



Харківський національний
університет імені В.Н. Каразіна

Л. С. ПІХТОВНИКОВА

ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ (XIII–XXI століття)



СТИЛІСТИКО-СИНЕРГЕТИЧНИЙ
ТА ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТИ
МОНОГРАФІЯ

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

Л. С. Піхтовнікова

**ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ
(XIII–XXI століття):
СТИЛІСТИКО-СИНЕРГЕТИЧНИЙ
ТА ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТИ**

Монографія

Харків – 2021

Рецензенти:

В. В. Козловський – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри германської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Т. І. Домброван – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та перекладу Українсько-німецького інституту Одеського національного політехнічного університету;

І. Є. Фролова – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри перекладознавства імені Миколи Лукаша Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

*Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 10 від 27 вересня 2021 року)*

Піхтовнікова Л. С. Еволюція німецької віршованої байки (XIII–XXI століття): стилістико-синергетичний та зіставний аспекти : монографія / Л. С. Піхтовнікова. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. – 504 с.

ISBN 978-966-285-728-3

У монографії представлено системне філологічне дослідження художнього дискурсу на матеріалі німецької байки та інших малих форм, здійснене уперше в Україні; при цьому структура і зміст жанру вивчається з точки зору самоорганізації еволюційних процесів. До дослідження залучено синергетичну парадигму, яка поєднує лінгвістичний та літературознавчий підходи з урахуванням впливу середовища на еволюцію жанру. Таке багатоаспектне дослідження на значному фактичному матеріалі дозволяє продовжити дослідження в декількох напрямках, що відображено у монографії. Її основа – докторська дисертація Л. С. Піхтовнікової (2000 р.); німецькомовна монографія (2008 р., видана в Німеччині), а також інші новітні доробки з дискурсу малих форм, самоорганізації окремих типів дискурсу і взагалі – самоорганізації мовленнєвих творів. У монографії стосовно лінгвістики представлено всі основні поняття синергетики, що дає плідні, а іноді несподівані висновки щодо процесів самоорганізації жанру, дискурсу.

Для наукової роботи філологів; викладачів, аспірантів, магістрантів і студентів філологічних спеціальностей.

УДК 803.0 - 801.6

ISBN 978-966-285-728-3

© Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2021

© Піхтовнікова Л. С., 2021

© Чорна О. Д., макет обкладинки, 2021

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	8
Із передмови до монографії «Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст.» (1999 р.)	10
Замість передмови (із виступу на захисті дисертації)	10
ЧАСТИНА I. ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ (XIII–XXI ст.)	
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЕВОЛЮЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ В СИНЕРГЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ	
1.1. Проблеми дослідження стилю німецької байки на головних етапах еволюції	34
1.2. Теоретичні основи й методи дослідження	36
1.2.1. Синергетика як універсальний метод дослідження системних еволюціонуючих об'єктів	36
1.2.2. Лінгвостилістичні концептуальні основи та методи дослідження й інтерпретації текстів. Статистичні методи дослідження	38
1.2.3. Співвідношення понять «жанр» і «тип тексту»	45
1.3. Обґрунтування правомірності застосування синергетики до лінгвостилістичного дослідження байки в діяхронії	46
1.4. Суперечливість еволюціонуючої системи байки	54
1.5. Наявність атракторів (позасистемних зон тяжіння)	55
1.6. Відкритість та дисипативність еволюціонуючої системи байки	58
1.7. Нелінійність розвитку системи байки. Суперечливість та нелінійність системи байки на головних етапах лінгвостилістичної еволюції	59
1.8. Самоорганізація еволюціонуючої системи байки	61
Висновки	63
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ МЕХАНІЗМУ МЕТАФОРИЗАЦІЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗУ-СИМВОЛУ БАЙКИ	
2.1. Метафоризація та образ-символ байки	68
2.2. Еволюція образу-символу байки	72
2.2.1. Образ-символ та афористичність байки. «Незавершений» образ-символ байки	72
2.2.2. Байки із завершеними образами-символами	73
2.2.3. Байки з незавершеними образами-символами	75
2.2.4. Відповідність характеру метафори і семантичної ємності образу-символу байки	78

2.2.5. Параметр порядку та образ-символ байки.....	81
2.3. Історико-стилістичний розвиток байки та синергетичні атрактори	84
Висновки.....	86

РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ БАЙКИ ДО ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII ст.). ЗАРОДЖЕННЯ ГОЛОВНИХ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ.....

3.1. Антична байка та її вплив на головні тенденції еволюції мови й стилю німецької байки.....	90
3.2. Еволюція стилю байки в німецькій літературі середньовіччя (XIII, XIV ст.)	96
3.3. Стиль байки епохи Гуманізму та епохи Реформації (XV–XVI ст.)....	102
3.4. Стилістичні особливості байки періоду Барокко (XVII ст.)	110
3.5. Головні прохідні традиції в еволюції форми й змісту німецької байки	114
Висновки.....	116

РОЗДІЛ 4. ЕВОЛЮЦІЯ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА В СИСТЕМНО-СТИЛІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ.....

4.1. Екстралінгвальна та стилістична характеристика жанру байки епохи Просвітництва.....	119
4.1.1. Вплив Лафонтена на еволюцію стилю байкової творчості в Німеччині.....	121
4.1.2. Особливості еволюції стилю німецької байки епохи Просвітництва	122
4.2. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки на початку епохи Просвітництва (Д.В. Тріллер, Д. Штоппе)	124
4.3. Лінгвостилістичні особливості віршованої байки Ф.ф. Хагедорна...	127
4.4. Лінгвостилістичні особливості віршованої байки Кр.Ф. Геллерта....	140
4.5. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки М.Г. Ліхтера	148
4.6. Мовностилістичні особливості віршованої байки В.Л. Глейма.....	151
4.7. Основні положення концепцій байки епохи Просвітництва.....	153
4.8. Мова та стиль віршованої байки Г.Е. Лессінга та інших поетів-байкарів епохи Просвітництва: порівняльний аспект	155
4.9. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки Г.К. Пфеффеля та загальна еволюція її стилю	158
4.10. Віршована байка Й.Г. Гердера в еволюції німецької віршованої байки: системно-синергетичний та лінгвостилістичний аспекти.....	165
4.11. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки інших байкарів епохи Просвітництва.....	170
Висновки.....	177

РОЗДІЛ 5. ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ

БАЙКИ В ПЕРІОД МІЖ ЕПОХОЮ ПРОСВІТНИЦТВА ТА ХХ ст.	180
5.1. Загальна характеристика екстралінгвальних умов та особливостей мови й стилю віршованої байки ХІХ ст.	180
5.2. Індивідуальні особливості мови та стилю віршованої байки ХІХ ст. (Г. Гейне, А.Е. Фрьоліх, В. Буш, М.ф. Ебнер-Ешенбах, О. Веддіген, Ф. Хауг і В. Гей, Г. Фальке)	182
Висновки	194

РОЗДІЛ 6. ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ

у ХХ і ХХІ ст.	195
6.1. Загальна характеристика еволюції мови та стилю німецької байки ХХ–ХХІ ст.	195
6.2. Індивідуально-стилістична характеристика німецької віршованої байки І половини ХХ ст. (Л. Фульда, О. Ернст, О.Й. Бірбаум, Т. Етцель, Х.Х. Еверс, Ф.В.ф. Остерен, А. Вольмут, Е. Вайнерт)	200
6.3. Еволюція стилю німецької байки ІІ половини ХХ ст.	210
6.3.1. Лінгвостилістична характеристика байок Р. Кунце і Дж. Крюсса	210
6.3.2. До дискусії про актуальність жанру байки й інших малих форм на сучасному етапі	215
6.3.3. Лінгвостилістичні особливості німецької віршованої байки 80–90-х років ХХ ст. і початку ХХІ ст.	216
6.3.4. Концепція байки та стиль байок В. Лібхена в еволюції байки ХХ ст.	221
Висновки	234

РОЗДІЛ 7. СТИЛЬОВІ АРХЕТИПИ В ЕВОЛЮЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ БАЙКИ

7.1. Проблема стилю та архетипу. Перехід стилю в архетип	236
7.2. Загальна лінгвостилістична характеристика головних стильових архетипів байки. Спадкоємність стилю	239
7.2.1. Стильовий архетип риторично-стилої байки	239
7.2.2. Стильовий архетип поетично-розважальної байки	242
7.2.3. Стильовий архетип соціально-критичної байки	244
7.2.4. Стильовий архетип байки-розповіді для дітей та юнацтва	245
7.2.5. Стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням	246
7.2.6. Стильовий архетип жартівливо-комічної байки	247
Висновки	249

РОЗДІЛ 8. ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ БАЙКИ ЯК ВЗАЄМОДІЯ

З ІНШИМИ МАЛИМИ ФОРМАМИ	251
8.1. Віршована байка і споріднені літературні форми (власне-притча, повчальна віршована розповідь-притча, дидактична поема, жарт, епіграма, афоризм, прислів'я, коротке оповідання, анекдот, оповідання про тварин, казка про тварин, тваринний епос)	251

8.2. Головні стильові риси віршованої байки і споріднені жанри.....	271
8.3. Взаємопроникнення зон впливу байки і найближчих споріднених форм (притчі, афоризму, епіграми).....	273
Висновки.....	278

РОЗДІЛ 9. ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ

ТАСУЧАСНА УКРАЇНСЬКА І РОСІЙСЬКА ВІРШОВАНА БАЙКА:

СТИЛІСТИКО-ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТ	280
Висновки.....	287

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....

Список використаних джерел	299
Джерела художніх текстів.....	315
Лексикографічні довідники.....	326
Джерела текстів німецьких байок та перевидань XXI ст.	327
Німецькі джерела з дидактизації байки та інших малих форм	329
Новітні німецькі видання критично-дослідницької літератури (початок XXI ст.).....	330

ЧАСТИНА II. НОВІТНІ РОЗРОБКИ В РОЗВИТОК

ТЕМАТИКИ ДОКТОРСЬКОЇ ДИСЕРТАЦІЇ: ВИБРАНІ ПРАЦІ

1. Языковые фильтры: неравновесные состояния и развитие языка Пихтовникова Л.С.	332
2. Предпосылки самоорганизации несобственно-прямой речи в художественном дискурсе Пихтовникова Л.С.	337
3. Тексты и методы: лингвостилистическая характеристика и интерпретация немецкой притчи как типа текста и как жанра Пихтовникова Л.С.	347
4. Информативность текста и стиль Пихтовникова Л.С.	357
5. МЕТАМЕТАФОРА: уточнення терміна та підходи до аналізу (на матеріалі україномовних та німецькомовних байок і притч) Пихтовникова Л.С.	364
6. Синергетика композиции речевого произведения Пихтовникова Л.С.	370
7. Прагматилистика дискурса в свете лингвосинергетической парадигмы Пихтовникова Л.С.	379

8. Мегаконцепт СИНЕРГЕТИКА в общенаучной картине мира Пихтовникова Л.С.	396
9. Самоорганизация когнитивной системы при создании речевого произведения: преимущества и ограничения Пихтовникова Л.С.	407
10. Лингвосинергетика: направления и перспективы Пихтовникова Л.С.	419
11. Эвристическая и интегрирующая роль синергетики в лингвистике Пихтовникова Л.С.	430
12. Самоорганизация концепта в художественном произведении Пихтовникова Л.С.	436
13. Синергетика в филологии – наука настоящего и будущего: перспектива изучения в университетах Украины Пихтовникова Л.С.	441
14. Лінгвосинергетика: евристичність, міждисциплінарність, комунікація вчених Піхтовнікова Л.С.	446
15. Витоки, основні положення, напрями і перспективи сучасної лінгвосинергетики (у науково-популярному викладі) Піхтовнікова Л.С.	448
16. Дискурс байки у синергетичному аспекті (на матеріалі англомовної прозової байки) Піхтовнікова Л.С., Гончарук О.Г.	458
17. Дискурс притчі у синергетичному аспекті Піхтовнікова Л.С., Яремчук І.М.	467
18. Інформаційно-синергетична модель англомовної детективної розповіді Піхтовнікова Л.С., Цапенко Л.В.	475
Глосарій основних понять синергетики у застосуванні до філології / лінгвістики	
Піхтовнікова Л.С.	489
Основні публікації (Піхтовнікова Л.С.)	497
Монографії	501
Підручники	502
Дисертації, захищені під керівництвом Л.С. Піхтовнікової	503



ПЕРЕДМОВА

Монографія у першій своїй частині підготовлена за матеріалами докторської дисертації «Еволюція німецької віршованої байки (XIII–XX ст.): жанрово-стилістичні аспекти» (захищена за двома спеціальностями – 10.02.04; 10.01.04 – в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у 2000 році) включно оновлень стосовно німецької байки XXI ст. за матеріалами німецької версії дисертації. Ця робота була першим поглибленим дослідженням, в якому застосовано основні поняття відносно нового напрямку в науці – синергетики – до вирішення філологічних питань. З того часу в Україні формується потужний напрям лінгвосинергетики (див. глосарій), у тому числі завдяки працям моїх учнів і послідовників. II частина монографії містить вибрані праці, які свідчать про розвиток напрямку і розширення сфер застосування синергетики в лінгвістиці до різних типів тексту, дискурсу, до мови і мовлення.

Інтерес до байки як об'єкта досліджень є незгасним. Це зумовлено передусім важливою роллю байки для соціуму, недостатнім вивченням цього жанру з точки зору лінгвістики. Мій інтерес до байки як теми дослідження зародився багато років тому завдяки моєму науковому керівнику, а згодом і консультанту, – Генріху Вільгельмовичу Ейгеру, доктору філологічних наук, професору, який багато років працював на факультеті іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. В докторській дисертації досліджено основні етапи стилістичної еволюції німецькомовної байки всього періоду її історії з урахуванням сучасної байки у синергетичному аспекті, головні стильові архетипи німецької та української байки у порівняльному аспекті. Синергетичний підхід формувався як природне продовження системного підходу до дослідження композиції тексту байки у кандидатській дисертації. У 2008 р. за матеріалами докторської дисертації у більш розширеному вигляді опубліковано також монографію німецькою мовою в Німеччині як результат моїх стажувань в університеті Ерланген-Нюрнберг під керівництвом професора Герхарда Коллера, куратора українських германістів від ДААД (Pichtownikowa L. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13–21 Jahrhundert. Ukrainische Beiträge zur Germanistik. Band 5. Aachen: Shaker Verlag, 2008. 322 S.).

Байка – унікальний малий жанр, який включає в себе всі основні елементи епічних жанрів, у тому числі більш розгорнутих. Як суспільно значущий жанр вона містить у собі ємні моделі соціальної поведінки

людини, вона є «присудком до багатьох підметів» за О.О. Потєбнею. Глибокі роздуми про роль та сутність байки знаходимо у психолога Л.С. Визотського, філософа Гегеля; в текстах, подібних байці, відображені уявлення про майбутнє (Ф. Кривін, Ст. Лем, І. Варшавський). Байка має універсальні типи композиції, а її еволюція протягом багатьох сторіч виявляє спільні синергетичні риси у різних народів: розвиток типів композиції та образу-символу байки практично схожий в українській, російській, німецькій, англійській байках. Універсальним є також процес метафоризації у байці, феномен розгорнутої метафори, яка, власне, є основою її текстобудови і яка може досліджуватись на рівні метаметафори. Унікальною є синергія байки, яка все ж відбувається попри те, що на усіх рівнях композиції, мовлення і прагматики байка базується майже виключно на опозиціях, зокрема на полярних стильових рисах. Саме тому дуже перспективним є дослідження самоорганізації тексту байки, її смислу і потенціального впливу на адресата усіх часів шляхом непрямого діалогізму, непрямой комунікації.

Слід враховувати і лінгводидактичну значущість байки поряд з іншими малими формами. Численні праці лінгвістів і педагогів Німеччини свідчать про те, що цей аспект є дуже важливим і реалізованим у науковій та педагогічній сфері діяльності в Німеччині. На жаль, в Україні цей напрям не є розвиненим.

Упродовж сторіч байка переживала періоди стагнації і навіть занепаду, але знову незмінно відроджувалась, зберігаючи традиційні риси і водночас зазнаючи інновацій. Сьогодення з його бурхливими протиріччями, інформаційним та технологічним тиском знов кличе до створення актуальних талановитих байок, у яких буде відображено всі болючі проблеми суспільства, а іносказання в змозі подолати будь-які фільтри цензури.

Отже, перспективи дослідження байки кожної літератури є дуже значними. Сподіваюсь, що в продовження попередніх розвідок як віршованої, так і прозової байки ця праця пропонує досить могутню базу і відкриває нові перспективи для подальших студій. Сподіваюсь також, що викладені результати досліджень як у I, так і в II частині надихатимуть нових дослідників до залучення понять універсальної наукової парадигми – синергетики – до лінгвістичних, а в цілому філологічних, досліджень.

Присвячую свою працю моєму чоловікові і другу – **Дмитру Піхтовнікову**; я безмежно вдячна йому за позитивну підтримку і розуміння. Саме він як математик і фізик уперше (наприкінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття!) під час моєї консультації з науковим керівником Г.В. Ейгером виклав основи ідеології синергетики, яка є універсальною і може бути прикладеною до усіх сфер науки. Передусім положення та інструментарій синергетики послуговували упорядкованості, результа-

тивності та прозорості надто розгорнутого дослідження еволюції байки за багато віків у докторській дисертації.

Також присвячую цю книгу **Герхарду Коллеру**, професору університету Ерланген-Нюрнберг; саме завдячуючи його підтримці під час багатомісячного стажування в університеті я сконцентрувалася на написанні докторської дисертації, яка згодом під його керівництвом опрацьовувалась у німецьку версію дисертації і видавалась як монографія.

Присвячую мою багаторічну працю науковому керівнику і консультанту професору **Генріху Вільгельмовичу Ейзеру**, який завжди підтримував мене, мої ідеї і дослідження, вірив в мене як у науковця. Своїми невичерпними ідеями і працею він дуже багато зробив для розвитку філологічної науки в університеті. Він назавжди залишиться з нами.

Лідія Піхтовнікова

Липень 2021 року

Із передмови до монографії «Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст.» (1999 р.)

Багато років відчуваю бажання сказати й своє слово на захист малого і одночасно великого літературного жанру байки. Протягом віків вона була чи не найпершим духовним знаряддям удосконалення людини. Покоління людей виховувались саме на текстах байок та притч. Фантазія та реальність байки була і є творцями і Духовного, і Розумного, і Доброго. Як літературно-стилістична форма байка є основою багатьох інших жанрів. Як же сталося, що деякі фахівці вважають її віджившим жанром?

Пропонована книга має за мету поряд з іншим спростувати несправедливість і песимізм у відношенні до цієї літературної форми.

Замість передмови: із виступу на захисті дисертації (2000 р.)

Кілька років тому, вивчаючи німецькі байки та думки про них фахівців, я звернула увагу на один парадокс. Без сумніву байка відігравала велику роль у німецькій літературі та суспільстві, в окремі епохи навіть набувала розквіту і із периферії літератури переміщувалась в її центр, посідає вона і зараз значне місце на зламі сторіч. Впало в очі і вразило висловлення Мартіна Лютера про байку: «Окрім Священного Писання я знав небагато книг, які могли б перевершити її, якщо необхідно говорити правду про життєві стосунки в світі, і в яких міститься Корисне, Чудове і Мудре, а не лише сумнівні заклики до удосконалення ...». Однак велика кількість фахівців, як це не дивно і в Німеччині, не визнає перспективи

за цим жанром; існують лише фрагментарні спостереження за стилем байки, майже жодної систематизації, типології. Досліджень еволюції жанру байки, зокрема еволюції її стилю протягом сторіч – зовсім не існує. Таким чином, наявна значна розбіжність між реальною роллю байки в житті та її теоретичним осмисленням. Наведені докази передусім обумовили актуальність теми, обраної для дисертації.

Нові результати, одержані в нашій роботі, якоюсь мірою скорочують цей розрив, але ще більше, я сподіваюсь, сприяють подальшим дослідженням малих жанрів, ставлять актуальні запитання. В дисертації закладено основу періодизації та систематизації у лінгвостилістичному та літературознавчому аспекті усього німецького байкового матеріалу з XIII по XX ст. Це означає, що вперше в германістиці розроблена еволюційно-стилістична типологія байки, яка ґрунтується на виокремлених 5 головних стильових архетипах. Запропонована у зв'язку з цим концепція стильового архетипу, також нова в жанрово-стилістичних дослідженнях, дозволила пояснити механізм переходу стилю в архетип. Створено базову модель еволюції стилю байки і на її основі побудовано моделі еволюції кожної епохи байкової творчості.

Нова еволюційно-стилістична парадигма розвитку стилю жанру, а також дефініції байки, стилю, архетипу базуються на системно-структурному та його логічному продовженні – на синергетичному підході.

Обрана тема дисертації вимагала підпорядкувати такий обсяжний та різномірний байковий матеріал за 8 сторіч з їх вразливо мінливими характеристиками, виявити тенденції та механізми еволюції. Тому варто було використати спеціальну науку про саморозвиток дуже складних, обсяжних систем – синергетику. Це застосування синергетики до лінгвостилістики (і літературознавства) привело до нових ідей у методології дослідження та нових результатів.

Основний підхід до композиції, який обрано у дисертації, – лінгвостилістичний і системно-структурний. Згідно з цією концепцією композиція художнього тексту розглядається як безпосередній реалізатор стилю; саме на цьому рівні реалізуються стильові риси байки. Текст байки розглядається в єдності формальних і змістових елементних рівнів, які завершуються образно-символічним рівнем. Байка становить собою розгорнуту метафору-алегорію, без якої неможливо утворення її образу-символу. До метафори в дисертації прийнято лінгво-семантичний підхід, тобто в першу чергу досліджувалась здібність метафори насичувати змістом образ-символ байки через її механізми та етапи метафоризації. Еволюційні зміни в цих механізмах

за епохами мали наслідком зміни композиційно-стилістичної структури композиції; це безпосередньо залежало від семантичної ємності образу-символу, що в свою чергу надходить від імпульсів суспільства, тобто різноманітних екстралінгвістичних умов.

Ланцюг досліджень: очікування суспільства – тематика байок – семантичний обсяг образів-символів – типи метафори – механізми метафоризації – тип композиційної структури – композиційно-мовленнєві форми – власне мовленнєві засоби: лексика, синтаксис – ознаки вірша: метрика, римування, ритміка тексту – цей ланцюг досліджень проводився одночасно з обох кінців. Той, що починається у суспільстві – визначення тематики байок тощо потребував історичних та культурологічних штудій, а мовні та мовленнєві дослідження підтверджувалися статистичною обробкою текстів.

Однак необхідно сказати, що суто лінгвостилістичних, літературознавчих та структурних підходів виявилось б недостатньо для визначення напрямків еволюції жанру. Ці загальновизнані підходи використані в нашій дисертації для мікроаналізу текстів, їх стилю. А дослідження цілої гори різноманітних байок, накопичення їх тематики, функцій необхідно починати, використовуючи підзорну трубу, а потім вже переходити до мікроскопа. Загальні тенденції еволюції системи, напрямки, механізми мусять бути сформульовані у вигляді гіпотез, які далі підтверджуються чи відкидаються лінгвостилістичним інструментарієм. Синергетика з її ідеологією, законами і поняттєвим апаратом виявилась потрібною саме для формулювання еволюційних гіпотез та узагальнених характеристик. Цей синтез лінгвостилістики, літературознавства і прогностичної науки – синергетики дав плідні ідеї. За допомогою синергетичних гіпотез удалося пояснити механізм головного протиріччя у розвитку байки. Байки різних сторіч, особливо XX ст., свідчать про те, що є потужна тенденція до скорочення їх тексту одночасно з вимогами до подальшого збільшення семантичної ємності образу-символу, його глобалізації. Ця тенденція мала наслідком значні інновації в стилі, в структурі композиції, але ясно побачити її і підтвердити лінгвістично і статистично можна було лише виходячи із синергетичних ідей. Ідея нелінійності розвитку системи добре корелює з такими інноваціями, як первинна символізація байкових фігур, введення несумірних персонажів, вживання ієрархічної метафори, метафори+афоризм тощо.

Плідною виявилась також ідея необхідних інформаційних умов саморозвитку будь-якої складної системи. Ці умови полягають у здібності частин системи до взаємного моделювання і моделювання середовища. У нашому випадку це допомогло переглянути з точки зору

компресії інформації вживання різних конструкцій метафори, етапи насичення змістом образу-символу, кореляцію між змінами метафори й змінами чинників образу-символу. Всі ці проведені штудії привели до формулювання ряду концептуальних засад.

1. Існує 2 тенденції розвитку стилю байки. Інформаційно-прогресивна веде до скорочення тексту при одночасному збільшенні семантичного обсягу образу-символу; їй притаманні ієрархічна метафора, метафора+афоризм, незавершений образ-символ, що для читача відіграє роль своєрідного конструктора. Інформаційно-регресивна тенденція збільшує текст, породжує тільки відносно невеликі за семантичним обсягом образи-символи. Ця тенденція панувала за часів Лафонтена, Хагедорна, Геллерта та інших поетів-просвітителів, а зараз відійшла на задній план.

2. Головний двигун саморозвитку жанру і самоорганізації окремої байки – це механізм метафоризації з його етапами, змінами, компресією інформації, здібністю до моделювання. В еволюційному розшуді він повинен розглядатися на різних рівнях свого забезпечення – лексичному, синтаксичному, мовленнєвому, інформаційному.

3. Синергетичні дефініції жанру, стилю, стильового архетипу перш за все враховують взаємодію різних чинників, завдяки чому можна проводити наскрізні дослідження, включаючи як соціальні відносини, так і мовне забезпечення композиції і образу-символу.

4. Для завершення систематизації байок необхідно виокремити їх стильові архетипи, виходячи з теорії розпізнавання образів. Розроблена в дисертації концепція архетипів базується на розпізнанні архетипів за набором стильових рис. Згідно з нею кожен архетип має легко розпізнане ядро та периферію, на якій накопичуються аномалії. Систематизація авторів та байок в діахронії неможлива без дослідження ланцюгів спадкоємності авторів за архетипами. Ця робота була виконана для німецьких та українських авторів.

5. Для розкриття механізмів саморозвитку стилю жанру традиційний лінгвостилістичний інструментарій залучено до нової еволюційно-стилістичної парадигми. Процес утворення образу-символу – це процес структурування і компресії суспільної інформації, тобто процес моделювання соціальних станів, відносин, ідей. Засоби моделювання визначаються функціональною і тематичною спрямованістю байки. Більш точно, засіб компресування інформації залежить від бажаного семантичного обсягу образу-символу. В той же час композиційно-стилістичне втілення образу-символу досягається через триетапний механізм метафоризації. Синергетичний прогноз розвитку жанру ґрунтується на законі нелінійності розвитку складних

систем і формулюється в дослідженні жанру у вигляді еволюційних гіпотез. Їх підтвердження йде суто лінгвостилістичними засобами зі статистичною обробкою спостережень. Наприкінці для узагальнення і можливих застосувань методології в аналогічних дослідженнях результати здійсненого аналізу зіставлялись з синергетичними поняттями; як наслідок побудовано таблицю відповідності положень синергетики і лінгвостилістики стосовно байки.

Здійснені у межах дисертації дослідження і розроблена методологія аналізу відкривають нові перспективи подальших розшуків, серед яких першочерговими є дослідження еволюції стилю німецької прозової байки, віршованої і прозової байки української, російської та інших літератур, еволюції стилю споріднених малих форм, а також пошуки в напрямку удосконалення методики викладання іноземних і рідних мов із застосуванням текстів малих форм.

ЧАСТИНА 1



ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ (XIII–XXI ст.)



ВСТУП

«Dis Buch von den Fabeln oder Merlin/ ist ein hochberuembt Buch gewesen/ bey den allgelertesten auf Erden/ sonderlich unter den Heiden. Wiewol auch jitzund die Warheit zu sagen/ von eusserlichem Leben in der Welt/ zu reden/ wusste ich ausser der heiligen Schrift/ nicht viel Bücher/ die diesem ueberlegen sein solten/ so man Nutz/ Kunst und Weisheit/ und nicht hochbedechtig Geschrey wolt ansehen...». Martin Luther, 16. Jht.

«Ця книга байок або казок була надто відомою серед найбільш освічених людей на землі, особливо у язичників. Окрім священного писання я знав небагато книг, які могли б перевершити її, якщо необхідно говорити правду про життєві стосунки в світі, і в яких міститься Корисне, Чудове і Мудре, а не лише сумнівні заклики до удосконалення . . .».

Мартін Лютер, XVI ст.

«Weshalb in vergangenen Jahren weder Leser noch Schriftsteller und Verlage wenig Lust verspürten, sich ausgerechnet auf Fabel einzulassen, erklärt sich mit der hier gezogenen traurigen Bilanz von Unwissenheit und Vorurteil gegenüber dieser Literaturform. Das Desiderat jedenfalls liegt nicht im Leistungsvermögen der Fabel, sondern in der Einfallslosigkeit und am mangelnden Mut zur eigenen Meinung; denn eine stimmige Fabel zu schreiben, das verlangt die entschiedene Aussage des Fabulisten zu Vorgängen der Gegenwart. Dann wird uns die Fabel, wie zu ihren Glanzzeiten, auch heute wieder in ihrer Aktualität amüsieren und überzeugen».

Wilfried Liebchen, 1990, Deutschland.

«Той факт, що в останні роки ні читачі, ні письменники, ані видавництва майже не виявляють бажання займатися саме байкою, пояснюється одержаним мною гірким досвідом неосвіченості та упередженості стосовно цієї літературної форми. В усякому разі причина цього недоліку полягає не в художніх можливостях байки, а в відсутності фантазії та мужності на власну думку; адже писати злободенні байки – це вимагає рішучого висловлювання байкаря про події сучасності. Лише за таких умов байка, як і в періоді її блискучого розквіту, буде здатна також і сьогодні своєю актуальністю звеселяти і переконувати».

Вільфрід Лібхен, 1990, Німеччина.
(Переклад вільний – Л.С.П.)

Ці взаємодоповнюючі висловлювання великого ідеолога німецької Реформації, перекладача Біблії німецькою мовою М. Лютера і одночасно байкаря, який настільки глибоко розумів і цінував байку, що ставив її навіть поруч з Біблією [217; 290; 291; 493; 494], а також сучасного німецького дослідника байки та байкаря В. Лібхена [Liebchen 1989, 1990, 1992, 1995] свідчать про значення жанру байки для духовного розвитку суспільства.

Лютер зауважував, що окрім Священного Писання він знає небагато книг, які могли б перевершити книгу байок щодо правдивості й мудрості, а також корисності для читача. Значення байки для духовного розвитку суспільства відзначають і сучасні дослідники, рішуче полемізуючи з тими, хто вбачає в байці віджилий жанр [285–288]. Літературні факти свідчать про протилежну тенденцію: наші спостереження свідчать про те, що в 80–90-ті роки XX ст. жанр байки користується популярністю в німецькому суспільстві, і таке ж саме явище спостерігається в українській та російській літературах.

