє/впливає Мистецтво: <i>Мистецтво діє на ...</i>	
... Бога	
<u>Wir bauen Bilder von dir</u> auf wie Wände; so daß schon tausend Mauern um dich stehn. (Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen...) <u>Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes</u> <u>Leben das dringende Bild</u>, wenn du es aussprachst, die Zeile schloss sich wie Schicksal, ein Tod war selbst in der lindesten, und du betrauest ihn; aber der vorgehende <u>Gott führte dich drüben hervor</u>. („An Hölderlin“)	<u>Für dich nur schließen sich die Dichter ein</u> <u>und sammeln Bilder</u>, rauschende und reiche, und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche (Und du erbst das Grün...) Gieb mir das Niebeseßne wieder: das Glück zur Tat, das Recht zu Ruhn <u>Du siehst, daß ich ein Sucher bin</u>. („Die Dichter haben dich verstreut...“)
... людину	
Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des <u>Dichters</u> Liedern manchmal anklang, (Orpheus. Eurydike. Hermes) groß, auch noch neben dir? Chartres war groß –, und <u>Musik</u> reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur (Die siebente Elegie) Und dennoch: mir geschieht, als ob ich ein jedes <u>Lied</u> tief in mir ihm ersparte. (Und dennoch...)	Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar und dreht auf einmal mit <u>gewagter Kunst</u> (Spanische Tänzerin) Manchmal <u>seid ihr voll Malerei</u>. ((III) Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben...) Du heulst im Sturm. <u>Du bist wie eine Harfe</u>, <u>an welcher jeder Spielende zerschellt</u>. (Du bist der Arme)

... <i>природу</i>	
<u>Und Maler malen ihre Bilder nur,</u> <u>damit du unvergänglich die Natur,</u> die du vergänglich schufst, zurückempfängst: alles wird ewig. Sieh, das Weib ist längst (Und du erbst das Grün...) Sechsenddreißig Mal und hundert Mal <u>hat der Maler jenen Berg geschrieben,</u> (Der Berg)	vor <u>den Chor der Nächte,</u> der begann <u>ein unendlich breites Lied zu sagen,</u> jene Stunde auf, bei der sie lagen, (Das Bett) denn dieses: diese Tiefen, diese <u>Wiesen</u> und diese Wasser waren sein Gesicht. (Der Tod des Dichters)
... <i>буття</i>	
die sorgten, wie sie ihre <u>Wirklichkeit</u> mit Bildern ohnegleichen überträfen (Dann sah ich auch Paläste)	
... <i>речі</i>	
doch dir, dem Abend und den <u>Dichtern</u> sind, unter rinnenden Gesichtern, <u>die dunkeln Dinge offenbar.</u> (Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...) Dich heben hunderttausend <u>Harfen</u> wie Schwingen aus der Schweigsamkeit. Und deine alten Winde warfen zu allen <u>Dingen</u> und Bedarfen den Hauch von deiner Herrlichkeit. (Es tauchten tausend Theologen...)	Du blasses Kind, an jedem Abend soll der <u>Sänger</u> dunkel stehn <u>bei deinen Dingen</u> und soll dir Sagen, die im Blute klingen, über die Brücke seiner Stimme bringen und eine Harfe, seiner Hände voll. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) <u>dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding</u> –, und jenseits selig der <u>Geige</u> entgeht. – Und diese, von Hingang (Die neunte Elegie)
Результат дії/впливу Мистецтва: <i>Мистецтво-агенс діє, щоб створити ...</i>	
... <i>художній твір</i>	
Sieh, mein festes <u>Lied</u> ist nicht gerissen, und der Raum wird um uns beide kalt. (David singt vor Saul) zu lesen durch den Schmerz und aus der Ferne. Nur den <u>Gedichten</u> sehn wir zu, die noch über die Neigung deines Fühlens abwärts die Worte tragen, die du wähltest. Nein, (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth) er möchte sich wiedergewinnen <u>aus seinen Melodien.</u> (Und dennoch...)	ihr runder <u>Tanz</u> sich zuckend auszubreiten. (Spanische Tänzerin) Verweilung, auch am Vertrautesten nicht, ist uns gegeben; aus den erfüllten <u>Bildern</u> stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seen (An Hölderlin) nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsäglich, sondern ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, <u>Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster,</u> – höchstens: Säule, Turm . . . aber zu sagen, verstehs, (Die neunte Elegie)
Інструмент Мистецтва: <i>Мистецтво діє за допомогою ...</i>	
... <i>відповідних предметів</i>	

<u>einzumalen</u> mit dem weichen Pinsel, der ein <u>firmisklares</u> aufgelöstes Lächeln glänzend zu enthalten schien: (Die Parke) Und ein <u>Triangel</u> tragt er in der Hand, und weil er zittert, schlägt es an den Rand (Nachtwächter ist der Wahnsinn...) Er aber hob den Blick vom <u>Clavecin</u> und spielte noch und sah zu ihr hinüber (Letzter Abend) Fremde <u>Geige</u>, gehst du mir nach? (Der Nachbar)	Auf welches <u>Instrument</u> sind wir gespannt? (Liebes-Lied) Sie brauchen kein <u>Tanz-Orchester</u>; sie hören in sich ein Geheule (Toten-Tanz) ich lag in <u>Harfendämmerungen</u> und atmete den Abendstern. (So ist mein Tagwerk...) die, von des Tones Rot umfängen, sich spannen in der <u>Tamburine</u> Takt. (Du, gestern Knabe...)
... слова	
zu lesen durch den Schmerz und aus der Ferne. Nur den <u>Gedichten</u> sehn wir zu, die noch über die Neigung deines Fühlens abwärts <u>die Worte tragen</u>, die du wähltest. Nein, (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth)	sie aber lassen kein Gefühl allein, <u>und alle ihre Worte sind bewohnt</u>. (Der Einsame) <u>Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens</u>. Siehe, wie klein dort, siehe: die <u>letzte Ortschaft der Worte</u>, und höher, (Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens)
Метафоричний корелят Мистецтва: Мистецтво-Референт є ніби ...	
... ЛЮДИНА	
	und eine Weile bleibt das Schweigen leer; und eine <u>Geige</u> dann (Gott weiß woher) <u>erwacht und sagt ganz langsam</u>: (Mondnacht) <u>Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens</u>. Siehe, wie klein dort, siehe: die <u>letzte Ortschaft der Worte</u>, und höher, (Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens) Fremde <u>Geige</u>, gehst du mir nach? (Der Nachbar) wie in der kranken <u>Brust der Geigen</u> <u>die Melodie</u>, die keiner kann... (Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...)
... ДУША	
Du Fremde: <u>Musik</u>, Du uns erwachsener <u>Herzraum</u>. <u>Innigstes</u> unser, das, uns übersteigend, hinausdrängt, – heiliger Abschied: da uns <u>das Innre</u> umsteht („An die Musik“)	
... ПЕРЕТВОРЕННЯ	

O <u>du</u> der Gefühle Wandlung in was? -: in hörbare Landschaft. („An die Musik“) O <u>du</u> wandelnder Geist, <u>du</u> wandelndster! Wie sie doch alle wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt („An Hölderlin“)	Und bin ich auch wie <u>Laub und Lehm</u>, sooft ich bete oder male (So ist mein Tagwerk...)
... ПРОСТІР	
als geübteste <u>Ferne</u>, als andre Seite der Luft: rein, riesig, <u>nicht mehr bewohnbar</u>. („An die Musik“)	sie aber lassen kein Gefühl allein, und alle ihre Worte sind bewohnt. (Der Einsame) Nur die Mädchen fragen nicht, <u>welche Brücke zu Bildern führe</u>; (Von den Mädchen)
... ДЕРЕВО	
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! O Orpheus singt! <u>O hoher Baum im Ohr!</u> ((I) Da stieg ein Baum...)	
... ПОСУДИНА	
	trinkt sie still aus ihrem Bild. Sie trinkt, was ein Liebender im Taumel tränke, (Dame vor dem Spiegel)
... ПТАХ	
Dann sah ich auch <u>Paläste, welche leben</u>; <u>sie brüsten sich den schönen Vögeln gleich</u>, die eine schlechte Stimme von sich geben. (Dann sah ich auch Paläste...)	
... МОВА/ТИША/ЧАС	
<u>Musik</u>: Atem der Statuen. Vielleicht: Stille der Bilder. <u>Du Sprache wo Sprachen</u> <u>enden</u>. Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen. Gefühle zu wem? („An die Musik“)	

Таблиця 8:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ NATUR У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

<i>Експліцитні контексти</i>	<i>Експліцитні контексти</i>
Причина існування Природи: <i>Природа існує ...</i>	
<i>... тому, що її створив Бог</i>	
jener entwerfende <u>Geist</u> , welcher das Irdische meistert, liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt. (XII Wolle die Wandlung)	Befiehl den letzten <u>Früchten</u> , voll zu sein; (Herbsttag)
Різновиди Природи: <i>Природа існує у якості ...</i>	
<i>... природних сил</i>	
<u>Wind</u>, <u>Samum</u> O und die <u>Nacht</u>, die <u>Nacht</u>, wenn der <u>Wind</u> voller Weltraum uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die ersehnte, (Die erste Elegie) Da blieben sie, als wäre jene <u>Flut</u> zurückgetreten, deren großes Branden (Das Portal) Du stündest auf, du <u>Sturm</u> aus Anbeginn, und triebest sie wie Hülsen vor dir hin... (Du Berg, der blieb...) sie waren, wie gewälzt von einer <u>Welle</u>, (Weißt du von jenen Heiligen) nicht nur, nach spätem <u>Gewitter</u>, das atmende Klarsein, nicht nur der nahende Schlaf und ein Ahnen, abends... (Die siebente Elegie) <u>ewiger Schnee</u>, in dem die Sterne lahmen, (Du Berg, der blieb...) doch das hatte ein <u>Frost</u> von hinten gefasst und trieb ihm Eis in den Schweiß. (Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten) damals seines Lebens nicht entweihte; dennn dort hat es nboch ein wenig <u>Wärme</u>, (Das jüngste Gericht) das mit dem <u>Regengrau</u> sich groß verband. (Tröstung des Elia)	
<i>... ландшафту</i>	
als sei es <u>Landschaft</u>: sanft und ohne Gier. (Gesang der Frauen an den Dichter) er liegt wie <u>Landschaft vor</u> den Mauern, (Ihr vielen unbestürmten Städte...)	Ihr, noch des leeren Saales Verschwender –, Das Land ist weit, in Winden, eben, sehr großen Himmeln preisgegeben und alten <u>Wäldern</u> untertan. (Du meinst die Demut)

... <i>птахи</i>	
Und was sind <u>Vögel</u> gegen dich, die frieren, was ist ein <u>Hund</u> , der tagelang nicht fraß, und was ist gegen dich das Sichverlieren, (Du bist der Arme)	Es heben die schwebenden <u>Lerchen</u> mit sich den Himmel empor, der unseren Schultern schwer war; (Aus einem April) <u>Falken</u> willen, dessen Blut und Sorgen zu begreifen er sich nicht erließ. (Falken-Beize) Und manchmal wandte sie in seinem Barte ihr Angesicht, wenn eine <u>Eule</u> schrie; (Abisag)
... <i>комахи</i>	
Amber ihrer runden Augensteine unerwartet wieder: eingeschlossen wie ein ausgestorbenes <u>Insekt</u> . (Schwarze Katze)	plötzlich umkehrt und, wie einen Schwarm <u>Bienen</u> und als ob ers eben leide, (Corrida) seit Jahrtausenden auf diesen <u>Käfern</u> , wo ihn keiner braucht und unterbricht; (Der Käferstein)
... <i>твари</i>	
wie ein gefangenes und wundes <u>Tier</u> , – (Alles wird wieder groß sein und gewaltig) Zu vielen Tieren kamen Cherubim zu sagen, dass ihr Weibchen Früchte bringe, – (O wo ist der...) Was Blut und Dunkel war in einem <u>Tier</u> , das wuchs in uns zur Seele an und schreit (Gesang der Frauen an den Dichter) was einem Ding geschieht und einem <u>Tiere</u> : da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre (Kindheit) für ihn zu gelten; denn um so zu fliehn, genügt ein <u>Tier</u> vor Jägern. Bis der Fluss (Der letzte Graf von Brederode)	Sogar ein <u>Hirsch</u> ist da, ganz wie im Wald, nur dass er einen Sattel trägt und drüber (Das Karussell) <u>ein böser Löwe</u> geht mit ihnen und dann und wann ein weißer <u>Elefant</u> . (Das Karussell) Und das <u>Lamm</u> erbittet seine Schelle aus dem stilleren Instinkt. ((XVI) Immer wieder von uns aufgerissen...) Ich möchte einer werden so wie die, die durch die Nacht mit wilden <u>Pferden</u> fahren, (Der Knabe) und der auf einem <u>Rappen</u> ritt, saß samten und bequem. (Die Heiligen drei Könige)
... <i>риб</i>	
Und war ein <u>Fisch</u> und wand sich schlank und schwamm durch tiefes Wasser, still und silbergrau, sah Quallen hangen am Korallenstamm (Ein Pilgermorgen...) sehn sie wie unter den Wellen: die Eile von Fischen und das Tauchen von Tauen. (Aus einer Sturmnacht)	
... <i>рослин</i>	