Як і кожне багатогранне явище, що існує і розвивається протягом віків, байка відноситься до гатунку чудес і звертає на себе увагу своєю одночасно і стійкою, і мінливою формою, яка може узгоджуватися з багатьма іншими малими формами, а також бути згорнутою моделлю будь-якого більшого за обсягом епічного твору [43; 142]. Це й є головною причиною життєздатності байки. Щодо сутності та структури цього жанру завжди велись нескінченні дискусії, які переходили із сторіччя в сторіччя. Найбільш незавершеною є дискусія про долю сучасної байки, про її місце в літературі та суспільстві, про її межі поряд з іншими спорідненими жанрами. При цьому майже не беруться до уваги зовнішні відбитки суто змістового плану жанру, а саме ознаки стилю, стильові риси, стильові різновиди, «архетипи» [105; 204; 170; 174], які тісно пов'язані зі змістовим аспектом і чутливо реагують на зміни в потребах соціуму. У твердженнях багатьох німецьких дослідників байки про «кінець, відмирання, розмивання, розпадання жанру» спостерігається елементарна недбайливість в обробці літературних фактів, які, за нашими спостереженнями, свідчать саме про протилежну тенденцію. Завдяки вивченню літературних джерел, одержаних безпосередньо із німецької бібліотечної мережі ІНТЕРНЕТ та із бібліотек і книжкових магазинів Німеччини, вдалося з'ясувати, що жанр байки не «вмирає», а навпаки, саме в 80–90-ті роки демонструє значну плідність і користується популярністю в німецькому суспільстві. У зв'язку з цим стилістичні дослідження жанру байки в діяхронії та в системному аспекті з урахуванням екстралінгвальних компонентів ми вважаємо дуже актуальними на наш час.

Поняття стилю в лінгвістиці та літературознавстві розглядалось багатьма видатними, відомими вченими в минулому та сучасними дослідниками. Є.С. Азнаурова [7], І.В. Арнольд [14], Ш. Баллі [16], М.П. Брандес [26; 27], Р. А. Будагов [29-31], А.Н. Васильєва [1983], В.В. Виноградов [35; 36; 37; 38; 39], Г.О. Винокур [40], Т.Г. Винокур [41], І.Р. Гальперін [45; 46], К.А. Долінін [68], В.А. Жеребков [71], В.М. Жирмунський [72], М.М. Кожина [90; 91], В. Матезіус [144], А.Н. Мороховський, О.П. Воробйова [116], В.В. Одинцов [129], Ю.С. Степанов [163], Б.В. Томашевський [172], М.Д. Феллер [181], А.В. Фьодоров [178; 179], М.С. Чаковська [189], В.Б. Шкловський [198], Л.В. Щерба [199; 200], D. Faulseit [247], W. Fleischer, G. Michel [249], R.M. Meyer [298], E. Riesel [150; 151; 315; 316; 317; 318] – це лише невеликий перелік тих, хто присвятив фундаментальні праці цьому питанню. Такі питання, як стилістика, аспекти стилю, стиль, структура, мова й поетика, жанр, типологія, еволюція жанрів, залишаються темою дискусій на сучасному етапі [76; 83; 103; 141; 164; 165; 193; 201; 202; 206; 208; 218; 266; 313; 331; 337]; ще недостатньо досліджено соціально-психологічний аспект стилю; питання ж самоорганізації (синергії) стилю взагалі не поставлено.

Визначення стилю не може бути виведено математично, спираючись лише на конкретні вихідні, апріорні поняття, і лише на них. У кожному визначенні стилю вже є присутнім цей невідомий об'єкт (стиль), і він вже «діє», виконує свої функції в мові. Таке «визначення через позначуване» [88] можливе лише тоді, коли ми намагаємось визначити надсистемне, системотвірне поняття (стиль) в термінах відповідної системи (мова, жанр, текст, мовленнєвий рівень тощо).

Соціально-культурна роль стилю – бути сукупністю засобів вираження загальноозначуючої ідеї. Стиль існує для гармонії між власною своєрідністю і завжди мінливим середовищем. Соціально-психологічна роль стилю полягає в самоорганізації культурних феноменів, символічно викарбованих у художніх образах [55; 99; 119; 139; 140; 153; 185]. Утворення стилю окремої епохи починається, як правило, зі свідомого або несвідомого наслідування окремим зразкам культури. При цьому носіями і творцями стилю сприймається лише частина відповідної естетичної інформації, а вплив авторів залишається далеко неповним. Сприйняття загальної ситуації, соціального замовлення на початковому етапі формування стилю не під силу одному митцю; воно може бути сприйнятим і відтвореним лише сумісно, тобто усім соціумом. Пристосування ж до вимог соціальної ситуації йде спонтанно за допомогою групових стереотипів проб [56; 69; 132]. Цілеспрямованість у виникненні стилю зростає разом з розвитком спільної діяльності (клуби, журнали тощо). Обмін інформацією породжує динамізм, мінливість індивідуальних стилів і, нарешті, фор-

мує загальний стиль. Період розквіту стилю закінчується, як правило, плеядою епігонів і появою «новаторів», що відкидають «архаїстів».

Синергія стилю, що позначена тут, властива йому природно. Синергія як природна властивість стилю – це взаємодія, «взаємодіяльність» усіх поверхів системи, яку можна символічно назвати «людина – світ – мова». Стиль – це надсистемний об'єкт, який не піддається вимірюванню. Однак можлива об'єктивна оцінка «відбитків» стилю, його проявлення у відповідних системах (мові, жанрах, текстах). Це і є стильові риси, наприклад, експресивність, сатиричність, образність, дидактичність тощо, які реалізуються в текстах на всіх його рівнях (формальному, формально-змістовому, змістовому, образному).

Отже, стиль як системотвірний і саморозвитковий фактор становить собою сукупність різнорівневих мовних засобів втілення соціально значущих ідей, архетипів і в ракурсі, специфічному для кожної мовленнєвої сфери і кожного мовленнєвого соціально-історичного середовища, виявляється та описується у вигляді певного набору стильових рис, найбільш адекватних початковому соціальному замовленню.

Синергія стилю – це його невід'ємна властивість, без якої неможливим є баланс між естетичною та прагматичною інформацією як в окремому літературному тексті, так і в усьому літературному жанрі певної епохи, між мінливістю та архаїчністю форм. Еволюція стилю літературного жанру, звісно, не тотожна еволюції самого жанру, однак відображає його адекватно. Давню думку еволюціоністів: «З плином часу стиль переходить в архетип» – можна вважати афоризмом. І цей афоризм повною мірою підтверджує стилістична еволюція жанру байки. Отже, досліджуючи еволюцію стилю байки, ми можемо спиратися на зміни соціальних замовлень суспільства і, значить, на еволюцію стильових рис і стильових архетипів.

У монографії відображена необхідність синергетики для досліджень жанру байки в еволюції. Універсальна наука про саморозвиток – синергетика дає загальні закони та поняття для систем, що еволюціонують. Вплив синергетики на різноманітні науки цілком відчутний. В роботі обґрунтована можливість та необхідність синергетики в лінгвістиці і, зокрема, в дослідженні розвитку стилю. Застосування синергетики до стилістики здійснюється не просто шляхом аналогій з іншими науками, а з урахуванням загальної теорії утворення міждисциплінарних понять. Універсальні поняття синергетики, такі як нелінійність розвитку, аттрактор, дисипативні системи, моделювання та компресія інформації, наповнюються конкретним змістом лінгвостилістики і слугують для подальшого поширення погляду на еволюцію жанру. Цілком очевидно, що стилістичну еволюцію жанру не можна відобразити адекватно лише в термінах власне стилістики.

За основу досліджень у монографії прийнята така ідея. Еволюція жанру байки з боку мовного стилю формується розвитком різних засобів метафоризації, за допомогою яких утворюється образ-символ байки [56; 132; 214]. Механізм метафоризації має в будь-якому дискурсі фіксовані етапи, але їх реалізація та співвідношення за сторіччями – різні. Це зумовлено «соціальним замовленням» суспільства і відповідно вимагає змін у композиції, у стилі байки.

Відтак, у дослідженні відображені «різні поверхи» системи «суспільство – байка – мова» та їх взаємодія. Такі загальні поняття, як соціальне замовлення, образ-символ тощо, за допомогою синергетичних понять «атрактор», «взаємне моделювання частин системи», «компресія інформації» та інших стають більш точними й оперативними. Саме поняття еволюції жанру завдяки синергетиці набуває чітко обумовлених меж.

Відповідно до пропонованого підходу видається недоцільним, зайвим і навіть перешкоджаючим прогресу чітке розмежування лінгвістичного і літературознавчого аналізу у філологічних дослідженнях. Методичний ідеал – не відокремлення, а саме їх кооперація і навіть їх органічне злиття на новій якісній основі [160]. Інтуїтивно і свідомо цього принципу кооперації, що саме і є спорідненим синергії, дотримувались багато відомих вчених раніше; дотримуються його і в багатьох сучасних філологічних дослідженнях [32; 36; 37; 40; 106; 120-123; 127; 135; 153; 186; 189; 197; 206; 207; 305].

У праці представлено значний фактичний матеріал, класифікований не тільки за епохами, а й за сумісністю, однорідністю та спадкоємністю стилю. Як німецькому читачу, так і читачу за межами Німеччини не знайомі імена багатьох байкарів, які свого часу зіграли провідну роль у розвитку стилю, і тому їх байкову творчість включено в аналіз у пропонованій монографії. Бібліографія фактичного матеріалу охоплює й 1998–1999 роки, а також перші роки XXI ст. що є неспростовним підтвердженням висловленої раніше гіпотези [310] про неминуче посилення ролі байки й суміжних жанрів у німецькій літературі та суспільстві. Саме ці роки виявились найбільш плідними в розвитку жанру останніх десятиріч.

Слід зауважити, що віршована байка завжди розвивалася паралельно до прозової, займаючи то провідне місце (епохи Реформації та Просвітництва), то підпорядковане. Взаємовплив цих основних стильових різновидів – самоочевидний. У зв'язку з цим інколи неможливо та й недоцільно відокремлювати еволюцію віршованої байки від прозової. Однак все ж головний акцент у дисертації поставлено згідно з метою дослідження на віршованій байці.

Отже, об'єктом дослідження є німецька віршована байка XIII–XXI ст.

Предметом вивчення є жанрово-стилістичні та синергетичні аспекти еволюції німецької віршованої байки, включаючи як загальну лінгвостилістичну характеристику за епохами, так і індивідуально-стилістичну характеристику, та стильова типологія німецької віршованої байки протягом всієї її історії.

Проблеми стилю малих літературних форм, зокрема стилю байки, належать до кола тем, які майже не ставились і не висвітлювались і які потребують докладної обробки й вирішення. Тим більше ця проблемність стосується індивідуальних стилів, стилів окремих епох, загальної еволюції стилю, еволюційно-стильової типології і взаємовпливу байки і споріднених форм протягом декількох епох. Така багатоскладовість взаємопов'язаних проблем потребує нових комплексних підходів до вивчення стилістики однієї із малих форм – віршованої байки в еволюції, визначає своєчасність і актуальність дослідження.

Актуальність теми дослідження, таким чином, зумовлена важливою роллю байки для духовного розвитку суспільства, невивченістю еволюційно-стилістичного аспекту віршованої байки (і байки взагалі), відсутністю узагальненої еволюційно-стилістичної типології; необхідністю вивчення як стилю окремих епох, так і індивідуального стилю провідних байкарів; потребує розробки у зв'язку з цим проблема стилю й архетипу, яка раніше майже не ставилась, а стосовно літературної форми, зокрема байки, не підіймалась взагалі; необхідна також розробка нової комплексної методології вивчення еволюції стилю, зокрема стилю байки з урахуванням нової синергетичної парадигми.

Роботу виконано на кафедрі німецької філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна й узгоджено з науковими напрямками, школами і планами кафедри і факультету.

Головною метою пропонованого монографічного дослідження є аналіз та опис еволюції стилю байки, зокрема віршованої байки, в німецькій літературі протягом 9 сторіч, що складають декілька історико-літературних епох, з наступним виокремленням та описом головних стильових архетипів.

Для досягнення цієї мети в роботі виникла необхідність у вирішенні таких завдань:

- дати системне визначення поняттю «стиль»;
- обґрунтувати необхідність застосування синергетичного підходу й розробити відповідну методику використання понять і положень синергетики стосовно лінгвостилістики, зокрема аналізу еволюції стилю байки, визначити їх відповідність лінгвостилістичним положенням;
- визначити головні узагальнені характеристики еволюції стилю байки;

- розробити системно-лінгвостилістичне визначення віршованої байки;
- простежити еволюцію механізму метафоризації й образу-символу у їх взаємозв'язку; установити взаємозв'язки між типом метафори, етапами метафоризації та семантичною ємністю образу-символу;
- розробити базову синергетичну модель еволюції стилю й відповідні еволюційно-стилістичні моделі за епохами;
- проаналізувати еволюцію стилю віршованої байки за основними літературно-історичними епохами;
- здійснити лінгвостилістичний аналіз індивідуального стилю окремих провідних байкарів;
- уточнити поняття архетипу та його взаємозв'язок з поняттям стилю, відслідкувати механізм переходу стилю в архетип;
- розробити системно-лінгвостилістичне визначення стильового архетипу байки;
- виокремити й описати головні стильові архетипи німецької віршованої байки, сформовані протягом декількох сторіч;
- розглянути еволюцію стилю німецької байки у взаємодії з іншими спорідненими формами;
- здійснити стилістико-порівняльний аналіз еволюції німецької, української та російської віршованої байки як доказ універсальності запропонованої методики аналізу;
- довести значення жанру байки для духовного розвитку суспільства в усі часи і на сучасному етапі зокрема та його активізацію в останні два десятиріччя.

Матеріал дослідження складають віршовані (подекуди за потребою дослідження – прозові) байки німецьких поетів-байкарів: XIII–XIV ст. (Штріккер, Г.ф. Мінден, Х.ф. Трімберг, У. Бонер); XV–XVI ст. (Г. Штейнхювель, С. Брант, Х. Пфорр, М. Лютер, Х. Сакс, Б. Вальдіс, Е. Альберус); XVII ст. (А. де С. Клара, П. Гарсдюрфер); XVIII ст. (Д.В. Тріллер, Д. Штоппе, Й.Г. Бок, М.ф. Кнонау, Ф.ф. Хагедорн, Кр.ф. Геллерт, М.Г. Ліхтвер, В.Л. Глейм, Г.Е. Лессінг, Г.К. Пфеффель, Й.В. Гете, Й.Г. Гердер, Ф.ф. Шіллер, Ф.К. Мозер, І.Г. Вілльмов, І.А. Шлегель, Ф.В. Цахарія, Б. Міхаеліс, К. Шубарт, Л.Г. Ф. Ніколаї, А.Г. Мейснер, К.А. Фішер, М. Клаудіус, Г.А. Бюргер та інші); XIX ст. (Г. Гейне, Ф.Е. Фрьоліх, Б. Буш, М.ф. Ебнер-Ешенбах, О. Веддіген, Ф. Хауг, В. Гей, Г. Фальке, Ф. Грільпарцер); XX–XXI ст. (Л. Фульда, О. Ернст, О.Й. Бірбаум, Т. Етцель, Х.Х. Еверс, Ф.В.ф. Остерен, А. Вольмут, Е. Вайнерт, Н. О. Скарпі, Р. Кунце, Дж. Крюсс, В. Гешко, К. Нойбергер, Х. Харрес, Д.М. Франк, Ю. Шварц, О.З. Діль, В. Лібхен, Й. Штрайт).

У цілому розглянуто близько 1500 текстів байок (не включаючи тексти, які представляють античну байку Езопа, Бабрія, Федра тощо). Якщо ж враховувати, що значну частину з цієї кількості байок доводилося вишукувати з різних збірок, де байка стоїть поруч з іншими малими формами: притчею, повчальною віршованою розповіддю, дидактичною поемою, казкою, епіграмою, жартом, міфологічною історією, афоризмом, загадкою, а також ліричними, політичними, комічними віршами тощо, – обсяг обробленого матеріалу складає набагато більшу цифру.

До стилістико-порівняльного аналізу еволюції стилю німецької й української та російської байки залучено близько 600 текстів провідних російських і українських байкарів XVIII–XX ст. (А. Кантеміра, І. Крилова, Д. Бідного, С. Смирнова, С. Міхалкова, Ф. Кривіна, Г. Сквороди, П. Білецького-Носенка, Л. Боровиковського, І. Франка, Є. Гребінки, Л. Глібова, А. Косматенка, П. Ключини, М. Годованця, М. Ксеняка, П. Глазового, Ю. Крутяка, А. Гарматюка та ін.).

Методологічно дослідження базується на системно-структурному та на його розвиненому варіанті – синергетичному підході до проблем еволюції взагалі й еволюції стилю байки зокрема. Це означає, що система байки розглядається у взаємодії, кооперації лінгвістичних і екстралінгвальних чинників, тобто як система самоорганізації й саморозвитку.

Лінгвостилістичні основи дослідження й інтерпретації текстів складають такі концепції й підходи: трактування композиції тексту як лінгвостилістичного явища, як вищого рівня мовленнєвої системи, на якому вперше реалізуються стильові риси як тексту, так і всієї жанрової форми чи типу тексту; системне розуміння тексту в єдності і взаємодії його формального (архітектоніка тексту), змістового (ідеї, тематика, фабула), формально-змістового (мовленнєві форми) і образотворного (мікрообрази, алегорії, образи-фігури, образи-символи) рівнів; розглядання метафори-алегорії байки як лінгвістичної моделі типових ситуацій дійсності і інтерперсональних стосунків та ін.

Для вирішення поставлених завдань у роботі застосовано декілька методів дослідження: системно-структурний метод, текстовий морфологічний аналіз, лінгвостилістичний аналіз за стильовими рисами, за типами метафори та семантичною ємністю образу-символу, метод моделювання, стилістичний експеримент, кількісно-якісний метод, статистичні методи дослідження, порівняльно-стилістичний аналіз, аналіз за мовленнєвими рівнями тексту та інші.

Наукова новизна отриманих результатів, що визначається самим вибором об'єкта, методології і методів дослідження, може бути підсумована в таких положеннях:

1. Експлікація визначення стилю з точки зору лінгвостилістики базується на системному й синергетичному підході і на усвідомленні його соціально-залежної еволюційної природи: стиль як системотвірний і саморозвитковий фактор становить собою сукупність різнорівневих мовних засобів втілення соціально-значущих ідей та архетипів і в ракурсі, специфічному для кожної мовленнєвої сфери і кожного мовленнєвого соціально-історичного середовища, виявляється та описується у вигляді певного набору стильових рис, найбільш адекватних початковому соціальному замовленню. Синергія стилю означає кооперацію і взаємодію лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, взаємозалежність соціальних вимог і стильових рис та різновидів. Стилістика байки, що запропонована в дослідженні, базується на еволюції стильових рис і стильових різновидів відповідно до змін соціальних вимог суспільства, до змін тематики та ідей.

2. Вперше на такому матеріалі обґрунтована можливість і необхідність застосування синергетики до лінгвістики; до лінгвостилістичних досліджень і, зокрема, до дослідження стилістики байки в еволюції. Універсальна наука про саморозвиток – синергетика дає загальні закони та поняття для систем, що еволюціонують. Універсальні поняття синергетики: нелінійність розвитку, аттрактор, дисипативні системи, взаємне моделювання, компресія інформації, самоорганізація – наповнюються конкретним змістом лінгвостилістики. Такі поняття, як соціальне замовлення, образ-символ, стильові риси, стильові архетипи, за допомогою синергетичних понять «аттрактор», «взаємне моделювання частин системи», «компресія інформації», «дисипація» тощо стають більш точними і оперативними. Саме поняття еволюції стилю жанру байки у світі синергетики стає науково обґрунтованим. Еволюція стилю байки розглядається як багаторівнева (ієрархічна) система «суспільство – байка – стиль», частини якої моделюють одна одну. Такий підхід зумовлює й одночасно обґрунтовує синергію, кооперацію лінгвістичних і літературознавчих методів аналізу, що становить собою методичний ідеал для лінгвостилістичних досліджень.

Вперше завдяки поняттям синергетики сформована нова парадигма саморозвитку стилю, яка дозволяє логічно пояснити механізм самозародження смислу (семантико-лінгвістичний аспект), динамічну стійкість систем, що саморозвиваються. Положення синергетики спеціально пристосовані до аналізу еволюції складних систем, до яких ми відносимо і систему байки. Окремі поняття й положення синергетики в зоні впливу лінгвостилістики складають нову ПАРАДИГМУ, яка дозволяє більш послідовно й узагальнено пояснити динаміку розвитку жанру байки. Існує відповідність між законами й інструментарієм синергетики і поняттями та засобами лінгвостилістики. Си-

нергетичний інструментарій слугує для утворення прогнозу еволюції стилю жанру, для відкриття та пояснення регресивної і прогресивної гілок еволюції. Підтвердження цього прогнозу та інших здійснюється суто лінгвостилістичними засобами: шляхом аналізу композиційно-стилістичної структури байки, іманентних їй стильових рис, мовленевих форм, образів, метафор та узагальнених образів-символів.

3. Із основних положень синергетики виходять головні узагальнені характеристики еволюції стилю байки: суперечливість стилю еволюціонуючої системи байки, наявність атракторів (зон притягіння), відкритість та дисипативність еволюціонуючої системи байки, нелінійність розвитку системи байки, самоорганізація системи байки в еволюції. Кожна із цих характеристик корелює з певними лінгвостилістичними особливостями байки: з відповідними еволюційно зумовленими стильовими рисами та мовними засобами їх реалізації (різнovidами метафори-алегорії; образу-символу з його мінливими характеристиками: конкретністю/абстрактністю, завершеністю/незавершеністю, глобальністю, семантичною ємністю; стислістю/розгорнутістю тексту; експліцитною/імпліцитною мораллю; афористичністю, антитезисністю тощо). Синергетичний підхід дозволяє визначити лінгвістичні чинники, тобто внутрішню й зовнішню мовностилістичну структуру байки як жанру й типу тексту, у взаємозв'язку з екстралінгвальними чинниками, які породжуються відповідним соціально-мовленнєвим середовищем.

4. У роботі вперше досліджується стилістика байки як жанру і як типу тексту в еволюції протягом усієї її літературної історії, починаючи з перших відомих текстів і закінчуючи останніми роками XX ст.; стилістичний аналіз здійснюється при цьому згідно з літературно-історичними епохами. В результаті стилістичного аналізу виявлено головні тенденції еволюції стилю байки протягом 8-ми сторіч. Новим є також виокремлення основних стильових архетипів байки та їх стилістичний аналіз. Запропонована в дослідженні нова методика аналізу еволюції стилю та стильових архетипів демонструє свою ефективність і оперативність також і відносно еволюції стилю української та російської байки.

5. Стیلістика жанру байки в еволюції вперше розглядається як розвиток механізму метафоризації, за допомогою якого при відповідному мовленнєвому наповненні утворюється образ-символ байки. Механізм метафоризації має в будь-якому дискурсі фіксовані етапи, але їх реалізація за сторіччями – різна. Це зумовлено соціальним замовленням суспільства і вимагає змін у стилістичних засобах та в композиційно-стилістичній структурі байки. Новим є також стилістичний аналіз механізму метафоризації, у якому враховуються такі

процеси й характеристики, як первинна і вторинна символізація, взаємне моделювання структурних елементів тексту байки, ієрархічність метафори, компресія інформації, інформаційний режим з загостренням. Вперше на байковому матеріалі 8-ми сторіч продемонстровано, що метафора байки пройшла шлях від класичної прозорої алегорії до сучасної ієрархічної метафори або метафори+афоризм, які утворюють образ-символ посиленої семантичної ємності.

6. В рамках синергетичної концепції нелінійності розвитку вперше показано, що еволюціонуючий образ-символ байки корелює з еволюцією механізму метафоризації. Образ-символ байки пройшов шлях від класичного образу-символу з порівняно невеликим семантичним обсягом до сучасного незавершеного глобалізованого образу-символу. Незавершений образ-символ залишає образно-смысловий зазор між учасниками тріади «автор – персонаж – читач», надає байці риси інтелектуальності, що відповідно активізує роль читача і перетворює текст байки в конструктор нових варіацій образу-символу. Новим є відокремлення стильових рис завершеності/незавершеності образу-символу й афористичності тексту та методика стилістичного аналізу текстів за цими параметрами.

7. Вперше на такому матеріалі застосовано окремі положення теорії рішення винахідницьких завдань (ТРВЗ): а) положення про вершину розвитку систем – ідеальний кінцевий результат (ІКР), яке прогнозує еволюцію системи байки, утворення текстів-гібридів; б) положення про розвиток за трьома взаємно корелюючими лініями: розвитку тематики; розвитку внутрішньої та зовнішньої форм; розвитку інструментарію, тобто засобів втілення теми та відображення форми; в) положення про максимальну ефективність систем зі зрушеними властивостями, до яких належить і система байки.

8. У дослідженні вперше розроблено методику виокремлення атракторів усіх рівнів системи «суспільство – байка – мова – стиль»: суспільно-соціальні атрактори, тематичні атрактори, стильові атрактори; головними складовими стильових атракторів є віршована і прозова форми; стильові атрактори зумовлюють стильові засоби і стильові риси. Створена базова модель еволюції стилю байки як взаємодії відокремлених атракторів та їх сталих і змінних складників; на основі базової моделі побудовано моделі еволюції стилю кожної епохи байкової творчості: антична байка, середньовічна байка, байка епохи Гуманізму, епохи Реформації, епохи Барокко, епохи Просвітництва, XIX ст. та I і II половини XX ст. (всього 9 моделей). Як ядро тематичних атракторів передусім побудована діаграма еволюції тематики байок, що демонструє тенденцію від конкретної тематики до глобалізації тем.

9. Новим є застосування поняття «архетип» до лінгвостилістики. Виходячи з концепцій архетипу в інших наукових галузях знань, обґрунтовано механізм переходу стилю в архетип і розроблено дефініцію архетипу стосовно лінгвостилістичного аспекту байки:

Стильовий архетип байки – це певна комбінація і взаємодія (синергія) властивих йому соціальних функцій, тематичних атракторів, формальних, змістових та семантичних елементів (архітектоніки, метрики, акцій/реакцій, персонажів, мікрообразів, образів-символів, експліцитної й імпліцитної моралі тощо), які скріплені в систему єдиним мовним стилем, котрий становить собою образно-символічний відбиток певної соціально-значущої теми, ідеї.

10. Систематизація отриманих результатів лінгвостилістичного дослідження текстів байок XIII–XXI ст. дозволяє розробити першу в германістиці еволюційно-стилістичну типологію байки як типу тексту і як жанру: відокремлено й описано головні стильові архетипи байки, які склалися й еволюціонували протягом сторіч і які існують і на наш час:

- риторично-стилий стильовий архетип;
- поетично-розважальний стильовий архетип;
- соціально-критичний стильовий архетип;
- стильовий архетип дитячої та юнацької байки;
- стильовий архетип жартівливо-комічної байки;
- сучасний стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням.

Розроблено методику аналізу стильових архетипів за інтенсивністю стильових рис. Новим є також відображення розвитку кожного стильового архетипу у вигляді ланцюгоподібних моделей спадкоємності стилю авторів протягом усієї еволюції.

11. Вперше еволюція байки розглянута у взаємодії з іншими малими формами. Власне-байка відокремлена від суміжних форм засобом порівняння інтенсивності стильових рис; побудовано діаграми взаємовпливу байки і найближчих форм: притчі, афоризму й епіграми.

12. В результаті здійсненого дослідження розроблена дефініція віршованої байки, яка враховує еволюційно-стилістичний аспект байки, її синергійну природу і ґрунтується на синергії властивих їй мовленнєвих елементів та екстралінгвальних чинників:

Віршована байка як лінгвістична модель типових ситуацій дійсності – це динамічна взаємодія (синергія) епічних, драматичних, поетичних, дидактичних, комічних (передусім сатиричних), образотвірних, алегоричних, фантастичних, епіграматичних, афористичних елементів тощо, які своєю еволюційно-мінливою комбінацією утворюють відповідний стильовий архетип і які об'єднані в систему й підпорядковані узагальненому образу-символу соціально залежної се-

мантичної ємності, через який у процесі метафоризації моделюються й пізнаються соціально значущі теми, ідеї, істини.

13. На основі запропонованої в дослідженні методики аналізу основних тенденцій еволюції стилю і виокремлення головних стильових архетипів вперше здійснено стилістико-порівняльний аналіз німецької та української й російської байки з наступним виокремленням головних стильових архетипів української байки. Аналіз продемонстрував продуктивність розробленої методики в її застосуванні до байки інших національних літератур.

14. Закладено інформаційну основу, що систематизує й періодизує в лінгвостилістичному аспекті увесь німецький байковий матеріал з XIII по XX ст. включно.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що в ній розроблені такі проблеми й аспекти:

- системно-синергічне визначення стилю, яке залишається актуальним у кожній мовленнєвій сфері чи дискурсі;
- синергійна дефініція віршованої байки як лінгвістичної образно-символічної моделі соціально значущих тем, ідей, архетипів;
- на засадах системно-структурного та синергетичного підходів здійснено діахронічне дослідження стилістики байки;
- запропоновано методологію аналізу лінгвостилістичних аспектів байки як еволюціонуючої системи;
- до дослідження лінгвостилістичних проблем залучено такі наукові концепції, як синергетика і теорія рішення винахідницьких завдань, що дозволяє розглянути еволюцію стилю як систему, яка самоорганізується;
- розробленою в дослідженні концепцією метафоризації та образу-символу байки здійснено внесок у подальшу розробку теорії та практики метафори; процес метафоризації репрезентовано як технічний інструментарій для формування образно-символічного аспекту стилю;
- уточнено й поглиблено поняття архетипу стосовно лінгвостилістики;
- розроблена дефініція стильового архетипу;
- здійснена класифікація стильових архетипів байки в діахронії;
- методологія аналізу текстів за стильовими рисами поповнена новими стильовими рисами байки, які відтворюють головні тенденції зміни стилю; це передусім образно-символічна незавершеність і глобалізованість та афористичність байки;
- здійснено подальший розвиток стильової типології текстів малих форм;

- розроблена концепція синергії стилю байки, тобто нова парадигма лінгвостилістичного дослідження;
- виходячи з системно-синергічного уявлення стилю байки в діяхронії, запропонована інваріантна модель еволюції стилю й окремі варіантні моделі еволюції стилю окремих епох;
- лінгвостилістичний аналіз текстів байок поповнює теорію й практику лінгвостилістичної інтерпретації тексту;
- розроблені теоретичні принципи аналізу еволюції стилю байки, в цілому, можуть бути екстрапольовані, по-перше, на байковий матеріал інших літератур (відповідну спробу зроблено в розділі 9), по-друге, на матеріал інших малих форм в німецькій та в інших літературах.

Практичне значення монографії полягає в тому, що одержані результати можуть бути використані в теоретичних та практичних курсах із стилістики німецької мови, а також у спецкурсі з історії німецької літератури; при складанні навчальних посібників, у науково-дослідній роботі студентів і аспірантів. Результати дослідження застосовуються автором у викладанні курсу «Аналітичне читання» для студентів старших курсів факультету іноземних мов; вони використовуються в курсових, дипломних, дисертаційних роботах, які виконуються під керівництвом автора. Окрім того, одержані висновки є базою для розробки й удосконалення методики викладання іноземних мов у напрямку використання байки та інших малих форм для розвитку навичок мовлення, стилістичного аналізу, художньо-естетичного мислення, психологічного аналізу, духовного удосконалення.