	Schwarz sind die <u>Sträucher</u>. Doch Haufen von Dünger uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört; von allem diesen, das sich wie mit <u>Dornen</u> (Der Auszug des verlorenen Sohnes) wie standen sie verwirrt in meinen Haaren und wie ein weißes Wild im <u>Dornenbusch</u>. (Pietà) durch Männer, welche fremd verstarben, und trat auf flaches, schwarzes <u>Gras</u>. (Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine)
... квіттів	
denn seine <u>Blumen</u> blühen alle rot. (In der Certosa) wie eine junge <u>Blume</u> gegen Abend, und ihre Hände waren der Vermählung (Orpheus. Eurydike. Hermes)	Jetzt reifen schon die roten <u>Berberitzen</u>, alternde Asten atmen schwach im Beet. (Jetzt reifen schon die roten Berberitzen...) <u>Hochsommerblumen</u>, welche unerlöst ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen, (Fragmente aus verlorenen Tagen)
... дерев	
Dort ist kein Baum, als legte sich das Land, (Ich bin nur einer deiner Ganzgeringen...) Oder ist meine Hoffahrt ungerecht: sind <u>Bäume</u> besser? Sind wir nur Geschlecht (Herr: Wir sind armer denn die armen Tiere...)	und die vertrauenden Frauen. Blühender <u>Linden</u> rührender Ruch durchtränkt den gemeinsamen Abschied (Fünf Gesänge) Man müsste so sich ineinanderlegen wie <u>Blütenblätter</u> um die Staubgefäße: (Östliches Taglied)
... фруктів	
sich schon gerne, mit <u>Früchten</u> gefüllt, verfrüht, doch er wurde mitten im Blühen müd, und er wird keine Früchte haben. (Der Ast vom Baume Gott...)	wie ein <u>Apfelgarten</u> in der Nacht duftete vom Wachsen unsrer Brüste –. (Sappho an Alkaïos) dass alles schien, sie zu bescheinen, die wie ein <u>Weinberg</u> war und trug. (Da ward auch die zur Frucht Erweckte...)
... неорганічних речовин	
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale verbissen umsetzt in des <u>Steines</u> Gleichmut. (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth) Sie blieben, von den Formen in <u>Basalten</u> durch einen Nimbus, einen Bischofshut, (Das Portal) <u>Smaragda und Rubinien</u> und die Tale von Türkis. (Die Heiligen drei Könige)	
... землі	
<u>Erde</u>, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen –, einer, (Die neunte Elegie)	und sich den Andern immer anders zeigt: dem Schiff als <u>Küste</u> und dem Land als Schiff. (Du bist die Zukunft...)

an unser Sein die <u>Erde</u> und die Sterne ? ((III) Ein Gott vermags...)	sich über ihm. Sein wirres Leben lag verlassen wie verrufne <u>Meeresküste</u> unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste. (Abisag)
... води	
die das fröhliche <u>Wasser</u> römischer Tage als ein wandelndes Lied durchfließt. ((X) Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst...)	o der dunkle Wind seiner Brust aus gewundener <u>Muschel</u> . (Die dritte Elegie)
dann fühl ich auch die Last des Niederfalles, in welcher ich die <u>Wasser</u> widersah: (Von den Fontänen)	und die <u>Brunnen</u> rauschten wie Regen, (Die aus dem Hause Colonna)
	herabgelassen auf die fremde Stätte und auf den grünen <u>Meergrund</u> seiner Qual. (Ein Pilgermorgen...)
... повітря	
Hört. Noch hörtet ihrs nie. Jetzt seid ihr die Bäume, die die gewaltige <u>Luft</u> lauter und lauter durchrauscht; (Fünf Gesänge)	Abwechselnd weilt er und zieht, wie selber der Tag, und <u>Schatten der Wolken</u> (Die spanische Trilogie)
... вогню	
aber plötzlich brach ein hohes <u>Feuer</u> in ihm aus, ein solcher Widerspruch (Auferweckung des Lazarus)	Zwischen den <u>Sternen</u> , wie weit; und doch, um wievieles noch weiter, was man am Hiesigen lernt. ((XX) Zwischen den Sternen...)
schleudert <u>den Brand</u> ; und über dem Herzen voll Heimat schreit, den er donnernd bewohnt, sein rötlicher Himmel.(Fünf Gesänge)	Vielleicht entziehts den Engeln etwas Kraft, dass nach uns her der <u>Sternenhimmel</u> nachgiebt und uns hereinhängt ins getrübe Schicksal.(So angestrengt wider die starke Nacht)
Час існування Природи: Природа існує вічно	
Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; <u>Seenen</u> <u>sind erst im Ewigen</u> . Hier ist Fallen (An Hölderlin)	die zu dir wollen wie zu jener Rose, <u>die alle tausend Jahre einmal blüht</u> . (Es wird nicht Ruhe in den Häusern...)
wie die Abende an großen Sternen sich gewöhnen an die <u>Ewigkeit</u> . (Von den Mädchen)	den reinen Raum vor uns, in den die Blumen <u>unendlich</u> aufgehn. (8 Elegie)
Місце існування Природи: Природа існує у світі	
dass eine <u>Welt</u> aus Klage ward, in der alles noch einmal <u>da war: Wald und Tal</u> (Orpheus. Eurydike. Hermes)	nichts als <u>Welt</u> , <u>hat Welt</u> in jedem Aufschauen, in jeder Neigung Welt. Ihm dringt, was ändern (Die spanische Trilogie)
Якості Природи: Природа є...	
... прекрасною	
Natur ist <u>göttlich</u> voll; wer kann sie leisten, wenn ihn ein Gott nicht so natürlich macht. (Winterliche Stanzen)	
und waren <u>wunderschöne Schmetterlinge</u> : (O wo ist der...)	
... спокійною	