Апробація одержаних результатів. Основні результати дослідження доповідались на науково-методичних конференціях і семінарах викладачів кафедри іноземних мов Харківського технічного університету сільського господарства, на лінгвістичному семінарі та на науково-теоретичних конференціях факультету іноземних мов Харківського національного університету, на науково-теоретичних міжнародних, республіканських і міжвузівських конференціях в Україні, серед яких: «VI научная конференция по проблемам семантических исследований» (Київ–Харків, 1993); VI Всеукраїнська конференція «Актуальные проблемы изучения языка и речи, межличностной и межкультурной коммуникации» (Харків, 1996); «VI Міжнародна наукова конференція германістів, присвячена актуальним проблемам викладання німецької та інших мов, а також питанням мовної компетенції та міжкультурної комунікації» (Харків, 1998); Міжнародна конференція «Функциональная лингвистика: язык в современном обществе» (Ялта, 1998); Міжнародна конференція «Мови і світ» (Кіровоград, 1999); Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія на межі тисячоліть» (Харків, 2000).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження опубліковані в монографії «Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст.» (Харків: Бізнес Інформ, 1999. 220 с.); вони також викладені в 30 наукових статтях, опублікованих у провідних фахових журналах України (1992–2000); у друкованих матеріалах 10 конференцій (1992–2000).

Структура дисертації визначалася провідним напрямком дослідження (еволюція стилю, стильових різновидів байки протягом 8-ми сторіч), головною метою й завданнями дослідження. Дисертація складалася із вступу, 9-ти розділів, їх підрозділів і висновків, висновку дисертації, глосарія основних понять синергетики (у цій монографії актуальний на сьогодні глосарій див. після другої частини), списку використаної літератури, списку джерел художніх текстів і списку словників та довідників.

У 1-му розділі висвітлюються проблеми дослідження стилю німецької байки на головних етапах еволюції, стисло викладено основи синергетики як універсального методу дослідження еволюції; обґрунтовано необхідність упровадження синергетичного методу в стилістику, зокрема в стилістику байки; проводяться паралелі й відповідності між положеннями та законами синергетики та їх лінгвостилістичним наповненням стосовно байки; викладаються суто лінгвостилістичні основи й статистичні методи дослідження, відзначається взаємозв'язок між формуванням стилю та соціальними атракторами, між стилем та архетипом; у праці вперше репрезентуються головні стильові архетипи байки, які виокремлено в результаті дослідження. Із основних положень синергетики виводяться глобальні характеристики еволюції стилю байки: суперечливість еволюціонуючої системи байки, наявність атракторів (позасистемних зон притягіння); відкритість та дисипативність еволюціонуючої системи байки; нелінійність розвитку системи байки; самоорганізація еволюціонуючої системи байки. Як зразок застосування понять синергетики до дослідження наведено лінгвостилістичний аналіз тексту байки.

У 2-му розділі на основі сучасної теорії метафори досліджено механізм утворення метафори та її еволюції в байкових текстах і відповідно до цього еволюції образу-символу; показано, що закони синергетики проникають саме в головний стрижень еволюції байки – механізм метафоризації. Розроблено схему еволюції образу-символу та механізму метафоризації як наслідок змін у суспільстві, а з іншого боку – як наслідок змін у стилі, композиції. Наведено приклади так званого незавершеного образу-символу, що особливо характеризує стиль байки XX ст. Проаналізовано роль афористичності у формуванні образу-символу та посилення цієї ознаки в еволюції стилю сучасної байки. На прикладі двох байок проведено лінгвостилістичний аналіз текстів з метою

оцінки і експертного ранжування двох найважливіших характеристик байки: семантичної ємності образу-символу і ступеня прозорості метафори-алегорії; розроблено відповідні критерії оцінки. Спираючись на взаємодію суспільних, тематичних і стильових атракторів, розроблено базову модель еволюції стилю, яка в кожную конкретну епоху наповнюється відповідним змістом. Її побудовано з урахуванням екстралінгвальних та лінгвостилістичних аспектів, тобто, мовою синергетики, – атракторів усіх рівнів. Кожний етап еволюції завершується відповідною схемою – моделлю еволюції стилю.

У 3-му розділі досліджується еволюція стилю німецької байки, починаючи з перших книг байок (XIII ст.) і закінчуючи періодом Барокко (XVII ст.). При цьому показано закономірний та природний зв'язок німецької байки з античною, в якій уже було закладено центральні стильові категорії і яка довгий час слугувала головним джерелом сюжетів, мотивів тощо для німецької байки середньовіччя, епохи Гуманізму, Реформації, Барокко. Фактично вплив античної, особливо Езопової байки, проходить через всі епохи (епоха Реформації – Лютер; Просвітництва – Лессінг) і сягає навіть в 90-ті роки нашого сторіччя (В. Лібхен). Кожен із зображених етапів еволюції стилю (антична байка, німецька середньовічна байка, німецька байка епохи Гуманізму, епохи Реформації та Барокко) завершується відповідною еволюційно-стилістичною моделлю, яка демонструє системний взаємозв'язок історичних обставин та атракторів різних категорій і рівнів (усього 5 моделей).

У 4-му розділі здійснюється аналіз еволюції стилю найбільш значного в розвитку німецької байки періоду – епохи Просвітництва (II пол. XVIII ст. – 30-ті роки XIX ст.). Це обумовлює відповідно найбільш вагомий обсяг цього розділу. Саме в цьому розділі найдокладніше аналізуються індивідуальні стилі та стильові риси; не залишається поза увагою майже жодне ім'я байкаря. Природно, що така увага до байкової творчості цієї епохи пояснюється тим, що це апофеоз розквіту байки взагалі, а віршованої особливо. Всі стильові риси жанру, які зароджувались у попередні періоди розвитку, набули в епоху Просвітництва найбільшої виразності й утіленості. Вони є фоном для спостереження та осмислення розвитку стильових рис наступних епох. Аналіз стилю віршованої байки епохи Просвітництва завершується синергетично-стилістичною моделлю.

5-й розділ присвячено віршованій байці XIX ст., а точніше перехідному періоду від байки Просвітництва до байки XX ст. Байкова творчість цього періоду в порівнянні з найпродуктивнішим XVIII ст. характеризується відносно латентним станом, але все ж продовжує розвиватися, і в ній можна розпізнати як риси епічно-поетичної роз-

важальної байки XVIII ст., так і риси сучасної стислої, більш абстрагованої та інтелектуальної байки XX ст. Продовжує розвиватися й соціально-критична байка, яка остаточно сформувалася також в епоху Просвітництва (Пфеффель, Фішер).

6-й розділ присвячується, мабуть, найскладнішому періоду для дослідження стилю – XX ст. У цьому сторіччі відбувається надто багато різних подій, суспільно-політичних зрушень та змін у самопізнанні народів та в свідомості людей. Різноманітність атракторів на історичному та суспільному рівні відобразилась у багатому спектрі тематики, стильових різновидів, рис та стилістичних засобів їх втілення. У зв'язку з насиченістю історичними подіями, проблемністю соціальних відносин та, відповідно, значною неоднорідністю стилю, еволюція стилю байки розглядається в два етапи: перша і друга половина сторіччя, включаючи останні його роки. Відповідно до цього наводяться дві синергетично-стилістичні моделі, які узагальнено демонструють взаємозв'язок позалінгвальних і лінгвостилістичних чинників. У 6-му розділі монографії, а саме в останніх підрозділах, остаточно дається відповідь на дискусію в німецькій германістиці про актуальність жанру на сучасному етапі. Численні джерела найновіших видань оригінальних німецьких байок, перекладів байок інших народів та нових видань старих джерел свідчать саме про тенденцію, протилежну думці багатьох німецьких дослідників байки про відмирання жанру в німецькій літературі. Ці джерела, які вивчались автором безпосередньо в Німеччині, свідчать про дуже значний інтерес до байки в суспільстві, а якщо порівняти інтенсивність байкової творчості останніх двох десятиріч (80–90-ті роки) з двома попередніми десятиріччями (60–70-ті роки), то можна констатувати навіть надто помітний прогрес у розвитку жанру та в посиленні його ролі в культурі німецького народу.

У 7-му розділі розглядається проблема стилю й архетипу, перехід стилю в архетип стосовно жанру байки. Природно, що результатом дослідження еволюції стилю байки протягом всієї її історії є відокремлення і узагальнений стилістичний аналіз головних стильових різновидів віршованої байки, тобто стильових архетипів, які сформувались протягом віків і які продовжують своє існування на сучасному етапі еволюції. Схематично у вигляді ланцюгоподібних моделей відображено їх спадкоємність і послідовність від автора до автора, від епохи до епохи.

8-й розділ присвячено аналізу еволюції стилю байки як взаємодії зі спорідненими жанрами: притчею, повчальною віршованою розповіддю, жартом, епіграмою, афоризмом та ін. Описано зони зближення і взаємовпливу байки і найближчих суміжних текстів, перетікання

однієї форми в іншу; проаналізовано відокремлення власне-байки від споріднених форм засобом порівняльного аналізу стильових рис. Обґрунтовано злиття байки зі спорідненими формами як закономірне явище на сучасному етапі еволюції.

9-й розділ репрезентує можливість застосування методів аналізу еволюції стилю німецької байки, розроблених у пропонованому дослідженні, до подібного аналізу байки в інших літературах, зокрема української та російської байки. Продемонстровано дію тих же механізмів метафоризації та формування образу-символу, об'єктивне існування таких самих головних стильових архетипів.

У висновку підведено підсумки, узагальнено результати здійсненого дослідження; викладено головні висновки та позначено перспективи подальших пошуків. За висновком у дисертації вперше наводився **глосарій** основних понять синергетики. У цій монографії розміщено актуальний на сьогодні Глосарій, який оновлювався і розширювався протягом усіх років після захисту.

У тексті монографії міститься 14 діаграм-моделей (діаграма еволюції тематики байок, діаграма еволюції образу-символу, базова модель еволюції стилю байки і відповідні моделі еволюції стилю за епохами, діаграми зон взаємовпливу байки і споріднених форм XVIII і XX ст.), 7 таблиць (семантичної ємності образу-символу відповідно до типів метафори: статистичний зв'язок; відповідності положень синергетики і лінгвостилістики стосовно байки, еволюції процесу метафоризації, переважних характеристик стильових архетипів) та 7 ланцюгоподібних моделей стильових архетипів німецької й української байки.

Таким чином, у пропонованій роботі розроблено системний еволюційно-стилістичний, стилістико-синергетичний підхід до аналізу байки як жанру і як типу тексту; при цьому байка розуміється як система, що знаходиться в постійному процесі саморозвитку й самоорганізації, тобто еволюціонує внаслідок взаємодії мовленнєвих і соціальних параметрів, що потребує дослідження як лінгвостилістичних, так і соціально-історичних елементів цієї системи в єдності її сталих і змінних характеристик.

Розділ 1



ОСНОВНІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЕВОЛЮЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ В СИНЕРГЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ

1.1. Проблеми дослідження стилю німецької байки на головних етапах еволюції

Вивчення стилю, структури художнього твору або типу тексту та його мовних засобів обумовлює аналіз відповідних теорій, які можна розглядати як результат пізнання та осмислення навколишнього світу, (див., наприклад, [48; 58; 112; 171; 186; 216; 244; 256; 309; 321]). Це логічно означає, що дослідження стилю, а тим більше еволюції стилю всього жанру чи типу тексту не може розглядатись у відриві від історичної епохи, від того середовища, яке формує вимоги, соціальні замовлення і породжує відповідний стиль. Усі лінгвістичні компоненти стилю є результатом екстралінгвальних умов певної епохи [107; 140; 143; 207; 318].

Оскільки стиль епохи й індивідуальний стиль перетинаються, жоден поет не може уникнути впливу формотворчих тенденцій часу, соціальних вимог та замовлень, які охоплюють усі сфери духовної активності суспільства. Наскільки творчий суб'єкт, поет або письменник є здатним сприйняти в себе всю сукупність соціальних вимог, настільки його індивідуальний стиль буде відтворювати стиль часу; цією мірою та індивідуальними особливостями і здібностями визначається талант і творча доля кожного поета.

Сьогодні ще не існує системних досліджень еволюції німецької байки та байки інших літератур ні в німецькій і зарубіжній, ні у вітчизняній філології, які б базувалися на глибокому аналізі теоретичного та текстового матеріалу. Праці, присвячені розвитку байки, носять, перш за все, фрагментарний характер. Це, головним чином, короткі

описи історії байки окремих епох як авторів доволі віддалених від нас часів [228; 245; 340], так і сучасних дослідників [124; 159; 225; 232; 233; 234; 257; 258; 267; 289; 306]. По-друге, як фрагментарні, так і монографічні праці [1; 18; 28; 50; 52; 54; 75; 77; 78; 84; 97; 108; 130; 131; 134; 161; 162; 203; 227; 255; 261; 240; 242; 245; 271; 280; 281; 289; 339] мають, головним чином, історико-літературну й теоретичну спрямованість, тому використовуються в нашому дослідженні лише як історико-біографічна та теоретична основа для виявлення загальних тенденцій розвитку тематики, функцій байки на різних етапах її розвитку та взаємовпливу байки різних літератур. Найбільші прогалини існують в описах історії розвитку байки ХХ ст. У працях, присвячених сучасній німецькій байці, розглядаються окремі періоди та виявляються деякі тенденції її розвитку [233; 235; 263; 270]. Із праць, у яких частково висвітлено стиль сучасної байки стосовно її лексики (а саме на матеріалі прозових байок ХХ ст.) і зроблено спробу показати тенденції зміни стилю в порівнянні зі стилем прозових байок Лессінга, можна назвати лише працю, виконану в російській германістиці [13].

Особливістю усіх названих досліджень є те, що в них не здійснено спроби відображення тенденцій паралельного розвитку двох головних стильових різновидів байки: прозової й віршованої. В еволюційно-стилістичних розділах (3–8) пропонованого дослідження акцентується увага на еволюції віршованого різновиду жанру байки в окремі періоди історії, хоча основні тенденції розвитку тематики, функцій, змісту та форми характерні в загальному вигляді і для прозової байки, а в деяких випадках аналізу еволюції неможливо розглядати віршовану байку окремо від прозової, а також не враховувати вплив байкарів інших національних літератур (байкова творчість Езопа, Лафонтена, Лессінга, Тербера [549] та багатьох інших байкарів, які вплинули на загальну міжлітературну еволюцію жанру). Еволюція жанру байки в німецькій літературі відзначається тим, що віршована байка з самого початку розвивалась паралельно з прозовою, була визнана як самостійна особлива художня форма і в окремі періоди досягала найбільшого розквіту та переважала над прозовою.

Головна мета цього дослідження полягає не в тому, щоб скласти генеалогію німецької байки, яка переплетена з генеалогією байок в інших літературах та сягає в прадавні літератури Далекого Сходу, а в тому, щоб виявити найважливіші тенденції еволюції стилю і прослідкувати їх розвиток та народження нових тенденцій до кінця 90-х років ХХ ст. Стиль – це образно-символічний відбиток певної епохи, її соціально-культурного рівня та суспільних відносин. Тому єдино доцільним є викладення еволюції в системному аспекті, тобто з урахуванням соціально-історичних обставин, які формують вимо-

ги та характер духовного розвитку суспільства і з чого народжуються індивідуальні стилі та інтенції авторів літературних та інших творів. Екстралінгвальні умови та лінгвостилістичні чинники повинні розглядатися в системно-синергічному аспекті як взаємопов'язані складові одного цілого [207].

1.2. Теоретичні основи й методи дослідження

1.2.1. Синергетика як універсальний метод дослідження системних еволюціонуючих об'єктів

Теоретичні основи дослідження еволюції підготовлено працями багатьох вчених-еволюціоністів, фахівців з системних досліджень та філологів [67; 69; 73; 79; 82; 92; 100; 109; 111; 114; 152; 154; 159; 169; 188; 192]. Результати цих досліджень у тій чи іншій мірі ми використовуємо в нашому дослідженні.

Системно-структурний метод як головний принцип дослідження форми та змісту байки всебічно відображає статичну картину стилю байки певної епохи. Для вивчення лінгвостилістичної еволюції жанру, його динаміки системно-структурний метод може слугувати й у подальших дослідженнях з урахуванням деяких трансформацій.

Подальший розвиток системно-структурного підходу – це дослідження механізмів самоорганізації тексту байки, тобто синергії байки (від грец. «синергія» – співробітництво). Моделі самоорганізації системи байки, у свою чергу, також можуть бути показані в діахронії, що, вкотре-решт, відображає еволюцію жанру. Наука про саморозвиткові системи – синергетика [86; 101; 154] в змозі дати новий нетрадиційний підхід до еволюції байки, оскільки байка теж є складною динамічною системою, яка еволюціонує.

Синергетика виникла в 60-ті роки XX ст., головним чином, завдяки працям двох європейських шкіл: Штуттгартської школи Г. Хаке-на [182] (йому й належить термін «синергетика») та Брюссельської школи І. Пригожина [126]. Спочатку синергетика досліджувала, в основному, системи, які розвиваються самі по собі, в фізиці, хімії, біології. Це була могутня основа, створена працями М. Вернадського, Ч. Дарвіна, Х. Габора. Значний внесок в дослідження синергетики у фізичних науках зробили російські вчені Ю. Климонтович, С. Капіца, С. Курдюмов [82]. У 80-ті роки з'явилися роботи з синергетики вчених-наукознавців (Е. Князева, С. Курдюмов, С. Капіца), і з того часу синергетика розширила сферу свого використання [85; 87]. Ваго-

ме слово сказали спеціалісти з самоорганізації систем (Д. Поспелов, Н. Пушкін) [79] та математики (Р. Том, Т. Постон), які вперше звернули увагу на інформаційний аспект самоорганізації в кібернетичі, природних та штучних мовах, соціології тощо [109; 192].

Ця прогресивна міждисциплінарна наука є об'єднуючим ланцюгом, оскільки спрямована на пізнання спільних закономірностей в різних галузях наук, в тому числі соціології та мовознавстві, на вивчення єдиної природи явищ, яка характеризується динамікою переходу від хаосу та неорганізованості до гармонії та порядку [100; 169].

Синергетика є наука про саморозвиток складних нерівноважних систем, які складаються з досить різнорідних елементів (поблизу ж рівноваги немає жодного розвитку). Синергетика визначила необхідні та достатні умови для саморозвитку. Необхідними умовами є:

- віддаленість системи від стану рівноваги; суперечливість системи;
- суттєва нелінійність системи («відгук» не є пропорційним дії);
- ієрархічність системи (мінімум два взаємопов'язані рівні);
- здатність рівнів моделювати один одного та середовище;
- відкритість системи (здатність сприймати зовнішню інформацію та енергію);
- дисипативність (здатність позбавлятися від непотрібної енергії та інформації, а також передавати їх далі).

У системах, що розвиваються самі по собі, присутні такі феномени, як компресія інформації при взаємному моделюванні та негативний зворотний зв'язок ієрархічних рівнів (тобто взаємне коригування станів цих рівнів відповідно до відхилень від модельних значень). Важливу роль відіграє ПАРАМЕТР ПОРЯДКУ – найбільш динамічна нестійка характеристика системи, котра, змінюючись, підпорядковує собі весь режим системи.

Найважливішим поняттям синергетики є АТРАКТОР (притягальний). Атрактори – це стійкі стани системи, які задаються навколишнім середовищем. Атрактор «притягує» систему, відіграє для неї роль «мети», критерію оптимальності в моделюванні, сприяє компресії інформації. Наприклад, у суспільстві атракторами є соціально значущі ідеї, архетипи [105; 204].

Достатніми умовами саморозвитку без розпаду є одночасна наявність двох режимів функціонування системи: «режиму з загостренням» та «режиму без загострення». В першому з них уся система або її частина швидко й нелінійно змінює свій параметр порядку (на цьому фоні всі інші процеси мовби «затухають», тому що вони суттєво повільніші). Одночасно з цим частини системи все ж розвиваються повільно, без загострення, немов у зворотному напрямку, в плані ретроспективи, назад до архаїчних форм. Разом обидва названі

режими запобігають розпаду системи. Тут діють дві тенденції, які й обумовлюють розвиток.

Характерно, що окремі положення та поняття синергетики були відомі ще задовго до її появи як науки, але вони існували в іншому контексті, під іншим кутом зору. Та лише разом, у системі, вони складають нову ПАРАДИГМУ, яка дозволяє по-іншому розглядати проблеми саморозвитку, більш логічно пояснити механізм самоза-родження смислу (семантичний аспект) [182: 45], самопідтримку роз-витку, динамічну стійкість.

1.2.2. Лінгвостилістичні концептуальні основи та методи дослідження й інтерпретації текстів. Статистичні методи дослідження

Власне лінгвостилістичні завдання, поставлені в дослідженні, потребують перш за все розглядання найвищого рівня тексту байки – її композиції. В останні десятиріччя усталився погляд на композицію як на лінгвостилістичне явище [4; 5; 13; 44; 190; 194; 316; 318; 319].

Композиція – це перший рівень тексту, на якому реалізуються певні стильові риси жанру, тобто безпосередній реалізатор стилю, один із найважливіших його елементів. Як елемент стилю композиція реалізується мовними засобами, вибір яких залежить від екстралінгвістичних чинників. У нашому дослідженні дотримується лінгвостилістичний та системно-структурний підхід до поняття композиції, що означає розглядання тексту байки в єдності його формальних і змістових елементів. Три рівні композиційно-стилістичної структури тексту: формальний, формально-змістовий та змістовий [318] завершуються в нашому дослідженні образно-символічним рівнем [138a]. Останній вважається найвищим рівнем тексту байки, на якому завершується утворення її узагальненого образу-символу. Образ-символ байки – це системотвірний фактор, який підпорядковує і об'єднує всі елементи композиції в єдине ціле і є метою композиційно-стилістичної системи тексту байки. Образ-символ є результатом взаємодії (синергії) всіх рівнів і елементів композиційної структури байки, в тому числі її образно-символічної та алегоричної семантико-стилістичної структури, яка в свою чергу складається із 3 рівнів: 1) мікрообразів (епітетів, порівнянь, троп, стилістичних фігур, образів-картин природи, образів-емоцій, характеристик, зорових, слухових образів тощо); 2) алегоричних байкових фігур (найчастіше полярних); 3) узагальненого образу-символу байки. На основі розгор-

нутої метафори-алегорії системою мікрообразів, образів байкових фігур та інших семантично важливих елементів в байці утворюється притаманний тільки їй узагальнений образ-символ, який завершує байку й забезпечує цілісність її композиції. В процесі дослідження викарбувалось поняття так званого «незавершеного образу-символу», який є, головним чином, надбанням сучасної абстрагованої й глобалізованої байки і який потребує більших інтелектуальних зусиль з боку читача для його завершення.

Лінгвостилістичний підхід до композиції акцентує увагу на композиційній структурі байки і на мовленнєвих засобах її реалізації. Композиція, як було вже зазначено, є першим рівнем тексту, на якому простежуються стильові риси, притаманні не лише конкретному тексту, а й усьому жанру. Системно-структурний і синергетичний підхід, прийнятий в дисертації, дозволяє розпочати аналіз із цього верхнього рівня і далі продовжити аналіз на інших рівнях, включаючи лексичний, синтаксичний, фонетичний тощо. Аналіз твору «найбільш природним здається починати «зверху», з подійного, фабульного боку тексту, щоб врешті-решт прийти до аналізу словесного стилю» [68, с. 81] (Переклад – Л.С. П.).

Тип композиційної структури логічно корелює з певним набором стильових рис, відтак у пропонованому дослідженні засвоєна плідна ідея Е. Різелі про виокремлення стильових рис, вивчення засобів їх реалізації на різних мовленнєвих рівнях і лінгвостилістичної інтерпретації текстів за стильовими рисами [151; 315; 318]. Мовностилістичне дослідження та інтерпретація віршованої байки за стильовими рисами відкрило специфічну стилістичну особливість байки як жанру і як типу тексту – майже всі її стильові риси виступають у полярних парах, відображаючи антитезисну природу всього жанру: наприклад, епічність/драматичність, статичність/динамічність, стислість/розгорнутість, строфічність/астрофічність. Рішення щодо наявності у байці тієї чи іншої стильової риси приймалося у дослідженні після аналізу архітектоніко-мовленнєвих та композиційно-мовленнєвих форм [23; 26: 57; 319: 269] (діалог/монолог, акції/реакції, статичні/динамічні мовленнєві форми опису тощо).

У цілому обсяжний матеріал текстів байок оброблявся за допомогою морфологічних таблиць і підрахунків частки тих чи інших лінгвостилістичних компонентів. Ідея подібного аналізу в застосуванні до літературної форми (казки) належить В. Проппу [146]. У випадку необхідності виявлення суттєвого статистичного зв'язку компонентів текстів проводився підрахунок коефіцієнта кореляції.

Таким чином, наскрізна методика дослідження, в стислому вигляді полягає в такому.

1. Було визначено синергетичний прогноз еволюції жанру байки: висунута головна гіпотеза про існування регресивної (лінійної) та прогресивної (нелінійної) гілок розвитку байки, кожній із яких притаманна відмінна архітектоніка текстів та неоднакові умови створення образів-символів за їх семантичною ємністю. Типи композиції байки й процеси метафоризації в зазначених відгалуженнях еволюції також суттєво різні.

2. Підтвердження висунутих еволюційних гіпотез здійснювалось лінгвостилістичними засобами, а саме: складались морфологічні таблиці за авторами й текстами байок і згідно з ними статистичним (інколи експертним) шляхом виводилась наявність і зв'язок стильових рис, композиційно-мовленнєвих форм, мікрообразів тощо та образів-символів.

3. Результати здійсненого аналізу зіставлялись з синергетичними поняттями, такими як компресування інформації, ітерації, біфуркації, ієрархічне та взаємне моделювання тощо). Таким чином, з'ясовувалась відповідність між різними лінгвостилістичними компонентами й засобами та їх синергетичною роллю в еволюції стилю.

У питаннях алегорії та метафори за основу взято насамперед концепцію Е. Різелі та її учнів, зокрема Н.М. Анненкової, згідно з якою байка становить розгорнуту метафору-алегорію. Е. Різелі обґрунтовано слідом за В.В. Виноградовим пропонує називати байкові образи алегоричними символами або символічними алегоріями [13, с. 60; 39, с. 46; 319, с. 222]. Отже, образ-символ байки має подвійну природу, і це забезпечується всіма композиційно-стилістичними засобами.

Метафора в монографії розглядається також як засіб розширення/компресії соціальної інформації, моделювання, як «лінгвістична модель, інструмент когнітивної обробки даних» [167а]. Такий переважно лінгво-семантичний підхід походить від І.-А. Річардса, М. Блека, Н.Д. Арутюнської і завершується в розробках В.М. Телія про трьохетапний механізм метафоризації [167], який і покладено в основу аналізу процесу метафоризації в тексті байки.

Значну методологічну роль у побудові наукової парадигми у цьому випадку дослідження відіграє поняття концептуальної метафори (В.М. Телія, С.С. Гусев). Загальноприйнята в наукознавстві думка полягає в тому, що екстраполяція синергетичних понять і законів в іншу науку (у цьому випадку переважно в лінгвостилістику) пов'язана з частковою незбіжністю смислових полів нових і вихідних понять. Така незбіжність смислових полів приводить до утворення концептуальної метафори – єдиного й плідного інструменту для оформлення знань у цілісну систему [62, с. 126]. Автори байок, стилістичні різновиди за епохами та архетипи байок представлені в монографії типовими прикладами згідно

з прийнятими принципами відбору. Принцип неперервності, спадкоємності в стилістичній еволюції жанру байки виражено не в таблицях, а в ланцюгоподібних схемах спадкоємності стилю авторів (розділ 7.2), які створили той чи інший стильовий архетип байки.

Під час розробки проблеми архетипу стосовно стилістики байки в діакронії в пропонованому дослідженні було вирішено ряд завдань у лінгвостилістичному аспекті. При виокремленні стильових архетипів (поряд з соціальними функціями архетипу) були враховані всі основні лінгвостилістичні й композиційно-стилістичні параметри байки на всіх її мовленнєвих рівнях: на формальному рівні – архітектоніка (строфічна/астрофічна будова тексту; експліцитна/імпліцитна мораль; стислий/розгорнутий текст); на формально-змістовому рівні – композиційно-мовленнєві форми (всі види «опису», «повідомлення», «розмірковування» тощо), архітектоніко-мовленнєві форми (діалог, монолог); на змістовому рівні: характер сюжету – наявність акцій реакцій / опис від автора, динаміка / статика викладу сюжету); на образно-символічному рівні: тип метафори-алегорії, яка наповнює текст байки, окремі мікрообрази, які складають розгорнуту метафору і формують образ-символ; головні етапи процесу метафоризації, їх кореляція зі становленням образу-символу, характеристикою образу-символу: за ємністю, абстрактністю, глобальністю, незавершеністю.

Результатом такого аналізу є відокремлення переважних стильових рис, притаманних кожному стильовому архетипу. Визначення стильового архетипу в лінгвостилістичному аспекті враховує синергію всіх названих мовленнєвих рівнів байки (див. розд. 7.1).

Установлення залежностей між типами композиційно-стилістичних структур, стильових архетипів і наявністю тих чи інших стильових рис в байці та мовленнєвих засобів їх реалізації, зв'язків типів метафори з образом-символом і т. ін. можливо лише шляхом використання статистичних методів. У цій роботі весь текстовий матеріал (більше 1500 текстів) підлягав статистичній обробці поетапно.

1-й етап – пошуки в літературних оригінальних джерелах текстів власне-байок серед текстів інших малих жанрів (як правило, вони у авторів та в антологіях не відокремлені) і фіксування знайденого матеріалу з попередньою приблизною класифікацією. У такий спосіб переглянуто декілька тисяч літературних текстів близько сотні авторів. Цей пошуковий етап потребував передусім творчого підходу, якісного, експертного методу, а не лише статистичних підрахунків.

2-й етап – установлення зв'язків між лінгвостилістичними характеристиками, композиційно-стилістичними особливостями байки і екстралінгвальними умовами епох. На цьому етапі ми користувалися кореляційним статистичним методом (підрахування коефіцієнта

кореляції Спірмена). Здійснена статистична робота не може бути показана в монографії повністю у зв'язку з тим, що зведені таблиці надто громіздкі, значно збільшили б обсяг і заслонили б головний зміст і зміст роботи. Дисперсійний аналіз групувань стилістичних властивостей текстів 8 сторіч не здійснювався: в цьому не було потреби з тієї причини, що кількість стилістичних ознак та їх градацій відносно невелика; ситуація підлягала якісній експертній оцінці на основі звичайних підрахунків, які в тексті монографії відображені (див., наприклад, розд. 4, 7). Лексико-стилістичний аналіз на основі статистичних законів Ципфа не належав до завдань дослідження у зв'язку з великим діахронічним охопленням; подібний аналіз за епохами можна віднести до перспектив подальших досліджень. Застосування синергетичних положень до лінгвостилістики та статистичне підтвердження синергетичних закономірностей еволюції стилю проведено паралельно з установленням кореляційних зв'язків між екстралінгвальними й лінгвостилістичними характеристиками байки.

3-й етап: для ілюстрацій виявлених зв'язків і підтвердження закономірностей еволюції стилю вибирались типові для даного випадку байки, і їх тексти з супровідним аналізом наводились у відповідних розділах монографії. В цих описах використовувався головним чином загальноприйнятий якісний аналіз та методика лінгвостилістичної інтерпретації текстів за рівневим принципом (формальний, формально-змістовий, змістовий, образно-символічний).