Und da ging er hin, das Unerlaubte an der <u>ruhigen</u> Natur zu tun. (Auferweckung des Lazarus)	Tiere aus <u>Stille</u> drängen aus dem klaren gelösten Wald von Lager und Genist; ((I) Da stieg ein Baum...)
... сильною	
Die <u>Nacht ist stark</u> , doch von so fernem Gange, die schwache Lampe überredet linde. (Winterliche Stanzen)	
... повною	
Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen Vorrat der <u>vollen</u> Natur, den unsäglichen Summen, ((XIII) Sei allem Abschied voran...)	
... великою	
Der kam. So kommt manchmal im Hain der <u>große Sturm</u> und hüllt dich ein. (Mädchenmelancholie)	Die <u>Nacht</u> im vorhanglosen Fensterrahmen <u>war rücksichtslos</u> . Und einer ohne Namen (Leichen-Wäsche)
... змінною	
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug, bis auf den <u>vagen Einfluss ferner Sterne</u> (Die Rosenschale)	dich bilden würde: als Berg, als Brand, als <u>Samum</u> , <u>wachsend</u> aus Wüstensand – (Wenn ich gewachsen wäre irgendwo...)
... важкою	
gebt sie zurück an der Erde Gewicht; <u>schwer sind die Berge, schwer sind die Meere</u> . ((IV) O ihr Zärtlichen...)	
... темною	
und Dunkelheit der abendlichen Erde (Die Rosenschale)	Geht! ... es dunkelt. Seine Sinne suchen (Von den Mädchen)
... пустою	
Und er hat sie immer im Genick, wenn er hingeht, rechts und links zerstörend, bis er draußen atemlos beschwörend <u>seine Leere zu den Himmeln hebt</u> . („Römische Compagna“)	große Würmer in die <u>offnen Kronen</u> und vermehrten sich im Samt. (Der Styliot) die Steine sind wie losgelassen und keiner ist von dir behauen.. (Dass ich nicht war vor einer Weile...)
Те, на що діє/впливає Природа: Природа діє на ...	
... час	
Da <u>geht der Sturm</u> , ein Umgestalter, <u>geht durch den Wald und durch die Zeit</u> , und alles ist wie ohne Alter: (Der Schauende)	Die Nacht, vom wachsenden <u>Sturme</u> bewegt, wie wird sie auf einmal weit –, (Aus einer Sturmnacht)
... Бога	
	die <u>der Gott</u> , mit triefenden Tritonen, überströmt bisweilen übersteigt; denn da hatte sich das <u>Tier</u> gezeigt: (Delphine)
... речі	

Es lärmt das Licht im Wipfel deines <u>Baumes</u> und <u>macht dir alle Dinge bunt und eitel</u>. (Es lärmt das Licht im Wipfel deines Baumes...) doch dir, <u>dem Abend</u> und den Dichtern sind, unter rinnenden Gesichtern, <u>die dunkeln Dinge offenbar</u>. (Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...)	und wissen nicht, dass schon die ganze Nacht ein <u>Sturm</u> die <u>Kleider von den Himmeln reißt</u>, (Fragmente aus verlorenen Tagen) Im <u>Sturm</u>, der um die starke <u>Kathedrale</u> (L'Ange du Meridien)
... почуття людини	
Der <u>Sommer</u> summt. <u>Der Nachmittag macht müde</u>; sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid (Übung am Klavier) <u>der Natur ein liebes, nicht ihr größtes,</u> <u>aber eines, das sie selbst verliehn,</u> <u>um auf rosenvoller Liebes-Insel</u> es zu einem größern aufzuziehn. (Die Parke)	und werfe mich ab und bin ganz allein in dem großen <u>Sturm</u>. (Vorgefühl) aus deinen Sinnen nimmt der <u>Wind</u> die Welt wie welches Laub. (Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...)
Результат дії/впливу Природи: Природа діє, щоб ...	
... здійснити перетворення	
Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt, wo die Saat in <u>Sommer sich verwandelt</u>, ((XII) Heil dem Geist...) die ewige <u>Metamorphose</u> des Goldes in das Sonnenlicht. (Du bist der Arme)	<u>den großen Dingen, welche hoch geschehn,</u> <u>und macht sie fast zu Blättern</u>, die sich dicht am <u>Boden</u> halten, – wie Gewächse, die, (Fragmente aus verlorenen Tagen)
... привести до смерті	
	und dann vom Übermut in großem Bogen hinausgestreut in den verwehten <u>Schnee</u>, – wie eine Erde, die nicht kreisen kann, weil zuviel Tote ihr Gefühl beschweren, (Fragmente aus verlorenen Tagen)
Інструмент для вимірювання Природи: Природа вимірюється ...	
... порами року	
und alle <u>Winter</u>, wie verwaiste Länder, scheinen sich leise an dich anzuschmiegen. (Und du erbst das Grün...) Und jetzt wird <u>Sommernacht</u>, soweit man sieht: (Der Lesende) glänzend von der Hand geworfen, oben Selbst <u>der Frühling ist da</u> nicht mehr gebend, diese Büsche glauben nicht an ihn; (Die Parke)	Des Sommers <u>Wochen</u> standen still, es stieg der Bäume Blut; (Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...) Immer geht ein feuchter <u>Blätterfall</u> durch die Luft hinunter wie auf Stufen, (Die Parke) so leise wie die nördlichen <u>Aprile</u>, (Ich will ihn preisen...)

... частинами доби	
Und wachsend wird der <u>Abend</u> alt und spät. Und Nächte fallen dann in großen Stücken (Das jüngste Gericht) erhoben sich den ganzen <u>Vormittag</u> die Blumen und die Halme, warm, verwirrt, (Geburt der Venus) <u>Am Mittag</u> aber, in der schwersten Stunde, hob sich das Meer noch einmal auf und warf einen Delphin an jene selbe Stelle. („Geburt der Venus“)	
Метафоричний корелят Природи: <i>Природа-Референт</i> є ніби ...	
... ЛЮДИНА	
	Ein <u>Ohr der Erde</u>. Nur mit sich allein redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein, ((XV) O Brunnen-Mund...) weißt du. Dir <u>flüsterte die Natur</u> in des Südens spätdämmernden Tagen so unendliche Schönheit ein, (Requiem) Da <u>geht der Sturm</u>, ein <u>Umgestalter</u>, <u>geht</u> durch den Wald und durch die Zeit, und alles ist wie ohne Alter: (Der Schauende) Die ganze alte <u>Erde</u> denkt gewaltig, und ihre großen Bäume rauschen so. (Das jüngste Gericht) Die Nacht, die <u>kam</u>, war keine ungemeine; so <u>gehen</u> hunderte <u>vorbei</u>. („Ölbaumgarten“)
... ПРОСТІР	
bis der ganze <u>Sommer ein Zimmer</u> <u>wird</u>, ein Zimmer in einem Traum. (Das Rosen-Innere)	vielleicht die Tafel <u>in die Nacht hinein</u>? (L'Ange du Meridien)
... РІЧ	
<u>Wind</u> der Vorgebirge: war nicht ihre Stirne wie ein lichter <u>Gegenstand</u>? (Kretische Artemis) Uns aber bist du die volle zahllose <u>Blume</u>, <u>der unerschöpfliche Gegenstand</u>. ((VI) Rose, du thronende...)	<u>Rosen</u>, und andern eigens versprechenden <u>Dingen</u> nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; (Die erste Elegie) <u>Nächte</u> ohne gleichen von sich ab <u>fallen</u> lassend, alle wie zu <u>knapp</u>; (Der Berg)