Наведемо як зразок фрагмент статистичної обробки байкового текстового матеріалу ряду авторів. Вивчався статистичний (кореляційний) зв'язок між семантичною ємністю образу-символу відповідно до типів метафори. З цією метою була залучена репрезентативна вибірка авторів XVIII–XX ст. Байки кожного автора оцінювались і ранжувались за двома перемінними (характер метафори і обсяг образу-символу) на чотирьох рівнях (див. табл. 1.1). Прийняті нами рівні ранжування байок за семантичною ємністю образу-символу відображені в таблиці 1.1, а критерії рівнів описані в підрозділах 2.1 і 2.2. Те ж саме стосується рівнів ранжування за характером метафори. В таблиці 1.1 показана кількість байок того чи іншого рангу за авторами. Загальна тенденція значущого статистичного зв'язку між ємністю образу-символу і мірою складності (непрозорості) метафори визначалась звичайним способом за допомогою коефіцієнта рангової кореляції Спірмена [181a]. Ранговий коефіцієнт кореляції Спірмена широко застосовується в економіці, соціології в тих випадках, коли ознакам явищ, що спостерігаються, не вдається приписати числові значення. Тоді ознаки ранжуються за збільшенням або зменшенням інтенсивності і їм приписуються ранги 1, 2, 3 ... n.

Таблиця 1.1

Семантична ємність образу-символу відповідно до типів метафори:
статистичний зв'язок

Автори	Характер метафори				Обсяг образу-символу			
	Прозора Ранг 1	Менш прозора Ранг 2	Ієрархічна Ранг 3	Метафора+ афоризм Ранг 4	Порівняно невеликий Ранг 1	Збільшений Ранг 2	Максимально можливий Ранг 3	Незавершений Ранг 4
Гете, XVIII ст.	3	-	-	-	3	-	-	-
	-	2	-	-	-	2	-	-
Пфеффель, XVIII ст.	9	-	-	-	9	-	-	-
	6	-	-	-	-	6	-	-
	-	5	-	-	-	-	5	-
	-	-	1	-	-	-	1	-
	-	-	-	2	-	-	-	2
	-	-	-	4	-	-	4	-
	-	1	-	-	1	-	-	-
	-	-	-	1	-	1	-	-
Гердер, XVIII ст.	-	3	-	-	-	3	-	-
	-	-	1	-	-	1	-	-
	-	-	7	-	-	-	7	-
	-	2	-	-	-	-	2	-
	-	2	-	-	2	-	-	-
Бюргер, XVIII ст.	-	2	-	-	-	-	2	-
Шиллер, XVIII ст.	-	1	-	-	-	-	1	-
Фальке, XIX ст.	1	-	-	-	1	-	-	-
	-	1	-	-	-	-	1	-
Веддіген, XIX ст.	-	2	-	-	-	2	-	-

Продовження табл. 1.1

Ешенбах, XIX ст.	-	1	-	-	-	1	-	-
Гейне, XIX ст.	-	1	-	-	-	-	1	-
Буш, XIX–XX ст.	-	4	-	-	4	-	-	-
	-	-	1	-	-	1	-	-
	-	2	-	-	-	2	-	-
Кунце, XX ст.	1	-	-	-	1	-	-	-
	-	3	-	-	-	-	3	-
Вайнерт, XX ст.	-	3	-	-	-	-	3	-
	-	-	2	-	-	-	2	-
Скарпі, XX ст.	-	-	1	-	-	-	1	-
Крюсс, XX ст.	3	-	-	-	3	-	-	-
Вольмут, XX ст.	-	5	-	-	-	-	5	-
Ернст, XX ст.	-	2	-	-	-	-	2	-
	2	-	-	-	2	-	-	-
Лібхен, XX–XXI ст.	-	-	9	-	-	-	9	-
	-	-	-	6	-	-	-	6

Коефіцієнт Спірмена має вигляд:

$$r_s = 1 - \frac{6 \sum_{i=1}^n (w_i - v_i)^2}{n(n^2 - 1)}, \text{ де } n - \text{обсяг вибірки, } w_i, v_i - \text{значення рангів за}$$

обсягом образу-символу і за характером метафори. Розрахунок залежності за наведеною формулою дає значення $r_s = 0,997$, тобто майже однозначну відповідність семантичної ємності образу-символу і міри непрозорості метафори.

Зразок оцінки і ранжування байок за характером метафори та семантичною ємністю образу-символу з відповідним лінгвостилістичним аналізом текстів наведено на прикладі текстів байок К. Пфеффеля «Рак» і Ф. Грільпарцера «Боротьба мов» у підрозділі 2.2.4.

1.2.3. Співвідношення понять «жанр» і «тип тексту»

Хоча термін «тип тексту» відносно новий, в останні роки як лінгвістичне явище тип тексту став предметом актуальних досліджень у сфері лінгвістики тексту, одним із головних завдань якої є типологія текстів [13, с. 3].

У дослідженні береться до уваги і дотримується концепція, згідно з якою поняття «жанр» (у вузькому значенні) і «тип тексту» стикаються настільки, що немає сенсу чітко розмежовувати, тим більше протиставляти їх (Н.М. Анненкова, Е. Різель, Н.Ю. Глазунова та ін.) [13, с. 5–9]. В зарубіжній лінгвістиці затвердився термін «Textsorte», найбільш адекватний переклад якого й є «тип тексту». Ряд зарубіжних авторів розглядають роман, баладу, комедію, новелу тощо не як жанри (як це було прийнято за літературознавчою традицією), а як типи тексту поряд з нехудожніми різновидами усного й письмового мовлення. Ця думка здається цілком обґрунтованою. Художній текст як естетично значуща структура виконує комунікативну функцію подібно до нехудожнього тексту, оскільки естетична функція теж адекватно передає інформацію, структуруючи художній текст таким чином, що він оптимально відбирає мовленнєві засоби із потенційно можливих засобів мови з метою передачі найбільшого обсягу інформації та утворення найбільш ефективного враження [13, с. 6].

На думку зарубіжних лінгвістів, спеціалістів з лінгвістики тексту, нема сумніву в тому, що тексти одного й того ж літературного жанру є екземплярами відповідного типу тексту, який об'єднує значну кількість підтипів, варіантів. Отже, ніщо не перешкоджає нам розглядати й жанри, літературно-жанрові форми (поряд з текстами з інших сфер) як типи текстів: „Nun sind zweifellos auch Texte derselben literarischen Gattung Exemplare einer Textsorte – und zwar solche, die nicht nur eine, sondern offensichtlich eine grössere Anzahl von Invarianten aufweisen. Nichts hindert uns so, auch Gattungen als Textsorten anzusehen“ [313, с. 339].

У відомій нам фундаментальній праці, присвяченій вивченню лінгвостилістичних особливостей німецької прозової байки [13], байка розглядається як тип тексту, що зроблено з метою більш чіткої дефініції поки що багатозначного поняття «жанр» [13, с. 9], але фактично в указаній роботі ці поняття не розмежовуються й не протиставляються і вживаються в одному значенні. Це цілком релевантно й для вивчення віршованої байки.

У цій роботі не проігноровано «відгуки» на байку як на жанр і на тип тексту. По-перше, враховані точки зору на байку таких авторитетних теоретиків байки й байкарів, як М. Лютер, Ж. де Ла-

фонтен, Й.К. Готшед, Й.Я. Бодмер, Й.Й. Брейтінгер, Г.Е. Лессінг, Й.Г. Гердер, Я. Грім, Ф. Гегель, В.А. Жуковський, О.О. Потебня, Л.С. Виготський (див., наприклад, розділи 3.3 – 3.5; 4.1.1; 4.7 – Основні положення концепцій байки епохи Просвітництва; 8.1 та інші – фрагментарно). Головний напрямок цієї роботи – стилістична еволюція байки (а не історія теорій байки), на жаль, не дозволяє зупинитися на цих теоріях більш докладно (оскільки зрозуміло, що концепції байок обумовлені також соціальними атракторами і певним чином впливали й на еволюцію стилю). По-друге, в дисертації досить детально проаналізовано не тільки творчість сучасного німецького байкаря В. Лібхена, а й його теоретичні роздуми про байку, в яких байка одночасно постає і як жанр, різновид епосу, і як тип тексту, поєднуючий у собі ознаки інших художніх текстів, багатьох стилевих різновидів. Концепція байки Лібхена є найсучаснішою, і вона певним чином підсумовує погляди на байку авторів минулих сторіч і репрезентує новітні підходи до розглядання проблем жанру і тексту (хоча й без спеціального акцентування на цьому питанні). Байкова творчість Лібхена та його концепція байки дали поштовх і підтвердження гіпотез під час нашого дослідження в процесі виявлення композиційно-стилістичних та лінгвостилістичних особливостей сучасної байки.

1.3. Обґрунтування правомірності застосування синергетики до лінгвостилістичного дослідження байки в діяхронії

Екстраполяція понять і концепцій однієї науки в іншу має бути обачливою, тому що, як правило, смислові поля вихідного поняття та екстрапольованого збігаються лише частково, на основі аналогії, деякої правдоподібності. В такому разі перенесене поняття в новій науці перетворюється в концептуальну метафору [167, с. 41]. Необхідність екстраполяції понять диктується потребами розвитку нової галузі, де ще не сформовано відповідний понятійний апарат. «У зв'язку з тим, що в структуру наукової теорії входять і такі поняття, які не визначаються достатньо чітко, для оформлення знань у цілісну систему доводиться використовувати метафоричні засоби, які дозволяють забезпечити єдність там, де суворі раціональні методи не діють» [62, с. 126] (перекладено мною – Л.С.П.). Ефективність концептуальної метафори залежить в першу чергу від її універсальності [74].

Поняттєвий апарат синергетики спеціально пристосовано для аналізу саморозвитку систем будь-якої природи. Синергетичний підхід дозволяє глибше осмислити та сформулювати основні тенденції саморозвиткового жанру, пояснити їх механізм. Уточнення смислу концептуальних метафор, як і в будь-якій науці, відбувається разом з отриманням правильних, аргументованих результатів завдяки прийнятим гіпотезам про відповідність понять синергетики поняттям жанру, що розвивається. Гіпотетично правомірно вважати, що еволюціонуючий жанр не має жодних патологічних особливостей, які б разюче відрізняли його від інших динамічних систем [205], де вже доведено ефективність синергетичного підходу.

Синергетика є точною наукою (що засвідчують числа та формули) в таких галузях, як фізика та хімія. На якісному рівні синергетика добре усталилась в біології, економіці [188]. Після появи наукознавчих праць, пов'язаних з синергетичним підходом (О.М. Князева, С.П. Капіца), якісні пояснення еволюційних механізмів було здійснено в соціології, мистецтвознавстві [24; 137].

Системи, які пов'язані з людським фактором (психологія, література та її окремі жанри, соціологія, мистецтвознавство тощо), мають приблизно однакову складність. Якщо еволюція однієї з великих систем описується синергетикою, то це засвідчує, що можна починати аналогічний аналіз також будь-якої іншої з таких систем.

Необхідність опису статистики та динаміки мовних та мовленнєвих структур синергетичним методом назріла вже давно. Як одні з перших відомих нам спроб пов'язати поняття синергетики з проблемами мовознавства слід назвати роботи Г.В. Ейгера (Харківська школа) і Р.Г. Піотровського (Росія) [80; 138].

Подібно до того як поняття системно-структурного методу інтуїтивно, хоча й фрагментарно, використовувались мовознавцями та літературознавцями набагато раніше до того, як він почав складатися в чітку науково-методологічну теорію [15; 66; 110; 125; 129; 149; 184; 190; 289; 316], так і окремі загально-філософські поняття, які ввійшли в поняттєвий системно-синергетичний апарат, успішно використовуються вченими-філологами поза загальною синергетичною концепцією [572]. Наприклад, категорія «саморозвитку» літературного твору як філософська парадигма, що включає в себе уявлення об'єктивності ідеального, переноситься в план усвідомлення твору як об'єктивної ідеальності, до якої причетні автор, персонаж та читач. Окрім об'єктивної емпіричної (біографічної, соціальної тощо) визначеності учасників твору ще існує певна активність, яка містить «в собі» акти самодіяльності, саморозвитку твору [147, с. 5]. Традиційно в різних модифікаціях підхід до аналізу літературного твору мав тенденцію до

максимально можливого збігу «смыслу», вкладеного в твір письменником, і смыслу, який отримує інтерпретатор. Уява про саморозвиток базується на відсутності збігу автора, персонажа і читача [там само, с. 6, 7].

Усвідомлення саморозвитку байки (як жанру і типу тексту) як наслідку процесів, що відбуваються у тріаді «автор-персонаж-читач», має велике значення для аналізу образно-символічної структури байки [98]. У випадку з байкою саморозвиток виходить далеко за межі системи самої байки та її сюжетної організації. Образно-смысловий «зазор» між автором-персонажем-читачем дає можливість зрозуміти динаміку самостійного руху образів-символів байки в межах параметрів завершеності/незавершеності. Останні стали в нашому дослідженні невід'ємним складником стилістичного аналізу як конкретного тексту, так і еволюції взагалі.

Синергетика не є лише інструментом аналізу зворотного зв'язку між «автором+текст» та читачем. Завдання та можливості синергетики значно ширші: показати механізми саморозвитку стилю літературної форми. Еволюцію стилю жанру протягом тривалого періоду (8 сторіч) практично майже неможливо описати об'єктивно, спираючись лише на визнані вже підходи, логіку наукового аналізу та на власну інтуїцію. В німецькій літературі починаючи з XIII ст. активно розвивається байкова література, яку представляють безліч груп авторів. Під час дослідження еволюції стилю байки в німецькій літературі перед нами постало завдання опрацювати дуже великий за обсягом матеріал із декількох тисяч текстів байок десь близько сотні авторів. Будь-яка спроба систематизації такого значного масиву текстів з метою виявлення закономірностей розвитку потребує серйозних обґрунтувань. Поняттєвий апарат самої лінгвостилістики допомагає відобразити статичну картину, лінгвостилістичний портрет певної епохи, але не може вказати напрямки еволюції. Систематизація і класифікація надто обсяжного текстового матеріалу декількох сторіч неминуче потребує виходу за межі власне-лінгвостилістики. В наукознавстві відоме правило: еволюція наукових об'єктів не може бути описана мовою лише цієї окремої науки. Вкладені причини та обставини й примусили нас звернутися до спеціальної науки про саморозвиток і самоорганізацію – синергетику. Були виявлені досить плідні паралелі між поняттями й законами синергії та їх аналогами в лінгвостилістиці жанру байки. Процес упровадження синергетичного інструментарію в лінгвостилістику виявився дещо схожим на процес упровадження інформатики в стилістику, що привело, як відомо, свого часу до виникнення стилістики декодування [14].

Стилістика декодування виникла шляхом перенесення й застосування понять теорії інформації (джерело й приймач інформації, канал зв'язку, коди передачі й прийому і т.ін.) до проблем лінгвістичної взаємодії автор-текст-читач. У теорії інформації названі поняття мають суто логічне визначення (основа – математична статистика); в лінгвістичному ж процесі вони визначені не кількісно, а якісно (за аналогією) і є концептуальними метафорами реальної різноманітності мовної поведінки автора й читача. Аналогічно загальні синергетичні поняття для саморозвиткових систем (див. 1-й рядок таблиці 1.2) відіграють роль концептуальної метафори реальних процесів, що виражаються лінгвостилістичними поняттями (2-й рядок) і слугують для виявлення макротенденцій розвитку. В пропонованій роботі досліджені макротенденції розвитку стилю жанру байки протягом 8 сторіч. Дослідження окремих виокремлених архетипів байок методами стилістики декодування, докладний лексично-синтаксичний опис кожного архетипу, соціометричні дослідження та ін. можливі й необхідні, однак це – наступний етап роботи в цьому напрямку. І знову ж при дослідженні мовно-стилістичної структури жанру з будь-яким діахронічним перетином без понять самоорганізації системи, без синергії жанру, на нашу думку, неможливо обійтися.

Що стосується терміна «соціальне замовлення», його використано в монографії лише як синонім імпульсу до творчості байкарів, яка зумовлена визрівшими темами, що добре корелюють зі стрижневим поняттям синергетики – атрактором. При цьому не мається на увазі трактування «замовлення» в дусі вульгарної соціології (імпульс-відгук). В роботі увагу акцентовано насамперед на проявленні стилістичних тенденцій байки відповідно до семантичного обсягу соціально значущих тем.

Необхідність нової парадигми при вивченні еволюції жанру та типу тексту очевидна. Поняттєвий апарат лінгвостилістики відображає статичний стан жанру (наприклад, мовленнєву структуру [22; 23], композиційно-стилістичні аспекти [3-6; 10; 117], лексико-граматичне наповнення тощо). Зміни в стильових рисах, тим більше причини та механізм розвитку жанру, потребують для їх аналізу зовсім іншого термінологічного апарату. Поняття синергетики спеціально пристосовані до аналізу еволюції складних систем, до яких ми причислюємо і систему байки.

Досліджуючи еволюцію стилю віршованої байки, ми базуємося на системно-синергетичному визначенні цієї літературної форми, яке є результатом еволюційно-стилістичного аналізу німецької байки протягом декількох сторіч.

Таблиця 1.2

Відповідність положень синергетики і лінгвостилістики стосовно байки

Закони синергетики та її інструментарій	Внутрішня суперечливість складної системи – основа її розвитку	Нелінійність розвитку складної системи	Наявність аттракторів – зон притягування соціально значущих тем	Взаємне моделювання частин системи – головний інформаційний механізм саморозвитку й самоорганізації	Розвиток системи в режимі з загостренням і без загострення	Закріплення структури і функцій системи в її стилізованих ознаках, які створюють архетип у процесі розвитку
Відповідні поняття та інструментарій лінгвостилістики, використані в монографії	Внутрішня суперечливість жанру байки: тенденція до глобалізації, збільшення семантичного обсягу разу-символу й вимоги до одночасного скорочення тексту байки.	При лінійному розвитку збільшення семантичного обсягу образу-символу потребує відповідного розширення тексту байки, яка перетворюється в розгорнуту розповідь.	Певна закономірність композиційно-стилістичних структур байки; ємності, глобальності, абстрактності та інших характеристик образу-символу в залежності від ємності й глобальності тем-атракторів (див. рис. 2.1).	Моделювання об-разу-символу байки метафорою; процес метафоризації. Вибір типу метафори в залежності від ємності образу-символу: еволюція від простої прозорі метасфори до ієрархічної метасфори (+афоризм), яка відповідає подвійному тексту.	Відповідні композиційно-стилістичні структури з опозиціями, антитезами, кульмінаціями, біфуркаціями або, навпаки, без них з переважанням ітерації, характеристик, описів.	Утворення стилізованих архетипів байки, породження яких історично зумовлено соціальними функціями байки.

Продовження табл. 1.2

Стисла характеристика досліджень, здійснених у лінгвостилістичному аспекті в монографії	Виявлення цієї тенденції на обсяжному масиві текстів байок; відповідний лінгвостилістичний аналіз текстів	При нелінійному розвитку (що й спостерігається в багатьох текстах як феномен сучасної байки) зі збільшенням семантичного обсягу образу-символу текст байки, навпаки, скорочується, мораль стає імпліцитною, афористичною. Виявлення тенденції й конкретний аналіз текстів	Виявлення закономірності як результат опрацювання всього текстового масиву; відповідний лінгвостилістичний аналіз	Аналіз головних етапів процесу метафоризації та механізмів утворення образу-символу в різних типах текстів байок в еволюції (див. ис. 2.1 і табл. 2.1)	Відповідно – різний набір стилістичних рис. Лінгвостилістичний аналіз конкретних текстів, які демонструють ці протилежні тенденції	Виокремлення в дисертації головних стилістичних архетипів байки та їх аналіз за стилістичними рисами; побутова ланцюговість спадкоємності стилю; обґрунтування механізмів розпізнавання образів архетипів

Віршована байка як лігвістична модель типових ситуацій дійсності – це динамічна взаємодія (синергія) епічних, драматичних, поетичних, дидактичних, комічних (передусім сатиричних), образотвірних, алегоричних, фантастичних, епіграматичних, афористичних елементів тощо, які своєю еволюційно-мінливою комбінацією утворюють відповідний стильовий архетип і які об'єднані в систему й підпорядковані узагальненому образу-символу соціально залежної семантичної ємності, через який у процесі метафоризації моделюються й пізнаються соціально значущі теми, ідеї, істини.

Екстралінгвальні умови, які сприяли еволюції типу тексту «байка», зводяться перш за все до зародження в суспільстві певних соціальних замовлень на художнє зображення значущих істин. Останні слугують центрами притягіння для мисленнєвої діяльності авторів і проявляються в змінюванні та розширенні семантичних полів (одночасно з включенням нових понять, образів), у набуванні нових композиційно-стилістичних засобів вираження. Еволюція жанру, яка розглядається, перш за все, як еволюція композиційно-стилістичних та мовно-стилістичних особливостей, визначається цими новими центрами притягіння (атракторами), які відіграють роль нормативу, компресують інформацію, роблять еволюцію байки прогнозованою. Процес еволюції з точки зору синергетики полягає у такому. Відкрита ієрархічна система, яка складається не менше ніж із двох рівнів, має здатність взаємно моделювати стани своїх ієрархічних підсистем та навколишнього середовища. Для байки це очевидно. На основі взаємного моделювання відбуваються зміни (адаптація кожного рівня) та їх узгодження. Немає сенсу пояснювати першопричину змін. Мають значення тільки цикли змін жанру чи типу тексту, оскільки нам дано спостерігати лише їх. Вище було вже зазначено, що підсистеми байки – ситуаційно-сюжетний текст та образ-символ – взаємно моделюють одне одного за допомогою метафори. Зміни в моделюванні тотожні еволюції метафори.

Досить суттєвою є концепція компресії інформації при трансформації нижнього рівня (тексту) на верхній (образ-символ). Засоби компресії в сюжетному тексті – біфуркації та ітерації, а в образно-символічній структурі – побудова метафори (проста, ієрархічна). Компресію інформації, передбаченість на верхньому рівні визначає аттрактор.

Інформаційні процеси (компресія, дисипація, нестійкість) – суттєво нелінійні, тобто вони здатні наростати з прискоренням. Нелінійність розвитку жанру пов'язана ще з однією синергетичною концепцією, яка в повній мірі може бути осмислена лише після аналізу процесу метафоризації. Мова йде про одночасний розвиток в «режимі загострювання» (сильне прискорення) та «режимі без загострювання» (повільний розвиток). Згідно з поняттями синергетики,

залежно від «сили притягання» атрактора відбувається швидкий або повільний процес еволюції. Характерно, що для окремих складників системи швидкість еволюції різна й може піти навіть назад, тобто в минуле. В такій складній системі, як жанр байки, це спостерігається з повною очевидністю.

По-перше, протягом віків відбувається повернення до архаїчних форм (наприклад, експліцитної моралі; афоризм було вкраплено в байку також ще у XVIII ст., хоча функція його в байці була іншою, ніж тепер; при загальній тенденції до стислості байки в XX ст. все ж зустрічаються статичні та докладні розгорнуті тексти). Це стосується також і тематики байок [152]. Тематика минулих сторіч теж присутня, але є менш актуальною.

По-друге, сильне тяжіння соціального замовлення (атрактора) за всю історію байки сформувало в режимі загострення стиль, який перетворився на архетип [65; 105; 204]. Це такі стильові архетипи байок (головні із них мають бути всебічно проаналізовані в наступних розділах пропонованої монографії):

Риторично-стислий стильовий архетип: байка, в якій функція іносказання поєдналась із функцією риторичності та функцією повчальності, дидактичності (байка Езопа та його послідовників, наприклад, Лютера, Лессінга). Риторичність тут слід розуміти не стільки в прямому значенні (використання у промовах, у навчанні, що можливо для кожного стильового різновиду), а як швидке розкриття пунту, головного змісту байки, що супроводжується, як правило, економним слововживанням.

Поетично-розважальний стильовий архетип: байка, в якій на фоні попередніх функцій виділяється, а потім домінує розважальна, естетична роль (Лафонтен, Крилов, німецькі поети-байкарі: Геллерт, Хагедорн, Глейм, Пфедфель, Ліхтвер та інші).

Соціально-критичний стильовий архетип: тип байки, в якій до названих функцій приєднується загострена суспільно-політична спрямованість, посилюється стильова риса сатиричності (Пфедфель, Клаудіус, Вайнерт).

Стильовий архетип дитячої та юнацької байки (Штоппе, Хауг, Гей).

Сучасний стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної стислої байки, який формується, головним чином, протягом другої половини XX ст. і який має попередні функції в поєднанні з посиленою здатністю породжувати образи, базуючись на афористичності, глобалізації тематики та образно-символічного значення.

Стильовий архетип жартівливо-комічної байки (Х. Сакс, В. Буш), який за допомогою складників комічності здатен удосконалювати не менше, ніж повчальна байка [25].

Стильовий архетип байки, який розроблюється в більш розгорнутий літературний текст іншого виду, наприклад, тваринний епос. Ця тенденція, яка бере початок у минулі епохи («Reinhard Fuchs» Я. Грімма, «Reinicke Fuchs» Г.Е. Лессінга), в останні десятиріччя помітно посилилася (наприклад, «Der witzige Reinecke Fuchs» В. Лібхена [484]).

Стильовий архетип байки, яка використовується в контексті інших літературних творів або розчиняється в них. Ця тенденція існувала й раніше, але зараз вона відроджується й помітно активізується. Спостерігаються факти використання байкових образно-символічних та афористичних елементів у сучасній публіцистиці, журналістиці [336]; створення правдивих розповідей про тварин з повчальним змістом [395]; симбіоз з притчею [157].

Із коротко описаних вище основних положень синергетики, застосованих до стилістики байки, випливають головні узагальнені характеристики еволюції її стилю.

1.4. Суперечливість еволюціонуючої системи байки

Розвиток кожного жанру чи типу тексту відбувається під впливом внутрішніх та зовнішніх суперечностей. Жанру байки притаманні такі суперечності:

1. Сучасна байка в порівнянні з байкою минулих сторіч стає в цілому більш стислою. Вона має тенденцію до скорочення та зникнення довгих авторських характеристик, розгорнутих висловлень персонажів, діалогів; поступово зникає також і експліцитна мораль байки. Характерно, що обсяг прагматичної та естетичної інформації, яка включає кінцевий образ-символ байки, не зменшується, а навпаки, збільшується. Узагальнені образи-символи більшості байок XIX ст. та, особливо, XX ст. дуже широкі; вони символізують поняття, котрі означають як людські якості, так і характеристики соціуму. Внаслідок названих суперечностей в еволюціонуючій байці значно змінюється її форма (композиція, стиль) та засоби формування образу-символу байки.

2. При різноманітності соціокультурних функцій байки в різні епохи на передній план виступали відповідні функції. В античності та в середньовіччі першочерговими були риторична та дидактична функції поряд з головною функцією алегоричності, іносказання про заборонене. Суперечність полягала в тому, що висловлюватися прямо було і небезпечно, і необхідно. Результатом цього стало специфічне використання метафори в байці, завдяки чому в ній утворюється узагальнений образ-символ.

З плином часу риторична функція зникає майже повністю, а дидактична переходить на задній план. Актуальною стає розважальна функція (Барокко, школа Лафонтена; епоха Просвітництва в Німеччині). При демократичному суспільному устрої, свободі преси необхідність іносказання про заборонене поступово відпадає. Ця функція все більше трансформується в функцію іносказання про шокує для читача, про те, що важко сприймається й усвідомлюється. «Соціальні болячки», які існували й раніше, та проблеми екології, мафії, перенаселення тощо, які стали глобальними в XX ст., діють «за лаштунками», дуже часто таємно і сприймаються звичайним читачем лише неохоче. Ця суперечність – необхідність говорити про те, що в прямій формі дуже перенапружує й шокує свідомість людини, трансформується для жанру в еволюцію алегоричних типів, видів метафори, які відображають характери «діючих фігур» і як наслідок – у зміну внутрішньої та зовнішньої структури, а значить, і стилю байки як жанру і як типу тексту.

Отже, функції байки та її тематика міцно пов'язані між собою. Екстралінгвальні чинники зумовлені вимогами та потребами суспільства, соціальними завданнями, а також готовністю суспільства зайняти певну позицію відносно відповідних проблем. Ці чинники обумовлюють і інші об'єктивні характеристики, які супроводжують еволюцію системи байки, зокрема наявність атракторів.

1.5. Наявність атракторів (позасистемних зон тяжіння)

У попередніх підрозділах монографії йшлося зокрема про те, що розвиток будь-якого художньо-літературного жанру або типу тексту – це розвиток за трьома взаємно корелюючими лініями (Теорія рішення винахідницьких завдань – ТРВЗ [11; 12]):

- розвиток тематики;
- розвиток внутрішньої та зовнішньої форм;
- розвиток інструментарію, тобто засобів втілення теми та відображення форми.

Сучасний світ – це надто складне переплетіння та взаємодія багатьох сфер пізнання та фактів культури, які бурхливо поновлюються наукою та засобами масової комунікації. Структура сучасних знань становить собою «мозаїку» понять та уявлень [115]. Перехід від одного компонента мозаїки до іншого постійно потребує утворення різних пограничних знань, які б об'єднували ці компоненти. Відомо, що такий зв'язок на рівні мови здійснюється за допомогою метафори, яка

вказує на загальні властивості різнорідних класів [21]. Інакше кажучи, «... тут присутствуют две мысли о двух различных вещах, причем эти мысли взаимодействуют между собой внутри одного единственного слова или выражения, где значение как раз и есть результат этого взаимодействия» [168, с. 46]. Механізм метафоризації вивчено досконало в науковому тексті [62], а також і в інших типах текстів [167; 183; 214]. Але існує клас дуже ємних, значущих для соціуму понять та ідей, відображення яких потребує відповідних образів-символів. Цю функцію ретельно й досконало виконували й виконують байки всіх часів і народів. Еволюція байки як малої літературної форми добре корелює з еволюцією значущих для соціуму ідей, які потребують образно-символічного відображення [65; 98; 118].

Байка – це літературний жанр із посиленою соціальною орієнтацією. Кожна епоха формує свої актуальні теми (так зване соціальне замовлення), до яких притягуються образи-символи байок. «Притягання» ми розуміємо в тому значенні, що потік творчої думки байкарів, маючи індивідуальні суб'єктивні джерела, все ж замикається на тій чи іншій соціально значущій темі. Синергетика наповнює поняття «притягіння» глибоким операційним змістом, вводячи своє поняття – «притягувальний атрактор» [86]. Атрактор має здатність компресувати вихідну інформацію, надаючи їй короткого та ємного символічного вираження. Поняття «атрактор» дозволяє змістовно досліджувати процес метафоризації та утворення образу-символу на мовно-стилістичному рівні.

Щоб краще зрозуміти, що таке атрактори стосовно жанру байки, слід поставити запитання: чи є нормативним образ-символ байки, який було одержано засобом метафоризації (яка з іншої точки зору є компресією інформації, моделюванням)? Якби образ-символ зовсім не був нормативним, тобто незвичним, невпізнаваним для читача, то байка втратила б свою соціальну значущість. Однак і абсолютно впізнаний, звичний образ був би невиважним, тривіальним.

Очевидно, в будь-якому літературному жанрі з сильною соціальною орієнтацією (як байка) образи, ідеї є нормативними + деяке допущення. Але таке сполучення (норматив поняття + допущення) в синергетиці є атрактором. Атрактори як центри притягіння ідей, понять, образів, відіграють вирішальну роль в самоорганізації систем, стаючи для них метою й коригуючи розвиток систем засобом негативного зворотного зв'язку та компресії інформації. Адже саморозвиткових систем без заданої раніше мети (атрактора) не існує.