... КАРТИНА	
wo keiner Wert legt auf Besitz. Dir schien, dort drüben wärest du innen in der <u>Landschaft</u> , die wie ein <u>Bild</u> hier immer vor dir zugging, (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth)	wie <u>Bäume</u> stehen, wachsend und gerade, <u>ganz Bild</u> und bildlos wie die Bundeslade und feierlich, wie auf ein Volk gestellt. (Die Erwachsene)
... БОГ	
Durch ihre leeren Zweige sieht der Himmel, den du <Gott> hast; <u>sei Erde</u> jetzt und Abendlied <u>und Land</u> , darauf er paßt. (Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...)	Wie Weise alle, welche viel erfahren, Erwählte, welche in der <u>Wüste</u> waren, <u>wo Gott sie nährte durch ein fremdes Tier</u> ; (Ein Pilgermorgen...)
... ДЕРЕВО	
Warum muss einer dastehn wie ein Hirt, so ausgesetzt dem Übermaß von Einfluss, beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang, dass er gelehnt an einen <u>Baum der Landschaft</u> sein Schicksal hätte, ohne mehr zu handeln. (Die spanische Trilogie)	
... ОДЯГ	
	Wieder duftet der Wald. Es heben die schwebenden <u>Lerchen</u> mit sich <u>den Himmel empor</u> , der unseren Schultern schwer war; (Aus einem April)
... ТЕАТР	
Sehr viel Weite ist gemeint damit: so <u>wie mit den Kulissen einer Szene</u> <u>die Welt gemeint ist</u> . <...> so tritt das <u>Dunkel dieses Tores handelnd</u> <u>auf seiner Tiefe tragisches Theater</u> . („Die Kathedrale“)	

Таблиця 9:

КОНТЕКСТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВОГО КОНЦЕПТУ DING У ДИСКУРСІ Р.М. РІЛЬКЕ

Експліцитні контексти	Імпліцитні контексти
Причина існування Речі: Річ існує тому, що ...	
... її створив Бог	
<u>das Ding zu machen</u> , Herr Herr Herr, <u>das Ding</u> , das welthaft-irdisch wie ein Meteor in seiner Schwere nur die Summe Flugs zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft. (Die spanische Trilogie)	Vergaß ich denn, <u>dass Himmel Hände reichen</u> <u>zu vielen Dingen</u> und in das Gedränge? (Von den Fontänen) <u>Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner Hand</u> , das kleinste unter diesen Himmeln. – Schau (Abend in Skåne)

	und du bist immer noch <u>die Welle</u> <u>die über alle Dinge geht.</u> (Ich bin derselbe noch)
... її створив Митець	
Im dunklen Dichter wiederholt sich still <u>ein jedes Ding</u> : ein Stern, ein Haus, ein Wald. Und viele Dinge, die er feiern will, umstehen deine rührende Gestalt. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind)	
Різновиди Речі: Річ існує у якості ...	
... предмета побуту	
	Was soll mir ein <u>Buch</u>? (Die Blinde) Wie ein Spiegel, der, von ferne tragend, lautlos in sich aufnahm, ist der <u>Schild</u>; (Das Wappen) dass das Reptil in seinem <u>Korb</u> sich steife und die das steife schmeichlerisch erweicht, (Schlangen-Beschwörung) und sah die Haare einer Meerjungfrau, durch die das Wasser rauschte wie ein <u>Kamm</u>, (Ein Pilgermorgen...) Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf, wie neulich die <u>Tafel</u> in Santa Maria Formosa. (Die erste Elegie) in einem <u>Sarg</u>, - wie frohe Hände, welche unschlüssig werden, weil im vollen Kelche sich Dinge spiegeln, die nicht nahe sind, - (Fragmente aus verlorenen Tagen) Du schnell vergehendes <u>Daguerreotyp</u> in meinen langsamer vergehenden Händen. (Jugend-Bildnis meines Vaters)
... предмета посуду	
	fühlt man lang noch auf dem Rand des Dachs jene <u>Urnen</u> stehen, kalt, zerspalten: (Der Pavillon) Seltsam verlächelnd schob der Laborant den <u>Kolben</u> fort, der halbberuhigt rauchte. (Der Alchimist) wie flache <u>Schalen</u> hin, wie <u>Gegenstände</u>, in die die Flut wie eine Seele kam. (Ein Pilgermorgen...)

	Ich bringe alles was ich finde: als <u>Becher</u> brauchte dich der Blinde, (Die Dichter haben dich verstreut...) Sind sie nicht seine ruhigen Früchtge: der <u>Krug</u>, refend gestreift, und die gereifere <u>Vase</u> ? ((XVIII) Tänzerin ...) Mir war zuerst, als ob sie ihre <u>Tasse</u> ein wenig anders als die andern fasse. (Die Erblindende)
... предмета меблі, обладнання	
<u>ein Ding zu machen</u>; aus den Schlafenden, den fremden alten Männern im Hospiz, die wichtig in den <u>Betten</u> husten, aus schlaftrunkenen Kindern an so fremder Brust, (Die spanische Trilogie)	Er hat sie zu dem letzten <u>Tisch</u> entboten und (wie ein Schuß die Vögel aus den Schoten scheucht) scheucht er ihre Hände aus den Broten (Das Abendmahl) Hochmütig steiften sich die leeren <u>Stühle</u> die Wand entlang, und lauter Selbstgefühle (Der Junggeselle) fühl, daß der ganze, der rühmliche <u>Teppich</u> gemeint ist. ((XXI) Singe die Gärten...) Sei er wer immer für euch. Wie das wehende Nachtlcht in den Mantel der <u>Lampe</u> stell ich mich innen in ihn.(Die spanische Trilogie) Es ist die Stunde, da das Reich sich eitel in seines Glanzes vielen <u>Spiegeln</u> sieht. (Die Zaren) Du bist der raunende Verrußte, auf allen <u>Öfen</u> schläfst du breit. (Du bist der raunende Verrußte...)
... предмета одягу	
	und seine <u>Maske</u>, die nun bang verstirbt, (Der Tod des Dichters) Und das ist <u>Mantel</u>, Strahlenkranz und Land, und ein Bewegen geht von Rand zu Rand, (Die Zaren) verging, wie jenes in dem Goldovale, in seinem großen goldenen <u>Talar</u>. (Die Zaren) er rückte sich vielleicht vor deiner Tür den <u>Kranz</u> im Haar zurecht, da du sie zuwarfst.(Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth)