У світі байки це якраз і означає, що кожна епоха формує теми (соціальне замовлення), до яких притягуються образи-символи байок. Використовуючи положення про атрактори, розвиток байкової тема-

тики протягом XVIII–XX ст. можна відобразити схематично діаграмою (рис. 1.1). Кожне коло, патерн тематики повністю зберігається у всіх наступних епохах, але актуальність його зменшується з появою нової тематики, яка відображена в обіймаючих колах. Очевидна також тенденція до збільшення ємності поняття (образу-символу), яке створює байка, до його більшої абстрактності, віддаленості від чуттєвого сприймання. Подібна тенденція автоматично зумовлює зміни типових раніше засобів утворення образів-символів, типових персонажів, різновиду сюжету, розвитку дій і, як наслідок, зміни композиції та стилю байки. Однак останнє вже стосується зміни лінгвостилістичного інвентарю.

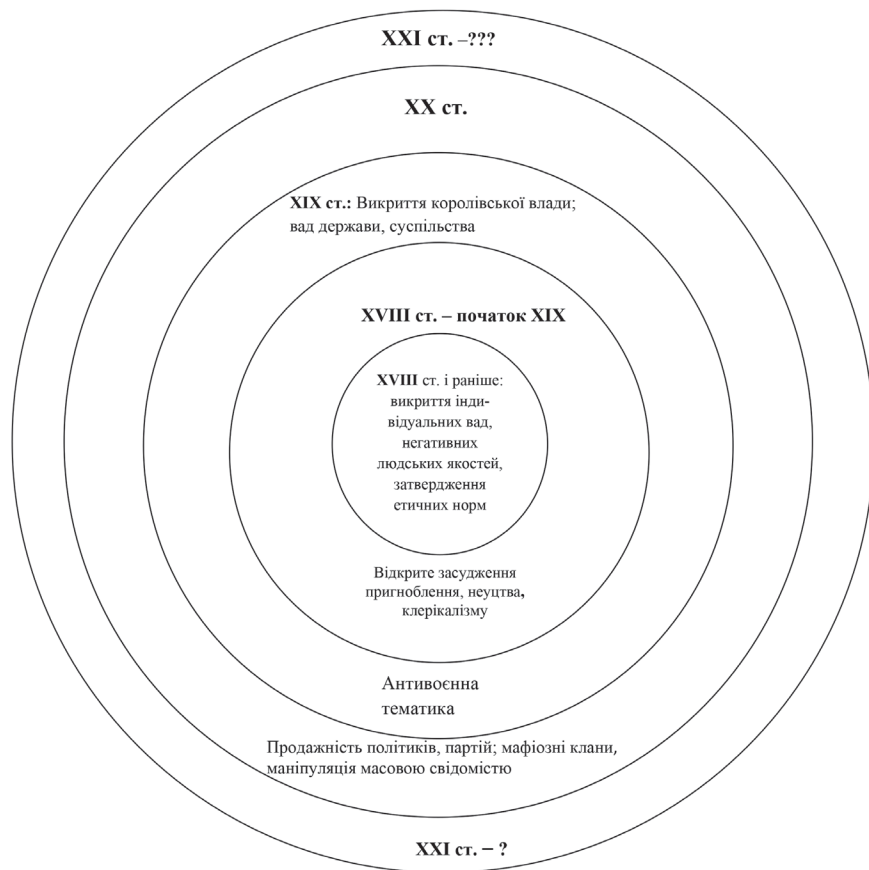


Рис. 1.1. Діаграма еволюції тематики байок XVIII–XX ст.

Тематика байок представлена в кожній конкретній байці своїм неповторним образом-символом. Тому говорити про розвиток тематики (в соціально-змістовому аспекті) – це те ж саме, що говорити про розвиток семантики образів-символів (у лінгвостилістичному аспекті), про що й піде мова в подальших розділах роботи.

Отже, байка розглядається нами як ідеальна лінгвістична модель соціально-значущого образу-символу. Синергетичний підхід дозволяє визначити й розглянути екстралінгвістичні чинники, які породжуються відповідним навколишнім середовищем, у взаємозв'язку з внутрішньою структурою байки як жанру і як типу тексту. Таким чином, еволюція стилю байки може бути розглянута відповідно до соціальних вимог певних епох.

1.6. Відкритість та дисипативність еволюціонуючої системи байки

Система, яка розвивається сама по собі, повинна бути відкритою й дисипативною. Це означає, що існує можливість обміну інформацією між системою та навколишнім світом, більше того, система підтримує своє існування завдяки обміну інформацією з навколишнім світом.

Еволюціонуюча байка відповідає цим умовам: очевидна її відкритість читачьому та письменницькому середовищу, вимогам епохи та соціальному замовленню. Самоочевидним є також і обмін ідеями, художніми образами та стилістичними засобами відображення між різними поколіннями поетів-байкарів.

Щоб найкращим чином виконувати соціальні замовлення та пристосовуватися до нового читача, відкрита та дисипативна байка, по-перше, відмовляється від деяких елементів (наприклад, повчальних роздумів, резюме, сентенцій, моралі, докладного викладення сюжету, від застарілих тем та фігур), по-друге, сприймає елементи інших жанрів (притчі, епіграми, жарту, афоризму тощо) або ж вільно входить у склад більш розгорнутих текстів. Не враховуючи ці характеристики, неможливо зрозуміти та описати образно-символічну еволюцію байки, суттєві зміни в структурі та змісті образу-символу сучасної байки, процес метафоризації та абстрагування. Ці властивості системи дають можливість зрозуміти процес відмирання наявних елементів і появи тих, що мають на увазі, припущених (рос.: подразумеваемых), внаслідок чого змінюються характеристики образу-символу, а перед читачем розгортається широкое поле для роздумів, домислів та фантазій [133].

Таким чином, відкритість та дисипативність є обов'язковими та необхідними характеристиками еволюції байки, оскільки без них неможливо системно пояснити жодної зміни в стилі жанру та описати його еволюцію.

1.7. Нелінійність розвитку системи байки. Суперечливість та нелінійність системи байки на головних етапах лінгвостилістичної еволюції

Внутрішні зміни в системах, що розвиваються самі по собі, проходять нелінійно [86; 126]. У віршованій байці це може означати, що в процесі прочитання тексту байки її кінцевий образ-символ виявляється нерівномірно, а з наростаючою швидкістю (ефект снігового клубка).

Нелінійності розвитку системи байки можуть сприяти:

- ієрархічність метафори в байці, тобто використання різних рівневих алегорій одного й того ж (аналогія матрьошки). Характерні байки такого типу знаходимо у Й.Г. Гердера (XVIII ст.) [403; 281; 388], у Е. Вайнерта (XX ст.) [55] і у В. Лібхена (XX–XXI ст.) [482];
- розгалуження можливостей подій сюжету, мовою синергетики – точка біфуркацій подій, вибору варіантів (метафорично – «витязь на роздоріжжі»);
- ітерації, тобто послідовні уточнення характеристик образу-символу.

З одного боку, ієрархічність метафори, біфуркації та ітерації – це стандартні засоби компресії інформації, що використовуються для нелінійного моделювання стану системи [126, с. 10]. А з другого боку, ці поняття синергетики мають цілком адекватне лінгвостилістичне наповнення стосовно еволюції стилю байки.

Суть головного протиріччя в розвитку байки полягає в існуванні двох протилежних еволюційних напрямків. Еволюційно-синергетичне прогнозування, яке базується на властивостях суперечності та нелінійності систем, дозволило висунути гіпотезу про дві лінії розвитку жанру. Одна лінія – лінійного, регресивного розвитку, полягає в розширенні тексту с. відповідно до зростання семантичного обсягу образу-символу. Розширення тексту відбувається головним чином за рахунок уточнення акцій/реакцій і станів байкових фігур, збагачення мікрообразами, епітетами тощо. Подібна перевага ітерацій у моделюванні все більше перетворює текст в епічну розповідь і зближує байку з казкою, дидактичною розповіддю, епосом тощо. Друга лінія – нелінійного, прогресивного розвитку, полягає в послідовному (в діахронії) скороченню тек-

сту при одночасному збільшенні семантичного обсягу образу-символу. В текстах байок цієї еволюційної лінії переважає динамізм, використовуються ситуації вибору поведінки (біфуркації), діалог, загострення, пуант, кульмінація, ієрархічні метафори, глобалізовані теми, абстрагована лексика, афористичні висловлювання тощо. Аналіз сучасної байкової літератури підтверджує одночасне існування обох ліній розвитку [394; 415; 442; 448; 467; 472; 482; 505; 542].

Відносно еволюції жанру в цілому нелінійність проявляється, наприклад, у зигзагоподібному розвитку жанру, тобто у відхиленні від головної лінії власне-байки в бік інших суміжних жанрів (див. розд. 8).

Структура переважної більшості байок усіх періодів характеризується поляризацією двох протилежних тенденцій, внаслідок зіткнення яких усталюється та чи інша істина, суттєва перш за все для відповідного періоду розвитку суспільства, але яка часто не втрачає своєї актуальності і в інших суспільних умовах. У маленькому вигаданому світі, створеному байкою, як у краплині води, відображаються суперечності великого реального світу. Тому не випадковим, а закономірним є розквіт байки саме в періоди активних суспільних перетворень, які завжди характеризуються рухом протилежних сил, розкриттям суперечностей суспільного ладу та суперечливості самої людської природи. Німецька байка протягом всієї історії чутливо реагувала на процеси суспільної перебудови, тому розквіт байкової творчості збігається з переломними епохами в історії Німеччини (епоха Реформації, епоха Просвітництва).

Нелінійність розвитку байки виявляється в тому, що періоди підйому в німецькій байковій творчості змінювались затяжними періодами інертного стану або навіть застою в жанрі. Цікавим є визначення зміни цих періодів як зміни фаз латентності і актуалізації байки [235, с. 261]. Суперечність та нелінійність системи байки тісно пов'язані між собою. В період латентності жанр байки розвивається без суттєвих змін, без порушення традиційних правил жанру. Байка в цей період не стільки посягає на основи існуючого ладу, як вчить примиренню, пристосуванню до політичної ситуації в суспільстві. Періоди латентності припадають на Середньовіччя, Барокко і XIX ст., а також початок XX ст. Періоди ж розвитку, в яких байка користується значною увагою громадськості, стає одним із актуальних літературних жанрів, а інтерес до байки відображається і в численних теоріях, корелюють з періодами суспільної перебудови. Реформація, селянські війни в XVI ст., становлення буржуазії і втілення ідеалів просвітництва у XVIII ст. – ці історичні події відповідають фазам актуалізації байки завдяки творчості Лютера, Вальдіса, Альберуса, Х. Сакса, Геллера, Лессінга, Пфєффеля та інших поетів-просвітчан. Таким чином,

особливого розквіту німецька байка досягає в XVI та XVIII сторіччях. У творчості видатних байкарів цих епох відображається невдоволення народних мас існуючим суспільним ладом, байка закликає до дії, до його зміни.

1.8. Самоорганізація еволюціонуючої системи байки

Дж. Ніколіс [126, с. 10] розуміє під самоорганізацією «способность открытой системы МОДЕЛИРОВАТЬ окружающую среду или даже части (нижшие иерархические уровни) самой себя». Ця дефініція добре корелює з такою відкритою, ієрархічною системою, як байка. Байка і є модель соціальної ситуації, людських якостей і поведінки, інтерперсональних стосунків.

Якщо вважати частинами байкової системи текст із персонажами і подіями та образ-символ, то моделювання однієї частини другою відбувається засобом метафоризації. Більш точно, відбувається метафоризація (засобом алегорій) діючих фігур, їх поведінки, внаслідок чого й зароджується (моделюється) кінцевий узагальнений образ-символ.

Процес метафоризації проходить нелінійно, з прискоренням, завдяки якому виникає образ-символ. Нелінійність цього процесу виражається в компресії інформації, представленій текстом-сюжетом та діючими фігурами. Компресія ж інформації, відсіювання читачем несуттєвої інформації про персонажів є передумова моделювання.

Механізм складної метафоризації (за допомогою алегорії) в байці постає більш чітким та зрозумілим, якщо його розглядати як самоорганізований механізм, тобто з точки зору синергетики.

Композиційно-стилістичне дослідження байки за допомогою синергетичних понять виявляє той прихований фундамент, що лежить в основі короткої афористичної байки XX ст., яка зберігає свій колорит за рахунок припущених елементів та характеристик алегоричних персонажів.

Як зразок застосування понять синергетики до дослідження байки та доказ того, що постулати й закони синергетики діють і в цій системі та роблять її прозорою й зрозумілою, наведемо аналіз байки швейцарського поета Н.О. Скарпі (XX ст.) «Світ, який видно з плафону» [403]:

Die Welt vom Plafond aus gesehen:

In eines Neureichen Prunksalon/ stehn Möbel Louis Quinze und Chippendale, /an der Wand hängen Bilder aus feinstem Öl,/ und drüber wölbt sich

ein Stuckplafond./ Der Hausherr berät sich mit seinem Bankier./ Wird's steigen? Wird's fallen? Genau weiss man's nie./ Die Hausfrau trinkt mit einem Jüngling Tee/ und zeigt die Beine bis weit übers Knie./ Droben auf dem Plafond spazieren zwei Fliegen munter/ und schauen voller Hohn aufs Menschenvolk hinunter./ Ob IBM steigt, ob Royal Dutsch fällt, hat ihnen noch nie das Leben vergällt,/ und von Erotik verstehen sie genug,/ dergleichen erledigen sie im Flug./ Und so sagt das Männchen: "Du siehst, mein Kind, wie töricht doch diese Menschen sind!! Plafonds erbauen sie für uns Fliegen/ während sie selber sich mit dem Boden begnügen!"

Und dünkt sich noch so klug das menschliche Geschlecht,/ von ihrem Standpunkt aus haben die Fliegen recht.

Цю байку можна схарактеризувати як відносно коротку. Хоча вона й передається майже повністю авторською мовою (за винятком висловлювання Мухи-Самця), в ній відсутній розгорнутий опис. Інформація передається, в основному, короткими реченнями, пов'язаними між собою ритміко-рифмованим підпорядкуванням. Тут не може бути й мови про висловлювання експліцитної моралі. Є досить парадоксальний висновок автора, який залишає для читача деякий простір для роздумів. Діючі фігури в байці окреслено схематично, умовно; дії умовних фігур не можна розглядати як сюжет, у якому чітко показано розвиток дій, хоча ситуаційна картина байки досить конкретна.

Суперечливість стилю цієї байки полягає в тому, що, хоча вона далеко виходить за межі класичної схеми (відсутність конфліктної ситуації, динамічного загострення подій, характерологічних ознак персонажів, розкриття змісту байки автором тощо), в байці все ж створено надзвичайно яскравий та ємний образ-символ «салонного життя» післявоєнних європейських нуворишів. Він включає в себе і людську обмеженість, і самовпевненість, і мізерність цінностей. Система зберегла рівновагу і виконала свою мету: створення ємного символічного образу, що викликає асоціації з життєвими обставинами та соціальними проблемами. Цей образ настільки універсальний, що він не втратив актуальності й сьогодні у зв'язку з «новими росіянами», «новими українцями» тощо. Добре виявляється нелінійний процес розвитку цього образу-символу.

Умовно байка розпадається на дві частини (без авторського висновку). Перша частина – картина салонного життя – поки що не містить в собі жодних натяків на кінцевий образ-символ. Деяка напружена чекання починається разом з появою образу Мух, які розгують собі на плафоні. Тут починається метафора, яка, дійсно, мов снігова куля, що рухається згори, зі все більшою швидкістю вбирає в себе мікрообрази: розгуюють «бадьоро», дивляться, «сповнені

усмішки», на людей вниз, «не псує життя», «обізнані в еротичі», «здійснюють на льоту». Але повністю метафора стає унікальною й завершеною лише після того, як вона «ввібрала» в себе слова Мухи-Самця, в яких світ мовби перевертається з ніг на голову. Саме цей пуант, цей контраст створює ефект «вибуху», несподіванки і викристалізовує кінцевий образ-символ. Заключні слова автора лише підтверджують його. Окрім ітерацій, уточнюючих обставини та супроводжуючих розгорнення образу (які зроблено в дусі Лафонтена, послідовником якого Скарпі себе вважав), нелінійності сприяють також елементи біфуркацій (вибору дій): «Плафони створюють для нас, мух, в той час як вони (тобто люди) задовольняються підлогою». Однак найбільший інформаційний зміст в образ-символ вносить своєрідна ієрархічна метафора байки. Одні і ті ж події описані з точки зору і людей «на підлозі», і «мух на плафоні». Відбувається подвійне перенесення властивостей, оцінок байкових фігур на образ-символ. Ієрархічності метафори сприяють також сторонні лексичні вкраплення при зображенні «світу» персонажів: «Мухам ще ніколи не псували життя підйом та падіння акцій», «знаються на еротичі» тощо. Спостерігається також і явище несумірності персонажів. По-перше, вони надто умовні, по-друге, вони із різних сфер буття, тому не в змозі взаємодіяти. Тут має місце явище, дуже характерне для байок XX ст.: відносно незалежне від персонажів утворення образу-символу. Самі по собі персонажі цієї байки не несуть характерологічної інформації, яка б наперед утворювала символічний зміст. Символіки не виникає і з їх взаємодії, якої не існує. Це доводить, що такий ємний образ-символ не може бути утворений класичними засобами алегоризації персонажів, як це мало місце в більшості байок XVIII ст.

ВИСНОВКИ

Аналіз проблем дослідження стилю та еволюції стилю віршованої байки показав, що до останнього часу ще не існує системного вивчення байки у лінгвостилістичному аспекті, відсутнє системне бачення еволюції стилю цього жанру. Немає також послідовного узагальненого аналізу текстового та теоретичного матеріалу. Зовсім не поставлено питання про те, що для вивчення еволюції, тобто самоорганізації й саморозвитку жанру, його стилю потрібно залучити не тільки філологічні науки.

Лінгвостилістичний підхід до дослідження літературно-жанрових форм дозволяє розглядати композицію як безпосередній реалізатор стилю; вперше саме на цьому рівні реалізуються стильові риси жан-

ру. Лінгвостилістичний і системно-структурний підхід до композиції означає розглядання тексту байки в єдності її формальних і змістових елементів. Три рівні композиційно-стилістичної структури тексту: формальний, формально-змістовий і змістовий завершуються образно-символічним рівнем. Як елемент стилю композиція реалізується мовними засобами, вибір яких залежить від екстралінгвістичних чинників. Наприклад, антитезисна природа байки (відображення полярних сил, конфліктів тощо) реалізується в стилі розподілом більшості стильових рис на опозиційні пари, які в свою чергу реалізуються на мовленнєвому рівні (акції/реакції, діалог/монолог, строфа/суцільний текст, статичні/динамічні композиційно-мовленнєві форми, експліцитна/імпліцитна мораль тощо).

Байка становить собою розгорнуту метафору-алегорію, в якій байкові образи є своєрідним конгломератом алегорії і символу (за визначенням Е. Різель: алегоричні символи або символічні алегорії). Узагальнений образ-символ байки має подвійну природу, і це забезпечується всіма композиційно-стилістичними засобами. До метафори в монографії прийнято лінгво-семантичний підхід (І.-А. Річардс, М. Блек, Н.Д. Арутюнова, В.М. Телія); метафора розглядається як засіб розширення/компресії соціальної інформації, моделювання, як «лінгвістична модель – інструмент когнітивної обробки даних» (В.М. Телія). Розробки В.М. Телія про трьохетапний механізм метафоризації є в дослідженні основою аналізу процесу метафоризації байки, який розглядається паралельно зі становленням її образу-символу.

Наукова парадигма в пропонованому дослідженні базується на понятті концептуальної метафори (В.М. Телія, С.С. Гусев). Екстраполяція понять і законів в іншу науку утворює часткову незбіжність смислових полів нових і вихідних понять, яка й приводить до виникнення концептуальної метафори, необхідної для об'єднання знань із різних сфер.

У питанні про співвідношення понять «тип тексту» і «жанр» в монографії прийнята усталена в німецькій і у вітчизняній германістиці концепція стикання і рівнозначності цих термінів стосовно дослідження текстів, які відносяться до сфери художньої мови (Н. Анненкова, Е. Різель, Н. Глазунова, W. Raible).

Існує й розширює свої сфери впливу й застосування системна міждисциплінарна наука – синергетика, яка вивчає системи, що розвиваються самі по собі. Синергетика з її потужним понятійним апаратом може бути застосованою до дослідження еволюціонуючої системи байки і таким чином сприяти вирішенню поставлених у дисертації проблем. Стосовно розвитку стилю байки поняття синергетики можуть бути «перекладеними» мовою лінгвостилістики. Окремі поняття й положення синергетики в зоні впливу лінгвостилістики

складають нову ПАРАДИГМУ, яка дозволяє більш послідовно й узагальнено пояснити динаміку розвитку жанру байки. Існує відповідність між законами й інструментарієм синергетики і поняттями та засобами лінгвостилістики (табл. 1.2). Синергетичний інструментарій слугує для утворення прогнозу еволюції жанру, для відкриття та пояснення регресивної і прогресивної гілок еволюції. Підтвердження даного прогнозу та інших здійснюється суто лінгвостилістичними засобами: шляхом аналізу композиційно-стилістичної структури байки, іманентних їй стильових рис, мовленнєвих форм, образів, метафор та узагальнених образів-символів. Статистичні та експертні оцінки виводились на основі аналізу морфологічних таблиць, у яких ураховувались усі мовленнєві компоненти. Синергетичне прогнозування напрямків еволюції жанру, підтвердження прогнозів лінгвостилістичними засобами в сукупності зі статистичними та експертними оцінками, а також підтвердження синергетичної ролі інструментарію лінгвостилістики – все це разом складає нову еволюційно-стилістичну парадигму. Ця парадигма дозволяє створювати багато окремих моделей композиційно-стилістичних та мовно-стилістичних структур як індивідуального стилю окремих авторів, так і стилю епох. Синергетичний підхід сприяє глибшому проникненню в основні тенденції жанру, що саморозвивається, в його головні семантичні та образотвірні механізми.

Із положень синергетики впливають головні характеристики еволюції стилю байки:

1) суперечливість еволюціонуючої системи байки: суперечність між одночасною тенденцією до стислості й до збільшення ємності образу-символу, внаслідок чого значно змінюється форма байки та засоби утворення образу-символу; суперечність між трансформацією функцій байки, глобалізацією тем і необхідністю щадити, шанувати свідомість читача; суперечність закладено в самій природі байки, яка здебільшого характеризується поляризацією двох протилежних тенденцій, в результаті зіткнення яких викристалізовується певна істина, відповідний образ-символ;

2) наявність атракторів (позасистемних зон притягіння): актуальні теми, ідеї, соціальне замовлення кожної епохи – це центри притягіння образів-символів байок, які мовою синергетики називаються «притягуючим атрактором»; атрактор має здатність компресувати вихідну інформацію, надаючи їй короткого та ємного символічного вираження; поняття атрактора дозволяє змістовно досліджувати процес метафоризації та утворення образу-символу на мовно-стилістичному рівні, вбачати взаємозв'язок позалінгвальних і лінгвістичних чинників, взаємодію навколишнього середовища і внутрішньої структури байки;

3) відкритість та дисипативність еволюціонуючої системи байки робить можливим обмін інформацією між системою та навколишнім світом; завдяки цим властивостям підтримується існування системи, гнучка мінливість системи байки, яка, з одного боку, відмовляється від зайвих для еволюції елементів, а з другого, – вбирає в себе елементи суміжних жанрів; ці властивості системи пояснюють процес відмирання наявних елементів і появи припущених, мислимих, внаслідок чого змінюються характеристики образу-символу і активізуються інтелектуальні функції читача;

4) нелінійність розвитку системи байки полягає в нерівномірному наростаючому накопиченні інформації, чому сприяють ієрархічність метафори, біфуркації й ітерації; нелінійність розвитку всього жанру виражається в зміні періодів підйому і періодів інертного стану чи застою; нелінійність проявляється також у зигзагоподібному розвитку жанру, тобто у відхиленні від головної лінії власне-байки в бік інших суміжних жанрів;

5) самоорганізація еволюціонуючої системи полягає в спроможності відкритої системи моделювати навколишнє середовище та свої власні частини; система байки є згорнутою моделлю соціальної ситуації, людських якостей та інтерперсональних стосунків; в ієрархічній системі байки засобом метафоризації відбувається взаємне моделювання частин байки.

На змістовому рівні відслідковуються і відображаються в діаграмі головні соціально-важливі ідеї й теми в їх еволюції за сторіччями. Втілення цих ідей в образи-символи байок дає змогу аналізувати еволюцію стилю з боку екстралінгвістичних умов (= атрактори соціально важливих ідей) та одночасно – з боку формальних механізмів метафоризації, становлення образів-символів та зміни стильових рис і мовно-стилістичних засобів.

Таким чином, за допомогою понять синергетики можна пояснити, як виконується завдання байки – створення ємного образу-символу в еволюційному процесі зміни стильових засобів.

У результаті дослідження стилю віршованої байки в діяхронії протягом 8 сторіч розроблено дефініцію віршованої байки, яка ґрунтується на поєднанні лінгвостилістичного та системно-синергетичного аспектів дослідження. Віршована байка як лінгвістична модель типових ситуацій дійсності – це динамічна взаємодія (синергія) епічних, драматичних, поетичних, дидактичних, комічних (передусім сатиричних), образотвірних, алегоричних, фантастичних, епіграматичних, афористичних елементів тощо, які своєю еволюційно-мінливою комбінацією утворюють відповідний стильовий архетип і які об'єднані в систему й підпорядковані узагаль-

неному образу-символу соціально залежної семантичної ємності, через який у процесі метафоризації моделюються й пізнаються соціально значущі теми, ідеї, істини.

Як бачимо із здійсненого аналізу, головні характеристики еволюції стилю системи байки (неврівноваженість, суперечливість, залежність від атракторів, самоорганізація, нелінійність, відкритість, дисипативність) та їх супутні елементи (ітерації, біфуркації, компресія інформації, ієрархічність, моделювання тощо) знаходяться в тісному взвезомзв'язку й розглядатися окремо можуть лише умовно. Вони необхідні як універсальні методологічні засоби для того, щоб системно відокремити та обґрунтувати головні тенденції в змінах стилістичних особливостей байки різних епох. Ці зміни, перш за все, відбиваються на засобах побудови метафори-алегорії і, відповідно до цього, – на становленні образу-символу байки, на його семантичній ємності. Тому напрямок нашого подальшого дослідження – це вивчення механізму утворення метафори та її еволюції в байкових текстах і відповідно до цього еволюції образу-символу.

Розділ 2



ЕВОЛЮЦІЯ МЕХАНІЗМУ МЕТАФОРИЗАЦІЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗУ-СИМВОЛУ БАЙКИ

2.1. Метафоризація та образ-символ байки

Байкову систему ми розглядаємо як складену із двох частин: сюжетно-ситуаційного тексту з фігурами та кінцевого узагальненого образу-символу байки. Текст байки, починаючи з назви (якщо вона є), разом з його складовими частинами (алегоричними фігурами, ввідною ситуацією, діями і протидіями, конфліктом, розв'язкою тощо) – це перший етап моделювання дійсності, який ми називаємо первинною символізацією, метафоризацією. Другий етап – це моделювання однієї частини байки (образу-символу) другою частиною (текстом), тобто повторна метафоризація. Мораль, висновок, резюме автора розглядається нами як третя, факультативна частина байки. Вона не може розглядатися як окремий етап моделювання, тому що формується, головним чином, уже після того як базова модель образу-символу зародилася і почала своє самостійне існування. Вона може лише доповнювати спектр асоціацій, які викликає образ-символ, завершити образ-символ, але суттєво змінити його не в змозі.

Метафора, яку закладено в тексті байки, моделює, породжує узагальнений образ-символ, що можна підтвердити з різних точок зору, які доповнюють одна одну.

Засновники сучасної теорії метафори І.-А. Річардс і М. Блек [167; 168] вважають, що метафора є перенесення певних вибраних ознак, станів одного об'єкта на другий. При цьому часто відбувається розширення класу об'єктів, до яких цю ознаку може бути прикладено. Іншими словами, образи-символи (більш ємний клас понять) «законно» з точки зору теорії метафори утворюються з більш вузького класу образів та персонажів, які мають ту ж саму ознаку.

Але метафора не є механічне перенесення ознак. В.М. Телія наводить систему законів та послідовність їх проявлень у процесі метафоризації. Важливим є те, що прояв цих законів корелює з дійсно нелінійним процесом самозародження образу-символу з прискоренням, що повністю узгоджується з поняттями синергетики. Нелінійність процесу виражається в компресії інформації, представленій текстом, що якраз і є передумовою моделювання.

Процес метафоризації, згідно з теорією В.М. Телії, можна умовно розчленити на такі етапи:

- 1) допущення про подібність гетерогенних сутностей;
- 2) процес фокусування;
- 3) процес фільтрації.

Така умовність викликана тим, що насправді всі ці етапи відбуваються не в послідовності, а одночасно. Якщо ж розглядати процес прояви образу-символу з плином часу, то він, швидше, нагадує голограму, яка виникає в етапи 1-3 із будь-якого фрагмента смислового членування байки, але чим більше цих фрагментів, тим більш чіткою буде голограма.

Метафоризація може відбуватися за етапами 1–3 в синергетичному «режимі з загострюванням» і в «режимі без загострювання». Перший із них характеризується значною нелінійністю компресії інформації, наростання процесу передачі та сприйняття образу-символу. «Режим з загостренням» торкається перш за все інформаційної сторони процесу. Дисипація інформації (втрата, відсіювання) в процесі метафоризації відбувається постійно, але «загострення» зберігає необхідний підбір властивостей, ознак внаслідок більшої швидкості нелінійного прискорення. В результаті утворюється ємний образ-символ. Для інформаційного режиму з загостренням характерні ітерації, біфуркації, ієрархічні метафори. Певним чином інформаційний режим із загостренням корелює з динамічною байкою, яка має, наприклад, загострення дій, конфлікт персонажів, кульмінацію та розв'язку. Інформаційний режим без загострення приводить, як правило, до утворення менш ємного образу-символу. Тому для утворення ємного образу-символу в такому режимі необхідні компенсуючі засоби, які варіюються в процесі еволюції. Наприклад, це можуть бути ітераційні процеси побудови образу з прискоренням.

У процесі еволюції образи-символи зазнають значних змін. Їх зміст стає глибшим, їх об'єм та абстрактність збільшуються. Такий ємний образ-символ уже не може бути сформованим за класичними композиційно-стилістичними схемами байок XVIII ст. Сучасні автори та їх предтечі в утворенні нових композиційно-стилістичних структур (Гердер, XVIII ст.; Скарпі, XIX ст. та інші) вводять нові композиційно-стилістичні прийоми, які формують більш насичені образи-символи.