	Der König war geschoren; nun ging ihm die <u>Krone</u> zu weit (Der König von Münster)
... іграшки	
	wegzulassen wie ein zerbrochenes <u>Spielzeug</u> . (Die erste Elegie) Engel und <u>Puppe</u> : dann ist endlich Schauspiel. (Die vierte Elegie) Er hing in seinen magern Armen schmal, wie eine schiefgeschobne <u>Marionette</u> . (Ein Pilgermorgen...) Und so zu spielen: <u>Ball und Ring und Reifen</u> in einem Garten, welcher sanft verblasst, (Kindheit)
... пристрою	
	schon aus dem Ringen der <u>Geräte</u> entfaltete sich Frömmigkeit. (Alle, die ihre Hände regen...) Alles Erworbne bedroht die <u>Maschine</u> , solange sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein. (X Alles Erworbne bedroht die Maschine) Im Hause hat eine <u>Uhr</u> geschlagen... (Klage) ableiten von der vollen <u>Sonnenuhr</u> . (Lange du Meridien) die Wand entlang, und lauter Selbstgefühle machten sich schläfernd in den Möbeln breit; von oben goss sich Nacht auf die <u>Pendüle</u> . (Der Junggeselle) für das ein Antlitz seiner Stunden Frieden bewahrt hat als ein stilles <u>Zifferblatt</u> ; (Das Portal) Jetzt stand der Schultern rege <u>Waage</u> schon im Gleichgewichte auf dem graden Körper, (Geburt der Venus) Vorn möchte ich stehen wie in einem <u>Kahne</u> , groß und wie eine <u>Fahne</u> aufgerollt. (Der Knabe)
... зброї, спорядження	
Wie ein <u>Speer bei andern Dingen</u> lag ich bei den Meinen. Dein Erklängen (Eranna an Sappho)	denn die Welt war euch Bild und Bild; aus <u>Waffen</u> , Fahnen, Früchten und Frauen (Die aus dem Hause Colonna)

	<u>Sturmhelm</u> und <u>Jägerhorn</u>, Spruch von Ergrauten, ((XVII) Zu unterst der Alte...) Und die <u>Pfeile</u> kommen: jetzt und jetzt und als sprängen sie aus seinen Lenden, (Sankt Sebastian) und sein <u>Schwert</u> war schwer. (Der Sohn) Woge über dem verlornen Stoße seinen <u>Degen</u> beinah sanft versenkt. (Corrida)
... будівлі / будівельного елемента	
	daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und <u>Statuen</u>, größer! (Die siebente Elegie) Auf feuchte <u>Postamente</u>, auf denen nichts mehr steht, (Die Parke) in einer Kirche und auf goldnen <u>Smalten</u> die Schönheit malte, und sie hielt ein Schwert. (Dann bete du...) die <u>Treppe</u>: langsam und von Gottes Gnaden und auf den Himmel zu und nirgends hin; (Die Treppe der Orangerie) schwingen will ich dich, umrankter <u>Stab</u>. (Sappho an Eranna)
... музичного інструмента	
<u>Die Dinge</u> sind Geigenleiber, von murrendem Dunkel voll; (Am Rande der Nacht) Dich heben hunderttausend <u>Harfen</u> wie Schwingen aus der Schweigsamkeit. Und deine alten Winde warfen zu allen <u>Dingen</u> und Bedarfen den Hauch von deiner Herrlichkeit. (Es tauchten tausend Theologen...)	Auf welches <u>Instrument</u> sind wir gespannt? (Liebes-Lied) der Buden eintritt in den Kreis der <u>Pfeife</u>, die will und will und will und die erreicht, (Schlangen-Beschwörung) nun aber waren in ihm die <u>Posaunen</u>, und ihres Lebens Mauern schwankten so, (Josuas Landtag) Und einer steht bei mir und bläst uns Raum mit der <u>Trompete</u>, welche blitzt und schreit, und bläst uns eine schwarze Einsamkeit, (Der Knabe)
... знаряддя праці	
	und sich blindlings in die <u>Ruder</u> lehnen, wie umringt (Die Insel der Sirenen)

	die einstigen Feuer und heben die <u>Hämmer</u> , die immer größern. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer. ((XXIV) Sollen wir unsere uralte Freundschaft...)
... прикраси, символічного/магічного атрибуту	
	In allen ihren Werken schaut er sich, wie eingelegtes Silber <u>in Zieraten</u>, (Die Zaren) da legte sich der feine rote <u>Ring</u> um ihren Hals, und war der erste <u>Schmuck</u>, den sie mit einem fremden Lächeln nahm; (Martyrinnen) die schrieben ruhig Geschichten und zeichneten <u>Runen</u> des Ruhms. (Ich war bei den ältesten Mönchen...) dort unter jenen <u>Ringen, Talismanen</u> und augenblauen Steinen (Lieblings-Angedenken) (Hetären-Gräber) und ein Blatt von einer Rose trüge in dem schweren leeren <u>Medaillon</u>, (Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren) O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer <u>Dreizack</u>, (Die dritte Elegie) er aber trägt – als trüg er eine Frau – die <u>Fahne</u> in dem feierlichen Kleide. (Der Fahnenträger)
... явища природи	
<u>Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen</u> nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; (Die erste Elegie) Im dunklen Dichter wiederholt sich still <u>ein jedes Ding: ein Stern, ein Haus, ein Wald</u>. (Der Sänger singt vor einem Fürstenkind) <u>das Ding zu machen</u>, Herr Herr Herr, <u>das Ding</u>, <u>das welthaft-irdisch wie ein Meteor</u> in seiner Schwere nur die Summe Flugs zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft. (Die spanische Trilogie)	
Час існування Речі: Річ існує ...	
... вічно	
o was sind wir <u>den Dingen für zehrende Lehrer</u>, <u>weil ihnen ewige Kindheit glückt</u>. ((XIV) Siehe die Blumen...) Und da weiß ich, dass <u>nicht vergeht</u>,	Hier ist des Sägliches Zeit, hier seine Heimat. Sprich und bekenn. Mehr als je fallen <u>die Dinge dahin, die erlebbaren</u>, denn, was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild. (Die neunte Elegie)

keine Geste und kein Gebet (dazu sind die Dinge zu schwer) – (Gebet der Mädchen zur Maria)	
Місце існування Речі: Річ існує ...	
... у (світовому) просторі	
Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum zu nehmen, den die Dinge rings verringern, (Die Rosenschale) Und waren doch, in unserem Alleingehn, mit Dauerndem vergnügt und standen da im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug, an einer Stelle, die seit Anbeginn gegründet war für einen reinen Vorgang. (Die vierte Elegie)	Auf jedem Ding im Klosterhofe liegt deines Klanges eine Strophe, und das gewaltige Tor beginnt. (Du bist das Kloster zu den Wundenmalen...) Und so zu spielen: <u>Ball und Ring und Reifen</u> <u>in einem Garten</u> , welcher sanft verblasst, (Kindheit)
... на Землі (Erde)	
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, <u>das Ding</u> , das <u>welthaft-irdisch</u> wie ein Meteor (Die spanische Trilogie) Seit einer Stunde ist <u>um ein Ding mehr</u> <u>auf Erden</u> . Mehr um einen Kranz. (Requiem)	
... у почутті людини	
Viele Dinge, die nur im <u>Gefühle der Frau</u> sind welche die erste Liebe erfuhr, - (Requiem)	
Якості Речі: Річ є ...	
1) за зовнішністю: велика, кольорова, світла, красива, темна/незрозуміла	
die mutige Erinnerung von allen den <u>großen Dingen</u> , welche hoch geschehn, und macht sie fast zu Blättern, die sich dicht am Boden halten, - wie Gewächse, die, (Fragmente aus verlorenen Tagen) Nacht, stille Nacht, in die verwoben sind ganz <u>weiße Dinge, rote, bunte Dinge</u> , (Gebet) Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre; sie aber hebt San Giorgio Maggiore und lächelt lässig in das <u>schöne Ding</u> . (Venezianischer Morgen) Noch <u>ein Ding</u> allein im Übergroßen, <u>welches dunkel wird und wieder licht</u> , (Der Einsame)	nehmt es wie Welt! Und gebrauchts wie den <u>Spiegel</u> , <u>welcher die Sonne umfasst und in sich die Sonne</u> (Fünf Gesänge) Da kommst du nun, du altes zahmes Fest, <...> damals selbst, empfand ich damals <u>dich? Um jeden Gegenstand</u> <u>nach dem ich griff, war Schein von deinem Scheine</u> , (Vor Weihnachten 1914) wenn ein Ding sich im <u>Dunkel</u> bewegt. (Zum Einschlafen zu sagen) Warum muss einer gehn und <u>fremde Dinge</u> so auf sich nehmen, wie vielleicht Träger (Die spanische Trilogie)

2) за споживчими якостями: *корисна, непотрібна*

ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes -,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin. (Die siebente Elegie)

So liegen sie mit Dingen angefüllt,
kostbaren Dingen, Steinen, Spielzeug, Hausrat, (Hetären-Gräber)

wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug. (Die erste Elegie)

Hochmütig steiften sich die leeren Stühle
die Wand entlang, und lauter Selbstgefühle (Der Junggeselle)

und der den Dingen alle Bürde
von ihren Schultern nimmt, - (Fragmente aus verlorenen Tagen)

und Das und Den,
die man schon nicht mehr sah
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich („Der Auszug des verlorenen Sohnes“)

als ob sie allen Folgenden befahl
zurückzubleiben, – so daß sie nicht wagen
von ferne nachzugehen; nicht einmal
die schwere Schleppe durfte einer tragen. („Die Treppe der Orangerie“)

3) як жива істота: *має почиття, спокійна, могутня*

lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich, (Die neunte Elegie)

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt, (Die neunte Elegie)

wie, den gerufenen Ruf? Die Versunkenen suchen
immer noch Erde. – Ihr Kinder, ein hiesig
einmal ergriffenes Ding gälte für viele. (Die siebente Elegie)

Du mußt nicht bangen, Gott. Sie sagen: mein
zu allen Dingen, die geduldig sind. (Du mußt nicht bangen...)

und kehren heim mit ruhenden Geräten (Ein Pilgermorgen...)

schon aus dem Ringen der Geräte
entfaltete sich Frömmigkeit. (Alle, die ihre Hände regen...)

Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,
dass sie so dienend durch die Dinge gehn: (Ich finde dich in allen diesen Dingen...)

Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben,
während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille; (Vorgefühl)

Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder immer angeschauter. (Fortschritt)

Es war, als ob die Dinge sich bekränzten,
sie standen licht, unendlich leicht besonnt;
ein Fühlen war in jeder Häuserfront,
und viele Fenster gingen auf und glänzten. (Die Konfirmanden)

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch. ((XXII) Wir sind die Treibenden...)

Wenn etwas mir vom Fenster fällt
(und wenn es auch das Kleinste wäre)
wie stürzt sich das Gesetz der Schwere
gewaltig wie ein Wind vom Meere
auf jeden Ball und jede Beere
und trägt sie in den Kern der Welt. („Wenn etwas mir vom Fenster fällt...“)

Те, на що діє/впливає Річ: *Річ діє на...*

... людину

wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt, <u>dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits</u> <u>selig der Geige entgeht. – Und diese, von Hingang</u> <u>lebenden Dinge verstehn</u> , daß du sie rühmst; vergänglich, traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu. <u>Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln</u> <u>in – o unendlich – in uns!</u> Wer wir am Ende auch seien. (Die neunte Elegie)	und beinah wie man in einen <u>Spiegel</u> schaut: so sehr erfüllt von seinen jungen Zügen (Letzter Abend) abnimmt: so nehmen oft <u>Spiegel</u> das heilig einzige Lächeln <u>der Mädchen</u> in sich, ((II) So wie dem Meister manchmal das eilig...)
... тварину	
<u>Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte,</u> warfen sich Bilder in den Raum und schlossen einen blauen Sagenkreis. (Das Einhorn)	Wenn auf dem Markt, sich wiegend, der Beschwörer die <u>Kürbisflöte</u> pfeift, die reizt und lullt, (<u>Schlangen-Beschwörung</u>)
... Бога	
Da muss er lernen von den <u>Dingen</u> , anfangen wieder wie ein Kind, weil <u>sie, die Gott am Herzen hingen</u> , nicht von ihm fortgegangen sind. (Wenn etwas mir vom Fenster fällt...)	<u>und der Verschwiegene ist der,</u> <u>zu dem sich alle Dinge neigen,</u> von seiner Stärke Strahlen schwer. (Ich bin derselbe noch)
... час	
und so von Dunkel voll, <u>als tränke er</u> <u>aus meinen Dingen zukünftige Nächte.</u> (Requiem)	
... мистецтво	
Jetzt drängen sich <u>die Dinge um den Dichter</u> (Die Menschen gehn)	Alle <u>Dinge</u> , an die ich mich gebe, <u>werden reich und geben mich aus.</u> („Der Dichter“)
Результат дії/впливу Речі: Річ-агенс діє, щоб ...	
... створити добро	
Alles unter mir leben, <u>und was in den Dingen irrt,</u> <u>wird nach dem Lichte streben,</u> (Am Rande der Nacht)	Die <u>Lampen</u> stammeln und wissen nicht: lügen wir <u>Licht</u> ? (Aus einer Sturmnacht)
... викликати почуття	
Und einer steht bei mir und bläst uns Raum mit der <u>Trompete</u> , welche blitzt und schreit, und <u>bläst uns eine schwarze Einsamkeit</u> , (Der Knabe) Gieb mir noch eine kleine Weile Zeit: <u>ich will die Dinge so wie keiner lieben</u> (Du dunkelnder Grund...)	
... викликати перетворення	
Ich spürte jede Spitze seiner Spiele, und war, als ob ein Regen auf mich fiele,	Wenn einer für mich ertrinkt im <u>Meer</u> , so bin ich vom Steine zur Wiederkehr