По-перше, персонажі втрачають той тісний однозначний зв'язок з образом-символом, який був характерним для класичних байок. По-друге, в коло самих персонажів тепер нерідко вводиться абстрактна діюча фігура (Дух політики, Мисливська Сила тощо), внаслідок чого виникає явище несумірності персонажів. Якщо ж цього навіть і не відбувається, то діючі фігури все одно тяжіють до абстрактної схематизації. Про це явище, яке бере початок ще в класичній байці, говорив свого часу Л. Виготський [43]. Будь-яка тварина, квітка тощо в байці – це не більш як шахматна фігура, персоніфікація якоїсь ознаки. Ця символізація починається з самої назви й еволюціонує в сюжеті. Але в сучасних байках цей процес первинної символізації нерідко доведено до такого стану, що автор ледь дозволяє цим шахматним фігурам взаємодіяти, а то й зовсім позбавляє їх дій, і тоді сюжет майже відсутній, або схематичний. І все ж байка несе образно-естетичне смислове навантаження. По-третє, з'являються такі конструкції байок, у яких символізація образу відбувається поетапно, засобом ієрархічної побудови в одній байці декількох сюжетів, із яких кожен наступний сюжет все більш абстрактний і пов'язаний з попереднім не персонажами, а лише аналогіями та асоціаціями. По-четверте, разом з послабленням видимості, конкретності персонажів, посилюється роль головної діючої особи – читача. І тут виникає надзвичайно цікава “проблема спостерігача” та його взаємодії зі смислами символів та метафор, що має значення і в інших малих жанрах – афоризмі, літературному анекдоті та жарті. «Проблема спостерігача» повинна бути осмислена теоретично також і при окремому вивченні процесу метафоризації в байці («антропометричність» за В.М. Телією).

Зміни в еволюції композиційно-стилістичної структури байки мають експліцитні й імпліцитні аспекти. Експліцитно виражені зміни відносяться до байок з ієрархічною побудовою тексту-сюжету, з мінімальними або навіть зовсім відсутніми сюжетами. Ці зміни стилю можуть бути наочно відображені в структурних моделях. Імпліцитні ж аспекти врахувати набагато складніше [20].

Такі літературні тексти, як афоризм, епіграма [106; 135], побудовано не на присутньому, а на припущеному, уявлюваному (рос.: подразумеваемом) смислово-мисловому елементі. Подібна “айсбергова система” (ТРВЗ) здається читачу (глядачу) безглуздою або примітивною, якщо він не знає про уявлюваний елемент. І навпаки, система повна змісту для того, хто про нього знає.

Байка також є системою, побудованою на уявлюваному смислово-мисловому елементі (як мінімум на мовчазно-однаковому розумінні автором та читачем тих властивостей персонажів, заради яких вони вводяться). Сучасна коротка байка побудована на цілому ряді уявлюваних смисло-

вих елементів. Але ж це означає, що реально в сюжеті, в тексті вони не присутні. Як наслідок, відпадає цілий ряд композиційно-стилістичних засобів, які в класичних байках відображали ці смислові елементи. Дуже багато інформації для аналізу дає таке схематичне відображення композиційно-стилістичної структури, коли із повної класичної структури байки XVIII ст. вилучаються (при цьому залишається пунктирне відображення) елементи домислювані, які з'являються в нових байках. По-перше, в такий спосіб можна наочно показати, які елементи композиції еволюціонуючої байки є нестійкими. По-друге, введення спостерігача, передача йому все більш активних функцій розпізнавання образу відповідає фундаментальному принципу відкритості розвиткових систем – одному із головних постулатів синергетики – науки про системи, які розвиваються самі по собі.

Разом з тим, як міра «відкритості» байки збільшується, посилюється і функція домислення образно-символічного змісту читачем [113]. Сучасні байки проявляють здебільшого тенденцію до збільшення кількості елементів, які в тексті безпосередньо не присутні, але мають на увазі, припускаються.

Щоб зрозуміти той стилістичний інструментарій, який обслуговує ці ненаявні елементи, слід детальніше зупинитися на сутності «айсбергових систем».

Текст байки може мати в собі значну надмірність інформації, тобто бути багатим на безліч описів дій, характеристик персонажів, які і так зрозумілі читачу. Надмірність може бути також і тільки прикрашаючої, естетичної природи [115; 128; 175]. Закони сприйняття тексту людиною такі, що між кількістю інформації тексту та надмірністю існує деякий оптимум. У порівнянні з ним перевага надмірності над кількістю інформації робить текст складним для сприйняття внаслідок його тривіальності, нехудожності. Такими є деякі слабкі, дидактичні байки. Перевага інформації над надмірністю в порівнянні з оптимумом також робить текст складним, але тут недостатня надмірність може бути «доопрацьована», додумана самим читачем. Такою як раз і є природа «айсбергових систем». Вдала метафора, затоплена частина моделі [167, с. 46], загальновідомий предмет, елемент, відсутній у тексті, – змінює сам характер естетичного сприйняття байки читачем.

Згідно з принципом антропоморфності [там само: 40, 41], читач завжди порівнює з собою, масштабує ті образи, які зустрічаються йому в метафорі. Якщо в байці міститься надмір інформації, то образи та образ-символ легко порівняти з собою, і естетичне сприйняття тут засновано на впізнаванні порівнюваного (осміяних людських пороків тощо...). Якщо в байці не вистачає надмірності (опора на домислюва-

не), то естетичне сприйняття базується на причетності, компетентності читача щодо непорівнюваних явищ, процесів, на задоволеності від власної проникливості. Таким чином, функції «айсбергових систем»: 1) економія, компресія інформації; 2) передача активної функції впізнавання самому читачеві; 3) більший експресивно-естетичний вплив образу-символу на читача, оскільки читач сам брав участь у його розробці, що є найкращим засобом закріплення образу.

Варто зауважити, що участь у формуванні художнього образу і навіть генералізація, розширення варіантів цього образу – тенденція масового мистецтва кінця ХХ ст. [115]. Завдяки масовому розповсюдженню телебачення, комп'ютерних мереж, відеотехніки, друкарських засобів – митець або письменник можуть прагнути не до створення шедевра, а до винаходу якоїсь естетичної і, можливо, соціально значущої ідеї, напрямку (атрактора). Потім ця ідея для глядача/читача відіграє роль конструктора, який дозволяє йому самому створювати, розширювати варіанти втілення. При цьому далеко не завжди відбувається зниження ролі мистецтва. Віковий приклад афоризмів та афористичних байок підтверджують це положення.

2.2. Еволюція образу-символу байки

2.2.1. Образ-символ та афористичність байки.

«Незавершений» образ-символ байки

В еволюції образу-символу прослідковується тенденція до збільшення смислового обсягу. Образи-символи з порівняно невеликим обсягом (розкриття індивідуальних пороків, жорстокість інституту влади тощо) можна було сформулювати за допомогою конкретних алегоричних персонажів, які мають ті ж ознаки. Метафора виявлялась досить прозорою, легко визначеною. З ускладненням образу-символу, ростом його смислового обсягу, тобто поля застосування, стає неможливим підбирати конкретні персонажі-носії властивостей. Автори більш інтенсивно починають використовувати інші прийоми:

- введення абстрактних персонажів поряд з конкретними (Дух політики, наприклад) – явище несумірності;
- абстрактні назви байок; наприклад, «Терпимість», «Успіх», «Безпечність» [482];
- схематизація, символізація персонажів уже в самому сюжеті (наприклад, працьовиті Бджоли – символ стабільності); звідси скорочення кількості дій в сюжеті, скорочення тексту байки;

- вживання назв реалій із світу людей;
- ієрархічність сюжету (Гердер, Скарпі, Лібхен).

Названі прийоми дозволяють збільшити обсяг образу-символу, але вимоги до подальшого його збільшення, абстрактності, здатності відобразити багато чого в динамічній дійсності роблять їх недостатніми. Вихід було знайдено в активізації однієї із старовинних тенденцій байки, особливо віршованої байки: її тяжіння до афористичності. Тільки в давні часи афористичність байки відігравала зовсім іншу роль – афоризмом часто виражалась мораль, резюме автора; афоризм слугував ораторському мистецтву. Сучасна байка поряд з цією функцією демонструє й іншу функцію афоризму, який є складовою байки. Замість того, щоб нарощувати обсяг образу-символу, а це стає неможливим, його, цей образ-символ, створюють пунктирним або зовсім невидимим, уявлюваним, а увагу читача акцентують лише на одній характерній ознаці цього образу-символу. З таким завданням особливо успішно справляється афоризм. Афоризм завжди виходить із дуже ємного загальнозначного поняття (ледь позначеного) і дає характеристику (нерідко парадоксальну) лише одній ознаки цього образу [177, с. 31]. Читач, який бере активну участь у пропонованому процесі, розпізнає й відновлює за однією цією ознакою весь образ, все вихідне ємне поняття. Описана тенденція афористичності сучасної байки дає підставу говорити про тяжіння байки до створення незавершених образів-символів, немов конструкторів для активної роботи думки та почуттів читача, який сприймає байку. Як було вже сказано, така тенденція відповідає сучасним ідеям масового мистецтва [115].

Наведемо порівняльний аналіз байок із завершеним і незавершеним образом-символом.

2.2.2. Байки із завершеними образами-символами

1. J.W. Goethe [тут і далі: 388]

Ein grosser Teich war zugefroren/ Die Fröschelein, in der Tiefe verloren,/ Durften nicht ferner quaken noch springen, /Versprachen sich aber, im halben Traum,/ Fänden sie nun da oben Raum,/ Wie Nachtigallen wollten sie singen./ Der Tauwind kam, das Eis zerschmolz,/ Nun ruderten sie und landeten stolz,/ Und sassen am Ufer weit und breit/ Und quakten wie vor alter Zeit.

Байка Гете (без назви) про замерзле озеро та Жаб може бути віднесена до класичної схеми утворення образу-символу. Велике озеро замерзло. Жаби, забившись в глибині озера, не могли більше ні квакати, ні плигати. В напівзабутті вони поклялись одне одному

співати як солов'ї, коли наверху розтане. Коли ж лід розтанув, вони встали на березі й квакали, як і раніше.

Це класична схема утворення образу-символу, в даному разі дуже яскравого, влучного, але відносно вузького образу-символу пустих намірів, які не відповідають можливостям. Метафора тут в міру прозора й однозначна.

2. J.W.Goethe

Die Perle, die der Muschel entrann,/ Die schönste, hochgeboren,/ Zum Juwelier, dem jungen Mann,/ Sprach sie: "Ich bin verloren!/ Durchbohrst du mich, mein schönes All/ Es ist sogleich zerrüttet,/ Mit Schwestern muss ich, Fall zu Fall,/ Zu schlechten sein geküttet."/ "Ich denke jetzt nur an Gewinn,/ Du musst es mir verzeihen:/ Denn wenn ich hier nicht grausam bin,/ Wie soll die Schnur sich reihen?"

Байка Гете (теж без назви) про Перлину, яка втекла від Раковини й попала до рук Ювеліра. Ювелір думає лише про прибуток, про те, щоб поповнювалось намисто. Тому він змушений бути жорстоким, не думати про розрушення внутрішнього світу Перлини.

У цій байці спостерігається невеликий відхід від класичної схеми. Метафора менш прозора. Вона не виникає із самих властивостей Перлини. Ювелір може мати різні мотиви. Як персонаж, він несумірний з персонажем-Перлиною. Для формування саме такого образу-символу (втрата свободи, жорстокість заради прибутку) в самому міні-сюжеті уже вводяться роздуми, а не тільки дії.

3. J.W. Goethe

Zum Kessel sprach der neue Topf:/ "Was hast du einen schwarzen Bauch!"-/ "Das ist bei uns nun Küchgebrauch./ Herbei, herbei, du glatter Tropf,/ Bald wird dein Stolz sich mindern./ Behält der Henkel ein klar Gesicht,/ Darob erhebe du dich nicht,/ Besieh nur deinen Hintern."

Байка Гете (без назви) про Котел та Горшок. Котлу сказав новий Горшок: «Який ти чорний!» – «Але ж це у нас такий кухонний звичай; скоро твої гордощі зникнуть. Якщо перед і чистий, то подивись на свій зад!»

Класична схема тут доповнюється тим, що для формування потрібного образу-символу (чванство, пиха, гордощі) – в сюжет вводиться характерне слово „Stolz“ в розумінні «пиха, гордощі», яке не виникає із властивостей посуду. В подальшій еволюції байки ця тенденція посилюється.

4. K.Pfeffel *"Die Bienen"* (XVIII ст.) [тут і далі: 516]

Einst fuhr der Geist der Politik/ In einen Bienenkorb, Da ging es an ein Schwärmen;/ Der Eifer für die Welt und für die Nachwelt Glück/ Schien jede Brust und jeden Kopf zu wärmen;/ Und auch das kleinste Glied der kleinen Republik/ Drang sein Recept ihr auf. So dauerte der Lärm/ den ganzen Sommer durch. Der

Arbeit strenge Pflicht/ Kam völlig aus der Acht. Dies kränkte die Matronen/ Von altem Schrot und Korn. Mit mütterlichem Schonen/ Und mütterlichem Ernst im strafenden Gesicht/ Ermahnten sie den Schwarm: vergesst die Wirtschafft nicht!! Allein umsonst; man machte Motionen/ Zum Wohl des Staats, bis Reif und Schnee verbot,/ Nach Proviant zu gehn; dann stellte sich die Noth/ In allen Zellen ein. Von blinder Wuth getrieben,/ Bekriegten sie sich selbst, und was dem Krieg entrann,/ Das hatte bald ein schlimmerer Tyrann,/ Der dürre Hunger, aufgerieben.

Байка Пфеффеля «Бджоли». Тут поряд з працьовитими Бджолами (символ стабільності – первинна символізація) введено абстрактний, несумірний персонаж – Дух Політики. Тим самим класична схема збагачується. Конкретні персонажі – Бджоли, Матки не повністю обґрунтовують своєю алегорією кінцевий образ-символ (Зруйноване господарство). Для цього і введено абстрактний персонаж, який сприяє збільшенню обсягу образу-символу та його завершеності.

2.2.3. Байки з незавершеними образами-символами

1. K. Pfeffel “*Der Adler und die Natter*”

Auf eine Natter fiel mit wildem Durst nach Blut/ Ein Adler und erhob mit ihr sich in die Lüfte./ Doch eh er sie verschlang, stach sie mit gleicher Wut/ Den Mörder in die Brust. Erstickt vom schnellen Gifte,/ Stürzt er aus dem Olymp in einen Grund herab./ Es scheint, dass in der Welt der alte Lauf bestehe:/ Wer in der Tiefe raubt, der findet in der Höhe,/ Wer in der Höhe raubt, in einer Gruft sein Grab.

Байка Пфеффеля «Орел і Змія». Орел тримає в кігтях Змію й розбиває їй клювом голову. Але вона встигає нанести йому в груди смертельний укус. Обидва падають в ущелину. Байка закінчується афоризмом: «У світі старий хід речей: хто розбійничає внизу, той гине нагорі, хто займається розбоем наверху, той знаходить смерть у пріріві». Самим текстом байки не утворюється завершеного образу-символу. Можливе неоднозначне трактування того, що хотів би виразити автор. Введення афоризму створює проєкцію невизначеного образу-символу на одну його характерну рису, за якою читач активно розпізнає цей вербально невиражений образ-символ.

2. K. Pfeffel “*Der Scorpion und der Knabe*”

Der Hirtenknabe Coridon,/ Der nie den Büffon las,/ Fing einen grossen Skorpion/ Im braungesengten Gras.// Ein seltnere Krebs, denkt er; allein/ Vergebens führest du/ Die Scheeren nicht. Um klug zu seyn, Hielt er sie fest ihm zu.// “Sieh, Vater! Welch ein Ungethüm/ Ich dort im Grase fand,”/ Riefer, und schon zerstach es ihm/ Mit seinem Schwanz die Hand.// “Sohn, traue keinem Bösewicht,” Sprach dieser; «schadet er/ Dir nicht von vorne, sieh, so sticht/ Er dich von hintenher».

Байка Пфефеля «Скорпіон та Хлопчик». Побояючись, що Скорпіон кусається клішнями, Хлопчик держить його за них. В цей час Скорпіон кусає Хлопчика хвостом. Байка завершується афористичним виразом, в якому головною думкою є: «Злодій небезпечний і спереду, і ззаду». Без цього афоризму образ-символ залишився б невизначеним, незавершеним. Афоризм формує напрямок, у якому читач може самостійно добудувати або завершити образ.

3. Байка Скарпі «Світ, що видно з плафону» (текст наведено в підрозділі 1.9). В байці є дві метафори протилежних поглядів Людей і Мух, які створюють один вербально невиражений образ-символ салонного життя нуворишів. Образ-символ не завершено, але спроектовано парадоксальним висновком автора, який можна вважати афористичним виразом з таким змістом: «Яким би розумним не вважав себе рід людський, з точки зору Мух він смішний».

4. Риторичні байкові ланцюги В. Лібхена (Rhetorische Fabelketten) – (XX ст.) [482]

W. Liebchen *“Toleranz” (in drei Fabeln)*

einerseits

der wolf verbrachte viel zeit damit/ dem esel das heulen beizubringen/ in der hoffnung/ dass er mit ihm/ gemeinsam den mond besingen/ und gedanken austauschen könne// nach wochen der mühe/ verlangte er vom esel/ die probe/ der nahm die eingeübte pose ein/ öffnete das maul und/ plärrte sein i und sein a wie eh und je// dabei hatte doch der wolf dem esel/ so gute beispiele geboten/

andererseits

der esel meinte/ man könne sich auch/ mit ia verständigen/ und den mond besingen/ der wolf müsse nur einmal/ von sich absehen und tüchtig üben// nach zeiten der anstrengung/ versuchte es der wolf/ stand wie ein esel/ auf allen vieren/ öffnete die schnauze/ und jaulte wie gewöhnlich// dabei hatte doch der esel dem wolf/ so gute beispiele geboten//

abweichung

als wolf und esel erkannten/dass sie es nicht vermochten/ ihre eigenart zu ändern/ ohne ihren charakter zu verlieren/ waren sie froh über das scheitern/ ihrer proben// und verstanden sich besser als zuvor/ denn sie bedachten die unterschiede

Байкові ланцюги Лібхена становлять собою короткі нанизані одне на одне сюжети, які утворюють ієрархічну метафору. При цьому образ-символ неможливо сформулювати без назв байкових ланцюгів, даних автором. Тут спостерігається зміна функцій назви байки. Вона не тільки задає тему, але й слугує розгадкою незавершеного образу-символу.

У байці «Терпимість» описані безуспішні спроби Вовка та Віслюка змінити свою природу, переробити одне одного на свій

лад, щоб Віслук міг по-вовчому вити (оспівувати місяць), а Вовк по-віслючому ревти. Коли вони зрозуміли, що неможливо змінити свою природу, не втративши характер, то навіть зрадили безуспішності своїх спроб, і з тих пір розуміли одне одного краще, ніж будь-коли, тому що враховували свою неоднаковість. Незважаючи на те, що в 3-й частині байки «Відхилення» фактично поміщено висновок байки, образ-символ ще не визначається напевно. Його можна зрозуміти і як образ примирення, і взаємопорозуміння, і смирення, тобто читач в міру своїх уявлень може його домалювати й завершити сам або може залишитися на цій чи іншій гамі близьких відтінків. Але коли у фокус роздумів над головним символічним змістом потрапляє назва байки «Терпимість» (а на початку байки назва, як правило, не затримує уваги), образ-символ набуває саме цієї спрямованості та завершеності; абстрактна назва спроектувала увагу саме на цю рису людських стосунків. Цього не спроможна зробити назва з номінацією конкретних персонажів, наприклад, «Вовк та Віслук», оскільки вона може викликати лише асоціацію щодо характерів персонажів, а не змісту образу-символу, який вони утворюють своїми взаємодіями.

Таким чином, протягом XVIII–XX ст. спостерігається така еволюція образу-символу байки. Образ-символ набирає все більшого смислового обсягу, стає все більш абстрактним, менш наочним. Соціальне замовлення XX ст. потребує подальшого збільшення обсягу образу-символу, що стає неможливим здійснювати традиційними композиційно-стилістичними засобами байки. З'являється такий тип образу-символу, який ми назвали незавершеним. Ознакою його є настільки великий смисловий обсяг, що його вже майже неможливо виразити вербально. Його дано читачу на відчуття, але він не може бути виражений коротким формулюванням. Для фокусування, утримання уваги на незавершеному образі-символі в байці використовується афоризм, який відіграє зовсім іншу роль у порівнянні з афористичними висловлюваннями байок XVIII ст. Там афоризм використовувався для вираження авторської моралі, резюме, для ораторського мистецтва. В сучасній байці ці функції афоризму також присутні, але імпліцитно. Головною ж функцією є проекція за допомогою афоризму всіх смислових компонентів незавершеного образу-символу на певну його характерну рису. Таку ж функцію починає виконувати в XX ст. і назва байки, яка теж стає найчастіше абстрактною.

З точки зору ТРВЗ (теорії рішення винахідницьких завдань) [12], це вершина розвитку системи, яка називається ІКР – ідеальний

кінцевий результат. Об'єкт зникає (образ-символ переходить у віртуальний стан), але його функція зберігається та виконується повною мірою. Подальший розвиток такої системи, яка досягла ІКР, можливий у складі інших систем. Згідно з цією теорією, байка буде впроваджуватися в інші жанри і навіть види мистецтва та відігравати там як самостійну художню роль, так і допоміжну. Про це також знаходимо підтвердження в сучасній літературі [336; 414; 467; 457; 491; 285; 286; 287; 378; 395].

2.2.4. Відповідність характеру метафори і семантичної ємності образу-символу байки

Наведемо приклади оцінки й ранжування байок за характером метафори і відповідною семантичною ємністю образу-символу з лінгвостилістичним аналізом текстів.

Der Krebs (G.C. Pfeffel) [516, с. 44]

Ein Krebs, dem eine Fey, an deren Schloss/ Ein klarer Bach vorüberfloß,/ Die Tischgesellschaft zu ergötzen,/ In seinem roten Wamms, das Leben wiedergab,/ flog aus der Elfe Hand ins nasse Reich hinab./ Die Brüder grüssten ihn mit freudigem Entsetzen;/ Besonders reizte sie sein Kardinalshabit./ «O, wär uns doch», so rief, halb unzufrieden,/ Halb staunend, einer aus, «ein gleicher Schmuck beschieden!»/ «Dazu gelangt man leicht». – «Ha, Freund, heraus damit!» – «Man lässt sich nur lebendig sieden»./

Du wünschst dir den blendenden Ornat,/ Der deinen Nachbar schmückt, zu tragen./ O! laß zuvor dir im Vertrauen sagen,/ Wie viel er ihn gekostet hat.

У байці створено узагальнений образ відносно невеликої семантичної ємності, який символізує заздрість до успіхів інших і сліпоту щодо їх ціни. Ця людська властивість висміюється поза філософськими узагальненнями про її шкоду для суспільства, політики і т. і. Відтак у байці відсутні риси глобалізації тематики і відповідно – образу-символу; ми оцінюємо семантичну ємність образу-символу рангом 1. Стильові риси, що притаманні цій байці: відносна стислість, антитезисність, динамічність (швидка зміна акцій/реакцій), діалогічність тощо, відсутність абстрактної лексики також не сприяють абстрагуванню образу-символу. Метафору байки може бути оцінено також рангом 1 (прозора метафора). Підстави для такої оцінки полягають у такому. Міфологічні персонажі: Фея, гості відіграють у розвитку дій пасивну роль; вони є скоріше атрибутами для звершення основної дії – несподіваного оживлення вареного Рака. Самі ж дії та стани головної байкової фігури – Рака цілком властиві

йому природно: зваритися, почервоніти в кип'ятку; тобто автор не приписує йому нічого такого, що йому не властиво; це саме й сприяє прозорості метафори.

Етапи метафоризації, умовно розподілені за часом з метою аналізу, відбуваються у цій байці таким чином. Гіпотеза про подібність виникає зі словами живих «родичів» вареного Рака про його гарне багате вбрання (червону мантию). Так з'являється перша асоціація реального червоного панциря Рака з людським багатим убранням. Гіпотеза виникає легко, асоціація прозора й без спеціальних лексичних уточнень, без необхідності вводити композиційно-стилістичні ускладнення, докладні описи. Фокусування на необхідних негативних людських властивостях (заздрість, недоброзичливість до успіхів інших) майже не потребується і не здійснюється спеціальними мовними засобами, оскільки асоціації між багатим одягом (до якого привертається увага різною номінацією: *in seinem roten Wamms, sein Kardinalshabit, ein gleicher Schmuck, den blendenden Ornat*) й заздрістю і без цього достатньо прозорі. Фільтрація або вирівнювання ознак на основі аналогії теж досягається досить легко, без введення в композиційно-стилістичну структуру байки експліцитної моралі чи інших засобів. Досить легко ототожнюється будь-яка група людей, які заздять тому, хто досяг успіху, багатства, з групою мешканців струмка, яких вразив їх оживлений родич своїм червоним одягом. Прозорості метафори й визначеності образу-символу сприяють також опозиційний міні-діалог наприкінці фабульної частини тексту та авторське звернення у формі афоризованого висловлювання, яке ще більше конкретизує адресацію байки.

Sprachkampf (F. Grillparzer) [388, S.375]

Zu Äsops Zeiten sprachen die Tiere, / Die Bildung der Menschen ward so die ihre; / Da fiel ihnen aber mit einmal ein, / Die Stammesart sollte das höchste sein, / «Ich will wieder brummen», sprach der Bär, / Zu heulen war des Wolfs Begehr, / «Mich lüstert's zu blöken», sagte das Schaf, / Nur einer, der bellt, schien dem Hunde brav. / Da wurden allmählich sie wieder Tiere, / Und ihre Bildung der Bestien ihre. //

Der Weg der neueren Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität.

Байка дає зразок незавершеного ємного та глобалізованого образу-символу повернення людства до «варварства» через таку освіту, яка за основу бере національну обмеженість, ізолюваність, пихатість; такий образ-символ у цьому тексті корелює з непрозорою метафорою, уточненою афоризмом. Саме афористичне висловлювання наприкінці тексту «Шлях новітньої освіти йде від гуманності через на-

ціоналізм до дикарства» проектує надто узагальнений, незавершений образ розмежування людей на конкретний шлях розмежування – через пріоритети своїх мов. Метафора в цьому тексті оцінюється нами як непрозора, неочевидна, підкріплена афоризмом. Неочевидність алегорії закладається автором за допомогою образу зворотної перспективи розвитку тварин: спочатку вони були освічені, володіли людською мовою, а потім через пиху перейшли до своїх природних «мов». Пиха не властива тваринам природно; це людська властивість. Глобалізованості та ємності образу-символу сприяє також абстрактна узагальнена назва байки «*Sprachkampf*», а також декілька абстрактних слів, які складають ключові для розуміння байки поняття: *Bildung*, *Humanität*, *Nationalität*, *Bestialität*, які не мають прямого відношення до світу тварин і саме тому сприяють ємності образно-символічного значення. Етапи процесу метафоризації відбуваються у такий спосіб. Гіпотеза про подібність сутностей підкріплюється тим, що дії персонажів (байкових фігур-тварин) занадто соціальні, а не природні, тобто вони первинно символізуються. Фокусування відбувається за рахунок форсованої компресії інформації:

Da fiel ihnen aber mit einmal ein, Die Stammesart sollte das höchste sein...

Подальше фокусування переноситься в афоризм ключовими іронічними словами «*Der Weg der neueren Bildung*». Фільтрація, ототожнювання персонажів з кінцевим образом-символом відбувається при зворотному ході думки – від афоризму про «новітню освіту», яка прирівнюється з дикістю, до тваринних властивостей персонажів.

Аналіз текстів проведено згідно з розвинутою в дослідженні концепцією семантичної ємності образу-символу відповідно до механізму метафоризації. Результати представленого текстового аналізу не суперечать нашій гіпотезі про те, що збільшення семантичної ємності образу-символу корелює з трансформаціями метафори в бік ускладнення, непрозорості.

Таким чином, подібний лінгвостилістичний аналіз текстів байок дає підстави для ранжування інтенсивності таких стилістичних характеристик тексту, як тип метафори і семантична ємність образу-символу і подальшого установлення статистичних зв'язків між ними з використанням поняття рангової кореляції (див. підрозділ 1.2.2). При цьому для оцінки рангів інтенсивності стилістичних характеристик тексту допущено експертне тлумачення інтенсивності, що збігається з концепцією І.Р. Гальперіна про лінгвостилістичний аналіз текстів, згідно з якою поряд з точними і суворими описами, які не допускають інтуїції і ймовірних рішень, існує такий підхід, який допускає певну свободу в тлумаченні функціонування одиниць

мови; це пов'язано з тим, що «... соблюдение строгих и точных методов терпит крах применительно к объектам более крупным, чем предложение» [46а, с. 14].

2.2.5. Параметр порядку та образ-символ байки

Раніше ми зазначали, що з точки зору синергетики система може розвиватися в режимі з загострюванням і одночасно в якихось її частинах розвиток іде в ретроспективу, набуваючи архаїчних форм. Режим з загострюванням означає швидкий нелінійний розвиток за яким-небудь одним параметром, а решта параметрів змінюється порівняно повільно і навіть немов «застигає». В жанрі байки таким параметром, який у синергетиці називається параметром порядку, є зростаюча драматизація. Якщо розуміти драматичність як проблему вибору в умовах невизначеності або проблему багатьох можливостей з усіма супровідними переживаннями, то в байці ця драматичність має тенденцію підйому з нижчих рівнів на вищий. У класичних байках XVIII ст. стильова риса «драматичність» та її складова «динамічність» забезпечувалась вибором поведінки персонажів, що призводило до загострення боротьби і кульмінації. Синергетика має спеціальний термін – «біфуркація» для найменування вибору і обґрунтовує той факт, що за допомогою біфуркацій в сюжеті можна краще стиснути інформацію, тобто зробити образ-символ байки більш ємним.

У байках, де вводиться абстрактний, несумірний з іншими, персонаж, драматизм зумовлено неможливістю протистояти нерівному персонажу. В байках з ієрархічним сюжетом драматизм мовби передається й накопичується з одного рівня на інший. І нарешті, в байках з незавершеним образом-символом функцію вибору смислу образу-символу передано на самий високий рівень – читачу. Поряд з описаним вище завжди існували регресивні лінії розвитку байки «без загострювання» з розтягнутими, статичними сюжетами, без загострення боротьби персонажів. У цих байках досягаються ті ж самі цілі, але набагато менш економними ресурсами.

Процес еволюції образу-символу віршованої байки XVIII–XX ст. представлено схематично (рис. 2.1), а **процес метафоризації** відповідно до еволюції образу-символу відтворено узагальнено у вигляді таблиці (таблиця 2.1).