<u>in welchem alle Dinge sich verwandeln.</u> (Fragmente aus verlorenen Tagen) Sprich und bekenn. Mehr als je fallen <u>die Dinge dahin, die erlebbaren</u> , denn, was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild. (Die neunte Elegie)	ins Leben, ins Leben erlöst. (Das Lied der Bildsäule) tausendmal im Choral, der tief und klar zu <u>Spiegeln wird</u> an den verteilten Pfeilern; (Béguinage)
Частина Речі: Річ-ціле містить ...	
... обличчя	
Und wenn ein Held bevorsteht, der den Sinn, den wir für <u>das Gesicht der Dinge</u> nehmen, wie eine Maske abreißt und uns rasend (Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth) <u>aus allen Dingen heben Angesichter</u> <u>sich zu mir auf</u> und bitten mich um eins: (An Karl von der Heydt)	
... душу	
und wie in vielen Glocken hing <u>die Seele jedes Dings.</u> (Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine)	wie flache <u>Schalen</u> hin, wie <u>Gegenstände</u> , in die die Flut <u>wie eine Seele</u> kam. (Ein Pilgermorgen...)
... голос	
Auf Silber sprach jetzt Ring zu Ring, <u>und Stimme war in jedem Ding.</u> (Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine)	
Метафоричний корелят Речі: Річ-Референт є ніби ...	
... ЛЮДИНА	
Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, ein jedes Werden stand still. Meine Blicke sind reif, <u>und wie eine Braut</u> <u>kommt jedem das Ding,</u> das er will. („Da neigt sich die Stunde“) er aber trägt – als trüg er eine Frau – die <u>Fahne</u> in dem feierlichen Kleide. (Der Fahnenträger)	Nur manchmal, heimlich, <u>kommt ein Ding und stellt</u> <u>sich neben ihn</u> , wenn er durch dieses Bild (Der Hund) <u>Die Dinge</u> , die wir hatten, (oh sieh sie an, <u>wie sie uns nachschaun</u>) nie <u>erholen sie sich ganz</u> . Nie nimmt sie wieder der reine Raum. (Vor Weihnachten 1914) und dessen Bildnis, wie ein Schein aus ihren <u>suchenden Lampen</u> , flüchtig und verweht über unsere zerstreuten Gesichter geht...(Von den Fontänen) wie Hülferufe, die im <u>Abendwind</u> <u>begegnen vielen dunklen großen Glocken</u> , – wie Zimmerblumen, die seit Tagen trocken, (Fragmente aus verlorenen Tagen)

... ТВАРИНА

Die Dinge, die ich weither mit mir nahm,
sehn selten aus, gehalten an das Ihre –:
in ihrer großen Heimat sind sie Tiere,
hier halten sie den Atem an vor Scham. (Der Einsame)

... ВОДА

und dennoch froh, durch alle Dinge schwimmt,
der Kräfte unbekümmerter Verbraucher,
der sich auf allen Saiten geigt (Das jüngste Gericht)

... ФІГУРА

Wir heben und wir drehen
eine und eine Figur; (Tanagra)

... ПРОСТІР

Die Dinge sind Geigenleiber,
von murrendem Dunkel voll. . . („Am Rande der Nacht“)
Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen,
aus jeder Wendung weht es her: Gedenk! („Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen“)

Sie sagen mein und nennen das Besitz,
wenn jedes Ding sich schließt, dem sie sich nahn, (Du musst nicht bangen...)

Таблиця 10:

Співвідношення тригерів художніх концептів і імплікатур із когнітивними операціями

когнітивна операція тригер	фокусування	висвітлення		специфікація	аналогове мапування	субститутивне мапування	наративне мапування
		профілювання	соположення траектора і орієнтира				
Звуковий повтор	+						
Лексичний повтор	+						
Стилістично маркована лексика	+						
Анжамбеман			+				
Синтаксичний паралелізм	+						
Антитеза	+						
Хіазм	+						
Парентеза				+			
Звертання				+			
Приєднання				+			
Метафора					+		
Метонімія		+				+	
Перифраз						+	
Епітет				+			
Алюзія							+
Риторичне питання		+					

ДОДАТОК В: СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Остапченко В. А., Безуглая Л. Р. Текстовый концепт LEERE в поэтическом дискурсе Р. М. Рільке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». 2014. № 1124. С. 16–20.
2. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рільке: когнітивно-прагматичний підхід // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2015. Вип. 81. С. 251–255.
3. Остапченко В. Типи імплікатур у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». 2016. №. 6 (331). С. 126–130.
4. Остапченко В. О. Синтаксичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2017. Вип. 85. С. 122–127.
5. Остапченко В. О. Алюзійні імплікатури у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Науковий записки. Серія «Філологічні науки». Кропивницький: Видавництво «КОД», 2018. Вип. 164. С. 427–432.
6. Остапченко В. О. Анжамбеман як тригер імплікату в лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Science and Education a New Dimension. Philology. VI(46). Issue: 159. 2018. С. 56–59. DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-159VI46>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Остапченко В. А. Текстовые концепты в имплекативном пространстве поэтического дискурса Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова.

Комунікація: тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю, 27 березня 2015 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 168–170.

8. Остапченко В. О. Метафора у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й – рік англійської мови: тези доп. XV наук. конф. з міжнар. участю, 5 лютого 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 140–141.

9. Остапченко В. О. Фонологічні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал: VII Міжнародний науковий форум: тези доп. у 2-х частинах, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 2. С. 42–44.

10. Остапченко В. О. Лексичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Каразінські Читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XVI наук. конф. з міжнар. участю, 3 лютого 2017 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 92–93.

11. Остапченко В. О. Епітет як індикатор імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво «Постколоніальні стратегії»: тези доп. IV Міжнар. наук. конф., 6–7 квітня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. С. 96–97.

12. Остапченко В. О. Дискурсивна конфігурація художніх концептів у лірико-поетичному дискурсі Р. М. Рільке // Сучасна германістика: наукові дискусії: VIII Міжнародний науковий Форум: тези доп. у 2-х ч., 23 жовтня 2018 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. Ч. 2. С. 102–104.