Таблиця 2.1

Еволюція процесу метафоризації відповідно до еволюції образу-символу

Як відбувається процес метафоризації				
Образсимвол	Класичний, порівняно невеликого обсягу	Збільшення змістового обсягу, абстрагування	Незавершений образ-символ, що проєктується афоризмом на одну свою характерну рису	
Припущення про подібність сутностей (встановлення аналогії)	Легко підібрати адекватні персонажі (алегорії зрозумілі й загальнозрозумілі) та їх дії або описи станів. Додаткові пояснення автора не потрібні	Атрактор (образ-символ) великого обсягу може бути подібним абстрактному персонажу, носію великого смислового обсягу. Або: соціальні дії звичайних персонажів позначені абстрактно, тобто первинно символізуються	Динамічна (зростаюча) подібність, викликана ієрархією сюжетів. Діями і станами персонажів дається лише натяк на використання їх властивостей для уподібнення	
Фокусування (актуалізація прикмет і асоціацій)	Фокусування досягається діями або/та станами персонажів, що рівнозначно простій компресії інформації	Фокусування досягається не взаємодіями, а неможливістю проти-стояти діям. Звичайні персонажі мовби опиняються в полі тяготіння абстрактного персонажа. Посилюється драматизація! Компресія інформації йде від самого атрактора	Фокусування за рахунок скрізних прикмет в міні-сюжетах. Фокусування мінімальне або нульове. Форсована компресія інформації. Різне фокусування переноситься в афоризм	
Фільтрація (суміщення, ототожнюван-ня) прикмет	Когнітивна обробка за рахунок аналогії: «вирівнювання» прикмет на основі аналогії. Вербалізація концепта, що протікає як акт номінації	Фільтрація (суміщення, ототожнювання прикмет): замість цього встановлюються відносини мікро-макро, тобто відкрив образу-символу від властивостей конкретних алегоричних персонажів	У фільтрації – передача активної ролі читачу: він масштабує проміжні образи. Кінцевий образ-символ одержується мовби із суми накопичених «непрямих доказів». Відкрив образу-символу від початкових персонажів дуже значний. Ототожнювання – при зворотному ході думки – від афоризму назад до сюжету. Акту номінації немає	

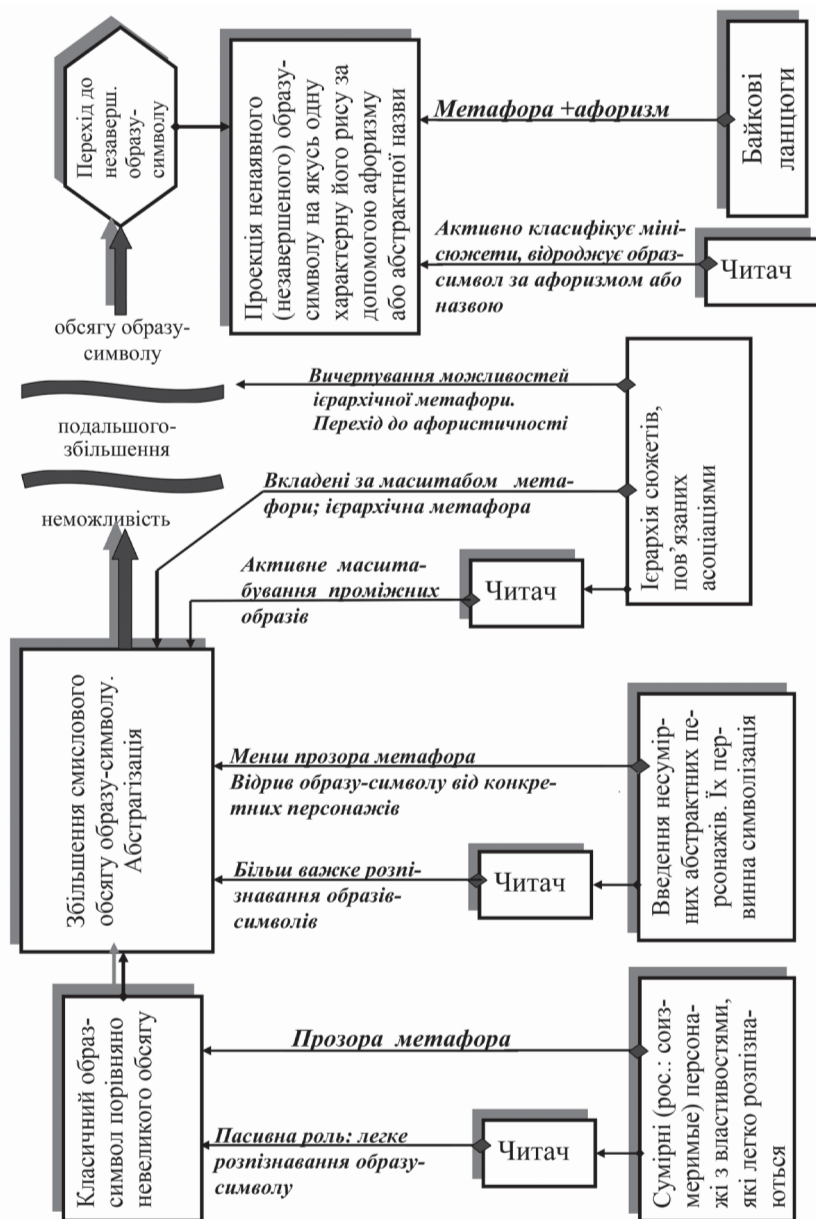


Рис. 2.1. Еволюція образу-символу віршованої байки

2.3. Історико-стилістичний розвиток байки та синергетичні аттрактори

Еволюційно-стилістичне дослідження жанру байки неможливе без розглядання суто-історії байки, її залежності від історичних обставин, без вивчення окремих найбільш характерних періодів розвитку, що відповідно відштовхується від конкретних імен письменників і поетів-байкарів та їх індивідуального стилю. Байка набуває найбільшої цінності лише тоді, коли вона найкраще відповідає потребам певної епохи, найяскравіше відображає своєрідність духовного світу, ідеали та інтереси суспільства. Висловлюючись мовою синергетики, талановитість байкарів та ідейно-стилістичний рівень їх теорії та творів визначаються тим, наскільки близько їх уявлення про призначення байки та їх задуми збігаються з зонами притягіння суспільно-соціальних ідей та духовних ідеалів відповідного часу, тобто з аттракторами. «Понятие „аттрактор“ можно соотнести с идеями как первообразами, а применительно к человеческой психике – с архетипами в смысле Юнга» [86, с. 40]. Структура соціальних замовлень-аттракторів кожної конкретної епохи становить собою різноманітний калейдоскоп ідей, уявлень, які відносяться до всіх сфер та рівнів життя суспільства. Ця проблема повинна розглядатися в перспективі в окремому дослідженні. Метою даного еволюційно-стилістичного дослідження є відокремлення головних глобальних аттракторів, які визначають собою тематику, функцію та стиль байок. Саме положення про аттрактори дає можливість системного узагальненого відображення тенденцій розвитку тематики, функцій байки та її стильових різновидів.

Головне ядро тематики та головні функції, структура та основні стильові категорії жанру були сформовані вже тоді, коли байка склалася як самостійний жанр. В історії літератури цю віху в розвитку байкового жанру називають античною, або Езоповою байкою. Назву «Езопова байка» хоча початково умовно й можна розглядати як точну (якщо Езоп дійсно існував, що не може бути доказаним остаточно), але вона залишає поза увагою інші, дуже важливі для історико-стилістичної еволюції байки імена. Окрім цього, назва «Езопова байка» досить умовна ще й тому, що в німецькій германістиці вона додається перш за все для відокремлення термінів «байка» (Fabel) і «фабула, сюжет, розвиток дій у творі» (Fabel) [261, с. 27]. Тому в нашому дослідженні ми зупиняємося на назві цієї епохи «Антична байка». Це не зменшує значення імені «Езоп», тим більше, що генеалогічне споріднення німецької байки з прабайкою далекого Сходу, якщо не враховувати біблійних джерел, має лише одного посередника – дійсного або символічного Езопа.



Рис. 2.2. Базова модель еволюції стилю жанру байки

Самостійного існування з самого початку набула поряд з прозовою і віршована байка. Тип передачі інформації в байці через інформаційно більш ємні та поетично більш виразні віршовані рядки [17; 53; 60; 63; 64; 89; 102; 173] був такою ж важливою та необхідною складовою в розвитку духовності та інтелекту суспільства, як і прозова форма, спрямована в першу чергу на логічну експресивність. Ці головні різновиди байки, які відповідають протилежним стильовим категоріям – прозі й поезії (віршу), ми розглядаємо як найбільш

об'ємні атрактори, сформовані вже на стильовому рівні, які в першу чергу зумовляють стиль та тенденції розвитку байки протягом всієї еволюції. Творчий потенціал кожного байкаря спрямовувався переважно в ту чи іншу зону притягіння, але часто він підпадав під вплив обох атракторів, один із яких міг остаточно перетягнути (Лессінг). Поряд з особистими якостями це зумовлювало індивідуальність творчості та стилю.

Системний взаємозв'язок історичних обставин та атракторів різних рівнів ми уявляємо у вигляді еволюційно-стилістичної моделі, яка в кожний період розвитку наповнюється конкретним змістом (рис. 2.2).

ВИСНОВКИ

Текст байки з усіма його складниками (алегоричними фігурами, сюжетом, акціями/реакціями) – це перший етап моделювання дійсності, тобто первинна символізація, метафоризація. Другий етап – це моделювання однієї частини байки (образу-символу) другою частиною (текстом), тобто повторна метафоризація. Метафора, яка складає основу тексту байки, моделює, породжує узагальнений образ-символ. Метафора є лінгвістичною моделлю для компресії та упорядкування соціальної інформації, яка необхідна для утворення образу-символу. Моделюючи сутність метафори простежується на всіх рівнях композиційно-стилістичної структури байки. Образи-символи – більш ємний клас понять з точки зору теорії метафори утворюються з більш вузького класу образів та персонажів, які мають ту ж саму ознаку. Процес самозародження образу-символу відбувається нелінійно, з прискоренням. Нелінійність процесу виражається в компресії інформації, представленій текстом, що й є передумовою моделювання.

Метафоризація включає основні три етапи: 1) допущення про подібність гетерогенних сутностей; 2) процес фокусування; 3) процес фільтрації, які можна розчленили лише умовно і які насправді відбуваються не в послідовності, а майже одночасно. При цьому метафоризація може відбуватися як в синергетичному «режимі з загостренням», так і в «режимі без загострення». Режим із загостренням означає більшу швидкість нелінійного прискорення, в результаті чого утворюється ємний образ-символ. Інформаційний режим з загостренням супроводжується ітераціями, біфуркаціями, ієрархічними метафорами і корелює з динамічною байкою, яка має загострення дій, кульмінацію, розв'язку. Інформаційним режимом без загострення утворюється менш ємний образ-символ. Для утворення ємного образу-символу

в такому режимі потрібні компенсуючі засоби, які варіюються в процесі еволюції, наприклад, активізація ітерацій.

У процесі еволюції образи-символи зазнають значних змін. Їх зміст стає глибшим, їх ємність та абстрактність збільшуються. Такий ємний образ-символ вимагає нових композиційно-стилістичних засобів, які сприяють насиченню образу-символу: 1) втрата тісного й однозначного зв'язку між персонажами байки й образом-символом, який був характерним для класичних байок; 2) активізація прийому несумірності персонажів; 3) поетапна символізація образу засобом ієрархічної побудови сюжету тексту байки, внаслідок чого посилюється абстрактність, включаються аналогії й асоціації; 4) посилення ролі головної діючої особи – читача як результат виникнення значного смислового зазору між персонажами, сюжетом і образом-символом і загального абстрагування байки.

Зміни в еволюції композиційно-стилістичної структури байки мають експліцитні й імпліцитні аспекти. До експліцитних аспектів відносяться, наприклад, ієрархічна побудова сюжету, стислість форми тощо. Ці зміни можна наочно відобразити в структурних моделях. Байка є система, побудована не лише на наявно присутніх, а також і на примислюваних («подразумеваемых») смислових елементах. Сучасна коротка байка побудована на цілому ряді уявлених елементів, які реально в тексті не присутні, внаслідок чого відпадає багато композиційно-стилістичних засобів, які в класичній байці слугували для відображення цих смислових елементів. З посиленням міри відкритості байки, інтенсивності дисипативних процесів відкидання зайвих для еволюції елементів посилюється й функція домислення образно-символічного змісту читачем. Сучасні байки здебільшого проявляють тенденцію до збільшення кількості елементів, які в тексті не присутні, але мають на увазі, припускаються. Описане в сучасній байці явище добре корелює з поняттям «айсбергових систем». Проблемність образно-символічної інформації, тобто її перевага над інформацією, закладеною описами дій, характеристиками персонажів, додомується самим читачем. Таким чином, функції «айсбергових систем»: 1) економія, компресія інформації; 2) передача активної функції впізнавання самому читачеві; 3) більший еспресивно-естетичний вплив образу-символу на читача, оскільки читач сам брав участь в його розробці, що найкраще сприяє закріпленню образу-символу.

В еволюції образу-символу прослідковується тенденція до збільшення його смислового обсягу. Для цього автори залучають, наприклад, такі стилістичні прийоми: 1) введення абстрактних персонажів поряд з конкретними, що створює ефект несумірності персонажів,

а значить, інформаційної ємності; 2) активізація абстрактних назв байок, які не лише задають тему, а й сприяють завершенню образу-символу та збільшенню його ємності; 3) схематизація, символізація персонажів у сюжеті, що сприяє скороченню кількості акцій, стислості байки; 4) вживання назв реалій із світу людей; 5) ієрархічність сюжету-тексту (декілька підпорядкованих один одному паралельних сюжетів-текстів в одній байці); 6) залучення афоризмів або афоризмоподібних висловлювань як підсумку байки. Для подальшого збільшення інформаційної ємності активізується одна із старовинних тенденцій байки, особливо віршованої байки: її тяжіння до афористичності. Завдяки афоризму в сучасній байці відбувається значна компресія інформації. За однією характерною ознакою, на яку проєктує афоризм, читач розпізнає весь образ-символ. Афористичність сучасної байки тісно пов'язана зі створенням незавершених образів-символів, які активізують емоції та інтелект читача байки. Порівняльний аналіз текстів байок із завершеними і незавершеними образами-символами підтверджує цю думку. При цьому демонструється той факт, що ця тенденція зароджується вже в класичній байці: аналізуються тексти байок Гете, Пфєффеля (XVIII ст.) поряд з текстами Скарпі та Лібхена (XX ст.).

Лінгвостилістичний порівняльний аналіз двох текстів байок репрезентує можливість оцінки і експертного ранжування найважливіших характеристик байки – семантичної ємності образу-символу і ступеня прозорості метафори.

З точки зору синергетики саморозвиток системи визначається параметром порядку. Параметр порядку – це наскрізна характеристика системи на будь-якому етапі її еволюції. З одного боку, це найрухоміша, нестійка характеристика, а з іншого, це найінформативніша ознака системи, яка на кожному етапі саморозвитку надає системі нового смислу та нової якості. В системі байки таким параметром є зростаюча драматизація, яка має тенденцію підйому з нижчих рівнів на вищі. Складник драматичності – «динамічність» та їх супровідний елемент – біфуркації сприяють компресії інформації, тобто ємності образу-символу. У байках з несумірністю персонажів драматичність зумовлюється неможливістю протистояти несумірному персонажу або силі. В байках з ієрархічним сюжетом драматизм накопичується при передачі інформації з одного рівня на інший. У байках з незавершеним або надто глобалізованим і абстрактним образом-символом функцію вибору образно-символічної інформації передано на самий високий рівень – читачу.

Надмірно глобалізований, абстрактний та незавершений образ-символ – це вершина розвитку системи, за термінологією теорії рі-

шення винахідницьких завдань – ідеальний кінцевий результат (ІКР). Об'єкт зникає, але його функція залишається. Розвиток системи, яка досягла ІКР, можливий у складі інших систем. Байка буде перетинатися з іншими літературними формами й різновидами художньої творчості, про що й свідчать численні оригінальні джерела текстів. Зв'язки між екстралінгвальними умовами епох (історичні обставини, соціальні відносини, соціально значущі теми) і їх лінгвостилістичним відображенням (механізми метафоризації, образи-символи, стильові риси, мовно-стилістичні засоби їх втілення) підлягали в дослідженні кількісно-якісному моделюванню в діахронії.

Головні стильові різновиди байок, які відповідають протилежним стильовим категоріям – прозі і віршу, – це найбільш об'ємні атрактори, які сформовані на стилістичному рівні і які в першу чергу зумовлюють стиль та тенденції розвитку байки протягом усієї еволюції. Базова модель еволюції стилю байки враховує історичні обставини, суспільно-соціальні відносини, тематику та функції байок (тематичні атрактори), стильові атрактори (проза, вірш, поетичний стиль, риторичний стиль тощо), стилістичні засоби (алегоризація, символізація, моделювання тощо), стильові риси (образність, дидактичність, анти-тезисність, риторичність тощо); більшість складників базової моделі в кожному епоху наповнюються новим змістом, варіюються або змінюються на інші.

Головна мета дослідження зумовлює подальший хід аналізу – через лінгвостилістичну характеристику окремих літературних епох байки та індивідуального стилю найбільш відомих байкарів до визначення основних напрямків еволюції стилю, узагальнених тенденцій лінгвостилістичної еволюції віршованої байки та виокремлення її стильових архетипів у діахронії.

Розділ 3



ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ БАЙКИ ДО ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII ст.). ЗАРОДЖЕННЯ ГОЛОВНИХ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ

3.1. Антична байка та її вплив на головні тенденції еволюції мови й стилю німецької байки

ЕЗОП. Думки вчених про місце народження байки суперечливі. Деякі вчені вважають помилковим вживання поняття «Езопова байка», «Езопівський жанр», «Езопівський стиль», «Езопова мова» або навіть недоцільним шукати батьківщину байки [233, с. 13, 280, с. 13]. Немає вірогідних доказів того, що Езоп дійсно існував і започаткував байку. В ранніх дослідженнях батьківщиною походження байки вважалась Індія («Панчатантра»). Тому дискусія про місце виникнення байки і її початкову форму була природною [пор.: 261, с. 27–28].

Більшість же дослідників батьківщиною байки називає Грецію. Прийнято вважати, що художню форму байка набула саме в Греції, хоча вона розвивалась і в Єгипті, Сирії, Індії. Тож початок античної байки пов'язується з іменем грецького поета-байкаря Езопа. Життєопис Езопа, який дійшов до нас, більше нагадує легенду. Збірки байок, які приписуються Езопу, датуються VI ст. до нашої ери. Напевно, байки не були записані саме Езопом. Вони передавались із покоління в покоління, при цьому Езопу, можливо, були приписані й байки, які спочатку йому не належали. До нас дійшла не точна словесна форма цих текстів, а їх головний зміст. Ім'я Езопа перейшло на весь жанр, який став носити назву «Езопова байка» [583, с. 10; 233, с. 13; 235, с. 277].

Якщо ми й не зможемо спиратись на точні дані про походження Езопової байки, якщо навіть фригійський раб Езоп не є історичною особою, а лише втіленням народного творчого духу [259, с. 21],

ми можемо говорити про поетичну фантазію грецького народу, котра відтворює в байках того часу конкретну ситуацію та суспільно-політичні відносини, які саме й привели до появи та повторення байок [пор.: 261, с. 29].

Уже в Езопових байках є очевидним те, що, хоча діючими фігурами є тварини, об'єктом зображення байки є людина. Така байка могла зародитися лише тоді, коли світ людства з первинно-общинними формами життя розколовся на пануючих та підлеглих, на гнобителів та пригноблених. Отже, первинна тематика античної байки – це соціальна несправедливість, пригноблення підлеглих сильними світу цього, а вже потім або паралельно з соціально-критичною зароджується тематика, присвячена негативним людським якостям.

Таким чином, байкова творчість на самому початку своєї еволюції визначалась суспільно-політичними відносинами того часу, які формували стійкі атрактори, що зумовлювали саму необхідність виникнення такого жанру, який би в яскравій образній формі змальовував конкретні життєві ситуації. Наведемо текст Езопової байки, який може послужити підтвердженням цього положення:

Gewalt geht vor Recht

Nunmehr sag' ich ein Gleichnis den Fürsten - / sie deuten es selbst wohl./ So zur Nachtigall sprach, zur tönereichen,/ der Habicht, die er hoch zu den Wolken entführt in den gierigen Klauen./ Jämmerlich klagte die Arme, zerfleischt / von gebogenen Krallen,/ aber in herrischem Tone entgegnet der Starke ihr also:/ "Törin, was jammerrst du doch? Ein Stärkerer ist's, der dich fortträgt./ Du wirst gehen, wohin ich dich führe/ so schön du auch singest./ Lüftet mich, so wirst du mein Mahl,/ sonst magst du entrinnen"/ Also sprach der hurtige Vogel mit mächtigen Schwingen.

Наведемо ще тексти деяких байок, що приписуються Езопу, як ілюстрацію прозового риторично-стислого типу байок (антипода епічної поетично-розважальної байки), який знайшов своє втілення частково й у віршованій формі і від якого тягнеться лінія через всю еволюцію стилю байки до сучасного етапу еволюції:

Taube und Krähe

Die Taube in einem Schlag brüstete sich mit ihren vielen Jungen. Als die Krähe es hörte, sagte sie: "Nein, hör auf, damit grosszute! Je mehr du ausbrütest, desto mehr Sklavenlos musst du beklagen." – So ist es auch mit dienenden Leuten: am unglücklichsten sind diejenigen dran, die viele Kinder bekommen.

Die Hunde vor Zeus

Die Hunde ärgerten sich eines Tages über die dauernden Plackereien und Quälereien und schickten Gesandte zu Zeus, er solle doch ihre Beschwerden abstellen. Indem dieser ihnen zeigen wollte, dass dies unmöglich sei, erklärte er: "Eure Not wird aufhören, wenn ihr einmal soviel gepisst habt, dass ein Fluss

daraus wird!" Sie hielten das für Ernst und machen es seitdem so bis auf den heutigen Tag: wo sie sehen, dass einer von ihnen gepisst hat, bleiben sie stehen, um ebenfalls zu pissen. Die Fabel lehrt, dass man an seinem Los nichts ändern kann.

(Тексти цит. за антологією: [489]).

БАБРІЙ. Перша переробка прозових байок Езопа в віршованій формі належить відомому античному поету Бабрію (Греція, II ст. до н.е.). Саме з ім'ям Бабрія пов'язано становлення віршованої байки як самостійного жанру поезії. Його віршовані байки написані грецьким ямбом і становлять собою сатиричні твори, які відрізняються яскравістю образів, простотою та виразністю [233, с. 17; 235, с. 280; 245, с. 55].

Надаючи байкам Езопа поетичну віршовану форму, Бабрій намагався зберегти стиль Езопа в головному: у відсутності наявного повчання та в стислості. Порівняно з байками Езопа деякі байки Бабрія більш розгорнуті, містять характеристики, описи, а в словах персонажа, що висловлюється останнім, міститься досить прозорий натяк на повчальне зерно байки:

Der Löwe als König

Einst war ein Löwe König. Gar nicht jähzornig/ Noch grausam war er oder auf Gewalt pochend./ Nur sanft und rechtlich, wie nur je ein Mensch sein kann./ Und unter dieses Königs Herrschertum, sagt man,/ War einst im Wald der wilden Tiere Haupttagung,/ Um Rechenschaft zu tauschen, dieser mit jenem. / Als alle treulich nun die Rechnung ablegten – / Der Wolf dem Lamm, der Panther drauf der Wildziege,/Dem Hirsch der Tiger – und sie Frieden drauf schlossen,/ Da meint der Hase scheu: "Ja, diesen Tag hab' ich/ Schon immer mir von je so sehr gewünscht, wo auch/ Die Rücksichtslosen vor den Schwachen Angst fühlen!"

Das Schaf und der Wolf

Das Schaf, dem unerwartet einst ein Wolf streunend/ Begegnet, fand in offenem Tempelraum Zuflucht,/ Wo festlich sie dem Gott ein Opfer darbrachten./ Doch hielt den Wolf zurück die Mauereinfassung,/ Und, draussen weilend, hielt er mit dem Schaf Zwiegespräch./ "Siehst du", so sprach er, "dort nicht den Altar blutig?/ Komm! Sonst ergreift man dich und wird auch dich opfern!"/ Es sprach: "Mach dir um mich nur keinerlei Sorge!/ Mir geht es gut. Selbst wenn sie mich dem Gott opfern,/ Es wär mir lieber, als wenn mich der Wolf frässe!"

Уже на прикладі Бабрія бачимо, як дуже коротка й стисла епіграматична форма знаходить місце й у поетичному віршованому різновиді байки:

Der Hirt und der Wolf

Als einer, abends seine Schafe einpferchend,/ Zugleich mit ihnen auch den fahlen Wolf eintat,/ Da sah es noch der Hund und sprach zu ihm warnend:/ "Wie soll's den Schafen gehen, wenn du den mitbringst!"

(Тексти цит. із антології: [489, S. 261, 262, 285]).

Отже, на основі цих перекладених німецькою мовою байок можна стверджувати, що в цих текстах започатковано деякі головні риси майбутніх стильових різновидів віршованої байки – епічної поетично-розважальної байки та риторично-стиклої байки: антитезисність, повчальність, діалогічність/ монологічність, стислість/розгорнутість, риторичність/розважливість.

Відомі також і інші імена грецьких байкарів (наприклад, **Ахілох**). Той факт, що все ж назва жанру пов'язана з іменем Езопа, можна пояснити більшою кількістю та вищою якістю байок, які написані в VI ст. до н.е. і які передані як Езопові байки. Не існує надійних джерел, які засвідчували б факти про конкретні місця народження цих байок. Але непрямі дані вказують на грецький Схід, на Малу Азію, тому що саме там, де швидко піднялись і розквітли міста, вперше в грецькому світі виникла соціальна напруженість. Саме в VI ст. до н.е. на зміну класу вельмож на арену виступив новий клас купців та ремісників. Формувалась нова державна форма й нова література, в якій міфологічне світосприйняття змінювалося новими елементами реалістичного відображення суспільних відносин.

Таким чином, вже антична байкова творчість свідчить про те, що жанри – це не відірвані від часу утворення, а історично зумовлені узагальнення та мінливі величини. На суперечності суспільного ладу чутливо реагувала система байки, утворюючи суперечності, режим з загостренням на своєму рівні, внаслідок чого виникали байки, які немов були відбитком жорстоких соціальних відносин.

ФЕДР. Після того як байки Езопа стали відомі в Римі, традицію Бабрія продовжив Федр (II ст. н. е.). Його віршована байка відрізняється від байки Бабрія тим, що поряд з розважальністю вона більш повчальна; ядром байки Федра є мораль. Федр одночасно виконує роль і жартівника, і мораліста. Переважаючи в грецькій байці риса простоти та наївності змінилась у римській байці повчальним тоном [233, с.18; 238; 245, с. 56]:

Der Falke und die Tauben

*Wer sich dem Schurken anvertraut zum Schutz,/ Statt Schutz zu finden,
rennt in das Verderben./ Oft flohn die Tauben vor dem wilden Falken/ Und fanden
Rettung nur im schnellen Flug./ Da griff zum Trug der hinterhältge Räuber/
Und täuschte so das waffenlose Volk:/ "Was wollt ihr lieber so bekümmert leben,
Statt dass wir durch Vergleich uns klug vertragen/ Und ihr zu eurem König mich
erwählt,/ Der euch beschützt vor jeder Art von Unrecht?"/ Vertrauensselig gaben
sie sich hin./ Kaum war der Falke König, da begann er/ Sie, eine nach der anderen,
zu zerreißen./ Das war das Königtum der scharfen Krallen./ Von denen, die am
Leben blieben, sagte/ So manche dann: "Wir büssen eigne Schuld!"*

Der Fuchs und die Maske

Einst kam die Maske eines Trauerspiels/ Dem Fuchs vor Augen, und er meinte gleich:/ "O wie bedeutend, aber kein Gehirn!"/ Das gilt für jene, denen Ruhm und Ehre/ Das Schicksal gab, doch den Verstand versagte. [489, с. 188, 175]

Наведені тексти байок теж можуть бути названі представниками двох стильових типів: більш розгорнутої поетичної розважальної і стислої риторичної байки. В байках Федра дидактичність більш посилена в порівнянні з байками Бабрія; мораль у них висловлена чітко й однозначно.

АВІАН. Через 300 років, у другій половині IV ст. римський поет-байкар Авіан передав 42 байки Езопа елегійним розміром вірша. В його творах представлено байковий матеріал, який не було використано Федром, наочно й конкретно викладено сюжети; байкові фігури – це образи, які символізують собою конкретні властивості; метафори-алегорії – досить прозорі й очевидні, тому висновки, які часто становлять собою афоризмоподібні вирази, сприймаються як прикраса стилю, завершення тексту, а не тлумачення образно-символічного смислу:

Die zwei Krebse

Schräg die Beine gesetzt bewegte der Jungkrebs sich rückwärts,/ Als er im nassen Gestein heftig im Rücken sich stiess./ Immer schon wünschte die Mutter, er solle bequemer doch vorwärts/ Gehen und gab ihm auch jetzt, heisst es, den folgenden Rat:/ "Setz dir's doch nicht in den Kopf, hier zu gehen, wo keinerlei Weg ist,/ Und gewöhne dir ab, immer nur rückwärts zu gehn!!/ Nein, beschränk dich darauf, gradaus die Schritte zu lenken/ Ohne Gefahr auf dem Weg, der dich geleitet ans Ziel!!/ Drauf versetzte der Sohn: "Geh du erst, Mutter, voran mir!!/ Wenn du den Weg mir zeigst, folge ich sicher dir nach."/ Masslose Torheit ist's, wenn du selber verkehrt etwas anfängst,/ Gleich in des andern Tun nur das Verkehrte zu sehn. [489, S. 323].

РОМУЛ. Римський поет, який жив пізніше і називав себе Ромулом, у передмові до однойменної збірки байок «Ромулус» за стилем байок продовжує лінію Федра. Збірка байок Ромула містить 80 творів, які розглядаються як прозова переробка байкової спадщини Федра або, скоріше, байок Езопа. Байки Авіана та Ромула за поетичністю значно поступаються перед байками Бабрія та Федра [233, с. 21; 235, с. 282; 245, с. 57].

Таким чином, уже в античній літературі зароджується поетична віршована байка – прототип віршованої байки наступних сторіч. Уже в античній байці можна спостерігати головні стильові риси, які будуть удосконалюватися в подальшій еволюції. В загальному потоці поетичної байки зберігається також тип риторичної небагатомовної байки, який є продовженням байки Езопа.

Схематично стан розвитку стилю байки античної епохи відображає системно-синергічна модель на рис. 3.1.

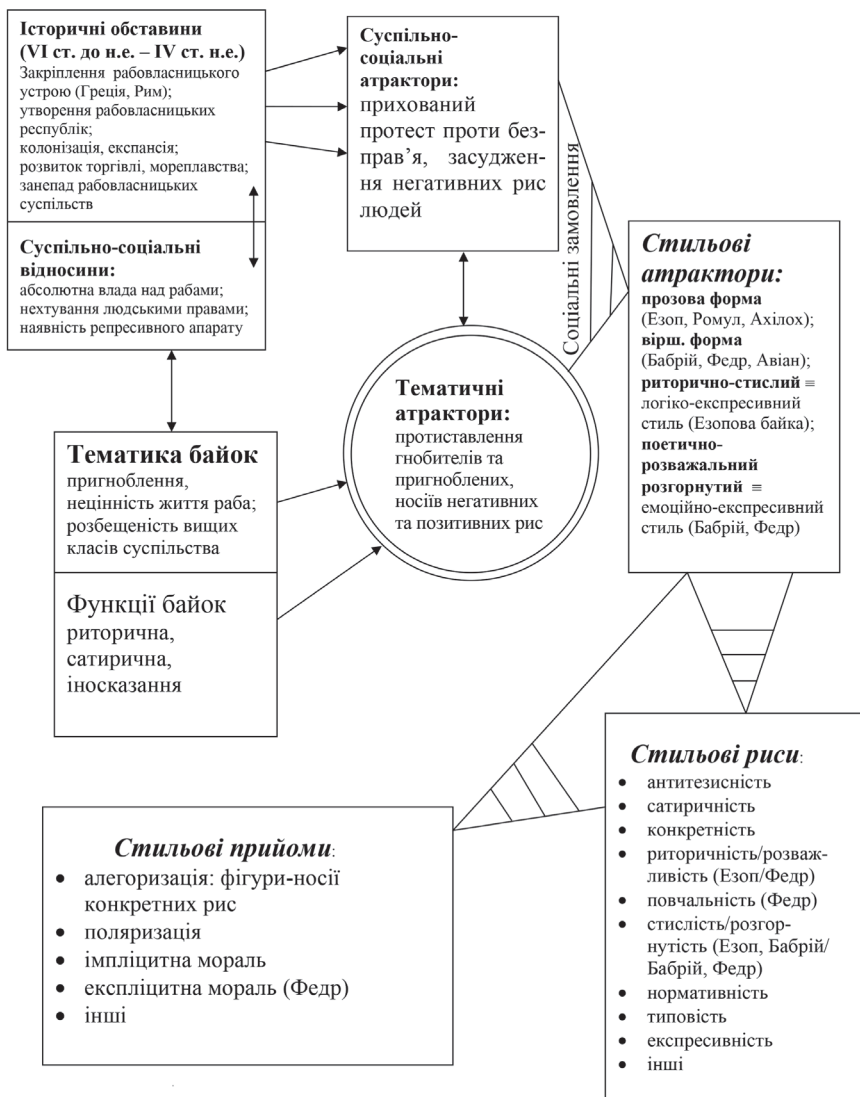


Рис. 3.1. Еволюційно-стилістична модель античної байки

3.2. Еволюція стилю байки в німецькій літературі середньовіччя (XIII, XIV ст.)

Було б несправедливим і однобічним, досліджуючи еволюцію байки, концентрувати увагу лише на періодах її особливого розквіту (епоха Реформації, епоха Просвітництва). Епохи, які не можуть бути позначені як періоди найбільшого розквіту, мають велике значення для розвитку жанру і є необхідним його етапом. Вже до епохи Реформації байка сформувалася як важливий вид народної поезії, про що свідчать висловлювання дослідників: «Середньовічна народна поетична творчість саме на початку революційного переходу від феодалізму до капіталізму стає значним елементом буржуазної літератури й невичерпним резервуаром, із якого автори цієї епохи діставали свої імпульси» [261, с. 43] (переклад – Л.С. П.).

Про те, що роллю середньовіччя в розвитку жанру байки нехтували, свідчить факт відсутності системного розгляду історії літератури та поетики середньовіччя [пор.: 326, с. 9].

Установлено, що в німецькому середньовіччі ще не існувало сталої термінології для байки. Навіть саме слово «Fabel» не використовувалося для позначення різновиду малих оповідань. Назвою для жанру «Fabel» стає лише в гуманістично освічених перекладачів наприкінці XV ст., а саме у Антонія ф. Пфорра в книзі прикладів (Beispiele) (1482–1496) і у перекладача байок Езопа – Штейнхьовеля (1470/80 р.) [222].

Панівним офіційним видом поезії середньовіччя була придворна поезія, суспільна функція якої полягала в ідеалізованому зображенні привілейованого класу. Хоча від цього періоду феодалізму до нас дійшли лише феодальна, духовна та рицарська поезія, є припущення, що поряд з «офіційною» існувала й усна народна поезія, яка письмово передавалася надто рідко і лише в духовницькій або феодальній інтерпретації. Тому відсутні докази про використання байки на цьому етапі народної творчості. Зрозуміло, що феодально-придворна література, яка обслуговувала панівний клас і майже не цікавилася нижчими верствами суспільства, котрі створювали матеріальні цінності, не використовувала й байку [261, с. 5].

Розвиток феодальних міст у центри ремісництва, торгівлі та освіти означав кінець прогресивного періоду феодалізму. Одночасно з посиленням ранньобуржуазної літератури, яка розвивалася всупереч феодальній і починала її витискати, все більш зміцнювалася народна письмова творчість. Придворна епічна література та міннезанг втрачали свій вплив, в той час як такі літературні жанри, як майстерзанг, народна пісня, духовна драма, фастнахтсшпіль і, перш за все, по-

вчальна поезія, сатира, шванк і байка набували особливого значення. Носіями народної творчості були мандрівні представники нижчих клерикальних кіл. Вони виступали перед народом зі шванками, жартівливими та насмішливими віршами й байками, перш за все, байками про тварин [пор.: 261, с. 48].

Про те, що вже в німецькій байці раннього періоду мова йшла про повчальні оповідання, свідчить використовуваний в той час для байки термін “bispele” або “bischaft” (приклад), який згодом набуває значення «парабола, притча, байка, повчальне оповідання». Слово “bispele” вказує, окрім того, на взаємозв’язок між байкою, порівнянням та прислів’ям [233, с. 27].

Мета байки – моральне виховання людини, здатної вести більш порядне життя. Для цього моральні принципи викладаються не в формі абстрактних етико-теологічних положень, а демонструються на натуральних прикладах життєвої практики простої людини.

Саме народноспрямованій байці належить пріоритет у розвитку самопізнання нижніх прошарків, покірність яких підтримувалася сподіваннями на соціальну справедливість на землі тільки через бога. Байка ж почала розкривати протиріччя між загальноприйнятими моральними цінностями, з одного боку, і дійсною моральною практикою, з іншого. В багатьох випадках, обминаючи релігійно обґрунтовані моральні догмати, вона переходить до політичної критики феодальних відносин [261, с. 48].

Грецькі та латинські байки переказувались як прозою, так і віршами. Їх мета полягала передовсім у повчанні, вони були перш за все дидактичним засобом, розважальний аспект майже зовсім ігнорувався [228, с. XXIV]. Але одночасно з дидактичною функцією в німецькій байці зароджується й розвивається соціально-критична функція.

Аналіз історичних обставин виникнення німецької байки здійснено з метою експлікації зародження тісного зв’язку байки з соціальними вимогами часу. Найсильнішим соціальним атрактором середньовіччя, на наш погляд, була необхідність пробудження й розвитку самосвідомості народу, осмислення ним своїх здорових моральних цінностей всупереч феодальному пригнобленню, розкриття протиріч етико-релігійних правил і дійсності та удосконалення людської природи. Це зумовило тематику байок тієї епохи та їх функції.

До пізнього середньовіччя в Німеччині не було інших збірок байок, окрім численних переробок Езопа. Перші спроби передачі старих байок середньовісньонімецькою мовою було зроблено в дидактичній поемі «Скромність» (“Bescheidenheit”), яку написано приблизно

в 1228 році автором, який назвав себе “Freidank”, тобто “Freidenker” («вільнодумний»), а також у написаній у той же час збірці віршованих байок “Die Welt” («Світ»), автором яких був ШТРІККЕР [245, с. 84]. Із інших джерел у збірці “Die Welt” Штріккеру належить лише частина байок, решта ж походить від інших часів і авторів [340, с. 42]. Але, незважаючи на суперечливі дані відносно кількості байок, Штріккера визнано одним із найзначніших поетів-байкарів середньовіччя [233, с. 29; 235, с. 283; 261, с. 48].

У більшості байок Штріккера діючими фігурами є тварини і саме ті тварини, які дуже відомі народу, представленому, в основному, селянами. Через взаємодії тварин у байці зображались сільські відносини, повсякденна робота селян. У придворному світі й епосі селянин та його образ не знаходили місця. Звичаї та побут селян зневажались як етично, так і естетично. Образами ж байок Штріккера як раз і стали селянські двори та проблеми селян. Безпосередньою метою байкової творчості було зображення повсякденного життя та турбот селян, що було повністю новою рисою в літературі середньовіччя [пор. : 261, с. 52].

Тварини в байках Штріккера – це одухотворені істоти, які в проповідях можуть слугувати людям зразком поведінки або прикладом, на якому зримо відображаються ситуації й закономірності реального життя:

Der Vogel und der Sperwer

Uf einem grünen rise / sanc ein vogel sine wise/ eines morgens vil fruo./ im was so ernst dar zuo/ daz er sin selbes vergaz/ und also singende saz/ unz ein sperwaere dar swanc/ do er aller wünneclichest sanc/ und nam in in sin fúeze./ do wart sin stimme unsüeze/ und sanc als die da singent/ die mit dem tode ringent./ Also vreunt sich der werlde kint,/ die mit der werlt so vaste sint/ daz si got lazent underwegen/ und welnt deheiner vorhte pflegen/ und tuont swaz in gevellet/ unz si der tot ersnellet/ und würget si als drate/ daz in helfe kumt ze spate./ sus nimt ir vröude unde ir spill/ ein boeser ende unde ein zill/ denne des vogels der da sanc/ unz er den tot da mite erranc./ die not die im sin sanc erwarp,/ der was ein ende do er starp;/ so ist der werlte kinde not,/ die ane riuwe ligent tot,/ an ende und so manicvalt/ daz si immer blibent ungezahlt [532, S. 9].

Ця байка Штріккера фактично розпадається на дві частини. Перша частина (5 рядків) – коротка розповідь про подію, яку можна розглядати як приклад, на якому будується наступний текст – висновки автора з застосуванням цього прикладу до життя. В той же час, перший текст не є просто прикладом; це поетизована розповідь загибелі Птаха, в якій є деталізовані описи. Цей текст свідчить про те, що стильовий тип байки з ієрархічною будовою текстів не є лише витвором пізніших епох; він зародився у старій байці, а потім удосконалював-

ся й активізовувався в наступні епохи (наприклад, Гердер – XVIII ст., Лібхен – XX ст.).

ГЕРХАРД ФОН МІНДЕН. Герхарду із Міндена приписуються байки збірки “Wolfenbütteler Äsop” (рукопис із 25 байками середньонімецькою мовою зберігається у Вольфенбюттелі). Основою для байок Герхарда послужили латинські прозові байки Ромула. Кожна байкова історія закінчується чотирирядковою мораллю [235, с. 286; 242, с. 9–10]:

De hunt gink över ene bach;/ enen andern he darinne sach,de enes keses formen voch/ als he in seinem munde droch./ An dat water he snelle sprank/ und na dem andern kese rank:/ den sinen he also vorlet,/ des andern he ok ne gebet./ En girich minsche dicke gert/ ens andern got und sik ernert/ nümmer van dem gode sin:/ ens andern hel dat is sin pin. [532, S. 23].

ХУГО ФОН ТРІМБЕРГ. Його байки знаходяться в дидактичній поемі “Renner”. Там вони становлять собою наочні ілюстрації на тлі теоретичних роздумів. Це приклади, в яких він критикує церковне та світське життя та поведінку людини. Байка Трімберга стає знаряддям **соціальної критики**, за допомогою якої виявляються недоліки суспільної структури [235, с. 286]:

Ein agelster zuo ir tohter sprach/ “kint, wiltu niht werden veige,/ so warte wa der man sich neige/ und mit der hant griff an die erden,/ daz dines lebens tage iht werden/ kürzer, wan so wil er dich/ werfen; des gedenke an mich/ und fliuc von ime.” – , daz taete ich gern,/ und möhdest du mich des gewern/daz er den stein niht bi im haetel/ verborgen under seiner waete.”/ diu agelster sprach, var hin von mir,/ ich kan niht mer geraten dir:/ du hast mer liste danne ich han.”[532, S. 15].

У цій байці реалізується модель байки динамічної діалогічної структури, яка характеризується діалогом зі швидкою зміною акцій/реакцій і яка буде займати значне місце в стильовому типі епічної поетичної байки, що остаточно сформувався у XVIII ст.

Початок процесу становлення віршованої байки як поетичного жанру в німецькій літературі пов’язують з ім’ям УЛЬРІХА БОНЕРА, який написав збірку байок “Der Edelstein” (перша половина XIV ст.). Збірка складалася рівно із 100 байок. Це великі за обсягом байки (від 40 до 100 рядків), попарно римовані [271]. Бонер використав античні байкові мотиви. Він переробив байки Авіана і більш пізню латинську збірку, відому під назвою «Аноньюмс Новелет» (“Anonymus Novelet”), і розповів їх по-новому у віршованій формі. Назва “Edelstein” означає, що подібно до того, як цінність каменю пізнається шляхом ретельного дослідження, також і байки повинні бути прочитані уважно і з глибокими роздумами. Заслуга Бонера полягає в тому, що старі, схожі з епіграмою, оригінали він одягнув у просту й розважальну форму, образи стали більш чіткими й жи-

вими. Байки Бонера – це одягнуті в слова картини релігійно-етичних ідеалів, і вони слугують більше дидактиці, ніж поезії. Наприкінці кожної байки є докладно виражена мораль (10–15 рядків), прикрашена образними виразами. Під назвою Бонер задає також тему байки. Наприклад, під назвою *“Von einem Wolf und einem Schafe”* стоїть ще доповнююча назва *“Von ungerechter Gewalt”*. Тематика байок Бонера дуже різноманітна. Він виступає за задоволеність тим, що людина має від природи, і проти заздрості, жадібності й пихатості. Бонер засуджує у своїх байках несправедливість, невдячність та невірність; вітає свободу й дружбу. Він звертається лише до тих, хто хоче його почути. Про це свідчать часто вживані вирази: *“Wer das Gute tun will ...”*, *“Wer meinen Rat hören will”*. Бонер – не критик і моралізатор, він – терпеливий радник. Збірка байок Бонера існувала у вигляді багатьох рукописів і була дуже популярною серед сучасників. У 1461 році книга байок *“Edelstein”* була надрукована; вона була першою німецькою книгою після винаходу мистецтва книгодрукарства [233, с. 27, 28, 29; 340, с. 50–53]. Свою збірку Ульріх Бонер починає й закінчує молитвою й роздумами про значення байки:

“Ez sprechent ouch die meister wol:/ “me denne wort ein bischaft tuot!”/ diu sterket manges menschen muot/ an tugenden und an saelekeit./ guot bischaft treit der eren kleit,/ guot bischaft kestigt wilden man,/ guot bischaft vrouwen zemen kan,/ guot bischaft zieret jung und alt,/ recht als das grüne loup den walt [Цит. за: 233, S. 28].

Тематика байок У. Бонера відображає не тільки спектр людських вад та огріхів, але й тугу народу за кращим, більш вільним життям. Висновки його байок відображають не уявлення про цінності панівного класу, а мудрість та ідеали простого народу на протипау надуманим та смішним ідеалам феодального класу. Ця суперечність із занепадом феодального устрою та з розвитком самосвідомості народу ще більше виявляється в байках, а байкова творчість стає все багатшою [пор.: 261, с. 52].

Дослідники ранньої народної творчості вважають, що німецька байка на першому етапі існувала в народі головним чином в усній формі. Письмові джерела були майже недосяжні для простих людей, тому що знаходились в руках у духовенства, яке володіло знаннями письменності, а саме воно й не було зацікавлене в розповсюдженні народної поезії. Тому, очевидно, багато текстів, які записувались протягом віків, з плином часу було втрачено.

Схематично розвиток байки в епоху середньовіччя зображено за допомогою системно-синергічної моделі (рис. 3.2).

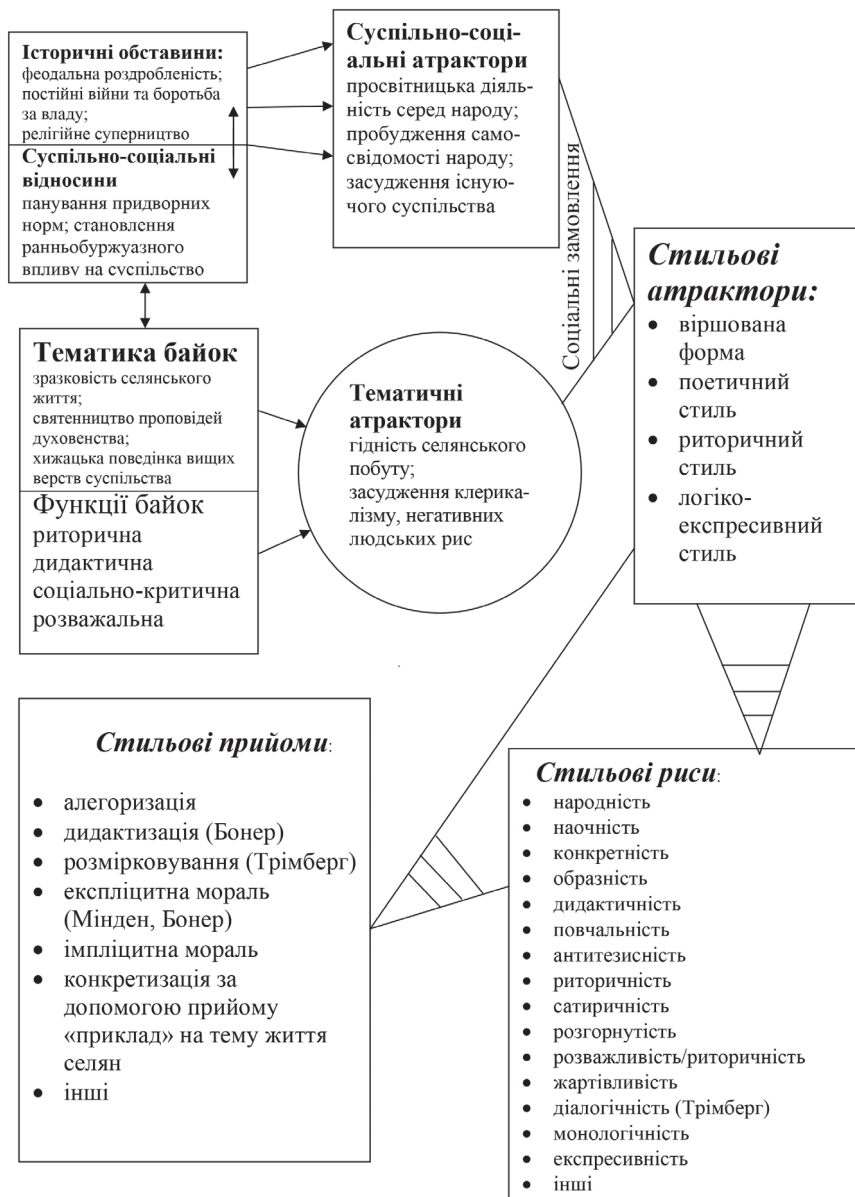


Рис. 3.2. Еволюційно-стилістична модель байки Середньовіччя

3.3. Стиль байки епохи Гуманізму та епохи Реформації (XV–XVI ст.)

Німецька байка епохи Гуманізму

Серед байок, які виникли в XIV, XV, XVI сторіччях і багато з яких дійшло до нас без вказівок на автора, виділяється збірка «Езоп» **ГЕНРІХА ШТЕЙНХОВЕЛЯ**, що була надрукована в 1476 році [245, с. 85; 261, с. 59]. Це був прозовий переклад середньовісньонімецькою мовою латинської збірки приписаних Езопу байок. Ця збірка байок мала багато видань і була відомою й за межами Німеччини. Саме з цієї книги та зі збірки “*Edelstein*” багато поетів, які жили пізніше, запозичували матеріал для своїх байок та шванків.

Штейнховель належав до передових кіл німецької буржуазії. Під час свого навчання в Італії він ознайомився з ідеями італійського гуманізму та італійською літературою. Італія вважалась країною зародження гуманізму, головної форми буржуазного світосприйняття. Характерним для гуманістів була повага до особистості людини. Замість забобонів та сліпої віри в бога вони пропагували знання й освіту як мету людського існування. Вчені й митці-гуманісти звернулись до культури грецького античного світу, і байка особливо відповідала прагненням раннього гуманізму до народної культури. Це й пояснює звернення Штейнховеля до скарбниці байок Езопа. Він прагнув зробити етичні цінності античності доступними й для широких верств німецького народу. Штейнховель один із перших використав слово «фабула» як назву для жанру Езопової байки.

Байки Штейнховеля були повністю спрямовані на повчання й освіту тих верств суспільства, яким пануючий феодальний клас відмовив у духовно-культурному розвитку. Вже в дефініції байки Штейнховель дає зрозуміти, що він не розглядає байку як теологічно спрямований жанр. Для гуманіста людина та природа мають цінність самі по собі, а не лише через проєкцію на бога. На прикладі розмови нерозумних тварин людина повинна усвідомити свої особисті моральні цінності.

Якщо байки Штейнховеля й не закликали до політичної боротьби, то все ж вони виконували дуже важливу соціальну функцію, сприяючи розвитку духовної та інтелектуальної емансипації нижчих прошарків народу, та слугували ідеалам буржуазної свободи, справедливості й освіти. В системі народної освіти, створення якої є заслугою саме цієї епохи, байка почала відігравати значну роль як складова частина педагогічних засобів навчання й виховання.

Декілька байок переказує **СЕБАСТЬЯН БРАНТ** у своїй збірці “*Narrenschiff*” (1494), а в 1498 році була опублікована й перекладена нижньонімецькою мовою стара легенда із тваринного епосу

“*Reinecke Fuchs*”, яка стала новим поштовхом і новим джерелом для байок про тварин. Джерелом та матеріалом для нових байок була також книга “*Buch der Beispiele der alten Weisen*” – переклад великої стародавньоіндійської збірки байок Хансом Пфорром [245, с. 85].

Схематично стан розвитку віршованої байки епохи Гуманізму зображено за допомогою системно-синергічної моделі (рис. 3.3).

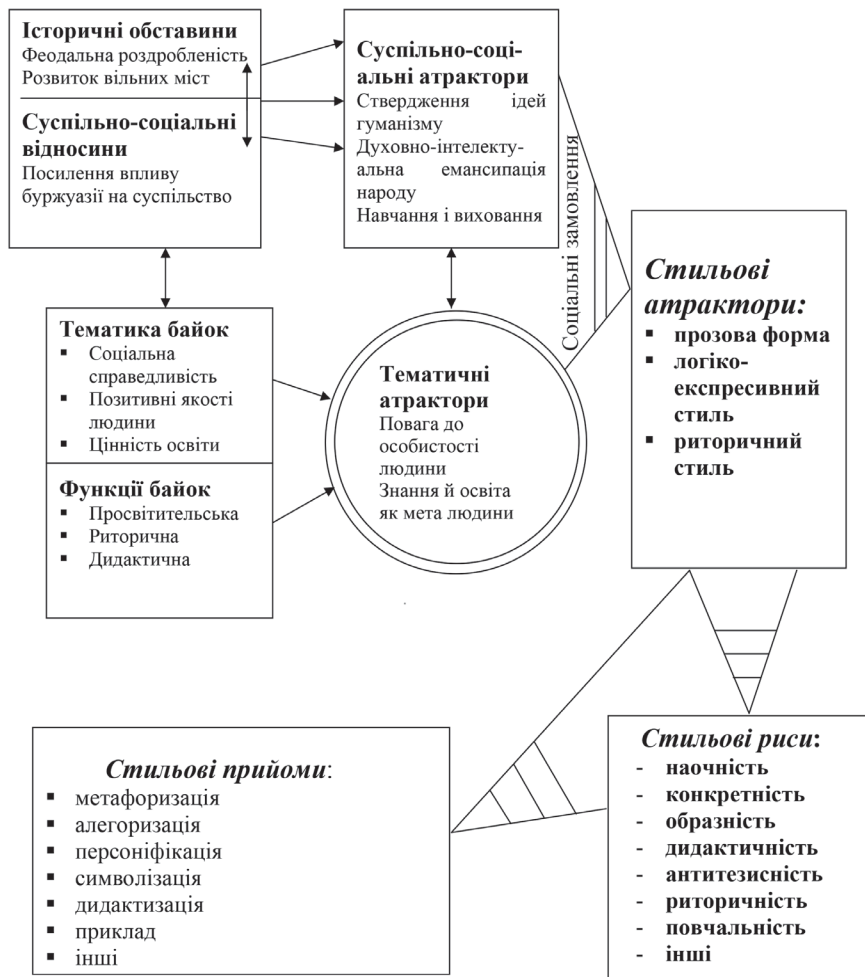


Рис. 3.3. Еволюційно-стилістична модель жанру байки епохи Гуманізму

Німецька байка епохи Реформації

В цей період для байки характерні 3 основні тенденції:

- 1) набуття натуралістичних рис, які зближують її зі шванком; байка наповнюється здоровим духом народу,
- 2) байка використовується протестантами як засіб політичної та релігійної агітації,
- 3) байка стає засобом збагачення й розповсюдження мовної культури й освіти, широко популяризується в народі [235, с. 289].

МАРТІН ЛЮТЕР

Наприкінці XV ст. соціальні суперечності й напруженість настільки загострилися, що феодална система ввійшла в стан національної кризи. Тривожними сигналами цієї кризи були спочатку ще роздріблені політичні та соціальні повстання в містах і селах. У цій ситуації загострення класової боротьби ще не було передумови, що могла б привести до вибуху революції. Потрібна була ідеологія, яка б об'єднала різні класові інтереси, надала б роздрібленому руху єдиного напрямку і обґрунтувала б загальну мету. Історико-політичне значення реформації Лютера полягає в тому, що вона це завдання вирішила [пор.: 261, с. 65].

Центральним стрижнем етичного вчення Лютера була рівноправність усіх християн, тому що всі віруючі повинні однаково підкорятися біблійним нормам. Християнське співжиття людей полягає у відповідності правил світського життя заповідям біблії. Цим пояснюється та висока повага, яку Лютер виявив до Езопової байки і книгу байок Езопа поставив навіть в один ряд зі Священним Писанням:

“Dis Buch von den Fabeln oder Merlin/ ist ein hochberuembt Buch gewesen/ bey den allgerlestesten auf Erden/ sonderlich unter den Heiden. Wiewol auch jitzund die Warheit zu sagen/ von eusserlichem Leben in der Welt/ zu reden/ wusste ich ausser der heiligen Schrift/ nicht viel Bücher/ die diesem ueberlegen sein solten/ so man Nutz/ Kunst und Weisheit/ und nicht hochbedechtig Geschrey wolt ansehen/ ...” [цит. за: 261, S. 68].

З оперативних жанрів, які в XVI ст. були більш поширені, ніж інші літературні форми, Лютер у боротьбі за перемогу своєї ідеології віддавав перевагу Езоповій байці. Саме завдяки її здатності «одягати» повчання, істину й робити її однаково приступною для всіх прошарків народу, вона стала для нього найкращим засобом розповсюдження його етичних норм: *“Nicht allein aber die Kinder/sondern auch die grossen Fürsten und Herrn/ kan man nicht bas betriegen/zur Warheit/ und zu jirem nutz/ denn das man jnen lassen die Narren die Warheit sagen/dieselbigen koenen sie leiden und hoeren/ sonst woellen oder koenen sie/von keinem Weisen die Wahrheit leiden”* [495, S. 84].

Як джерело Езопових байок Лютер використав збірку байок Штейнхювеля, справедливо називаючи його німецьким Езопом. Але одночасно він критикує його за вільності при обробці байок Езопа і намагається у своїх прозових перекладах Езопа, які призначені для школи й виховання молоді, відтворити істинного Езопа. Цю роботу все ж не було завершено. Всього Лютером написано 14 байок, які за його життя не були надруковані. Ці тексти відрізняються точною образністю, конкретністю й наочністю відображення і містять чітко виражену мораль, частіше за все у вигляді влучних прислів'їв.

За цим зразком невелику збірку байок Лютера доповнив його учень **Й. Матезіус**, а пізніше **Н. Хітройс**.

ХАНС САКС

У цей же час у своїй народній манері писав свої байки і шванки Ханс Сакс. У його творчості байка набуває рис шванку, межі між ними стають розмитими.

Х. Сакса вважають типовим представником німецької поезії після ранньобуржуазної революції, який виступав за помірну реформацію. За діями тварин в його байках можна впізнати позицію відкритого всьому новому бюргера, який захищає своє світосприймання від будь-якої соціальної або політичної агресії. Своїми байками, шванками, розповідями Х. Сакс звертався до широких верств народу. Він створив свою поетичну мовну манеру, яка одночасно орієнтувалась і на підвищення рівня знань, і на жвавість і наочність зображення. При цьому він використовує так званий "*Knittelvers*" (дольник, тонічно римований вірш), яким після нього ще довго нехтували. І лише Гете у XVIII ст. знову звернувся до цього типу вірша, в якому він вбачав дидактичний реалізм. Тенденція об'єднувати повчання й розважливості в одному, яка з'явилась уже в Альберуса і Вальдіса, особливо зримо проявилася у Х. Сакса, тому його гумористичні, веселі та глузливі байки часто уподібнюються до шванку. Напруженість і лаконічність античної, в першу чергу, езопівської байки, у Х. Сакса та його сучасників все більш замінюється на епічну манеру шванкоподібної розповіді. Цей історико-стилістичний факт дає підставу говорити про спорідненість походження і про однакову ціль обох видів жанру [250; 526, с. VIII; 322].

У сучасній літературі знаходимо підтвердження цієї думки. В. Лібхен [286] у своїй концепції байки та споріднених форм (порівняння, притчі, жарту) здійснює аналіз, який має метою довести, що в основі жарту лежить байка, у якій рису комічності доведено до максимуму, що байка є початок, а жарт – її продовження. Відповідно до цієї концепції В. Лібхен написав байку "*witz und fabel*" (див. огляд концепції та аналіз байки в 6-му розділі).

Х.Л. Маркшіс пише у своєму вступі до першого видання байок Г. Сакса: *“Die Fabelichtung des Hans Sachs bildet einen integrierenden und bisher noch wenig untersuchten Bestandteil in der Geschichte der Äsopischen Fabel”* [526, S. V.]. Сам Х. Сакс позначає свою байково-шванкову поезію як *“Summa all meiner Gedicht”*:

“Dergleich vil poetischer fabel,/ Welche samb in einer parabel/ Mit verborgen, verblühten worten/ Künstlich vermelden an den orten,/ Wie gar hochlöblich sey die tugend/ Beide bey alter und der jugend,/ Dergleich, wie laster sind so schendlich;/ Darnach sind auch begriffen endlich/ Schulkünst, straffler, loica, renck,/ Auch mancherley kurtzweilig schwenck, /Zu fröhlichkeit den trawring kommen,/ Doch alle unzucht aussgenommen” [526, S. 1X] (цит. за: [233, S. 39]).

Риса жартівливості, іронічності поєднується в творчості Х. Сакса з епічністю, розгорнутістю. Це надто великі за обсягом тексти (див., наприклад, байки *“Von den Hasen und Fröschen”* (без назви); *“Der hüngrig fuchs im keler mit der wisel”*; *“Die füechsich geselschaft”*, *“Von dem storch und den fröschen”*, *“Das gülden ay . . .”*, *“Der fuchs mit dem leben . . .”*, *“Der frosch mit dem ochsen . . .”*, *“Die kra mit dem schaf”*, *“Die schreyent lebin . . .”*, *“Die zwue turteltauben . . .”* [393, S. 125–145]). Після або перед розважальною розповіддю Г. Сакс часто робить вказівки або висновки у вигляді афористичних висловлювань або сентенцій: *“Ein jeder trag sein joch dise zeit/ und überwinde sein ubel mit gedult.”* (Von den Hasen und Fröschen); *“Den das sprichwort vexirt: Wer gar zu vil wil haben, Dem oft zu wenig wirt”* (Das gülden ay); *“Wie das ein alts sprichwort zeigt one: Der böss kennt seinn mann durch einn zaun.”* (Die kra mit dem schaf); *“Wie man den in den alten list, All ding von got verordnet ist: Was got peschleust in seinem rat, Kein Mensch nit widerstat”* (*Die zwue turteltauben*).

Der rüment Frosch. *Auianus perschreibt ein fabel/ Von ainem frosch ain solch parabel,/ Wie er auf grunem anger sas/ Pey dierlein vnd fogel in dem gras./ Der rümet sich in hoffart frey,/ Er wer ain doctor der arznei,/ Künd hailen allerley krankheit/ Im glawben aus ainfeltikeit./ Thierlein vnd fögel hiltn in schon;/ Allain wider ret das der hon/ Vnd sprach: “Wie last ir eüch petrüben,/ Thüet dem frosch seines rüemens glauben,/ Der doch nicks kan vnd ist verflüecht;/ Wan er hat selber die gelsüecht?!! Wer er ain arczt, wie er fürgab,/ Er hüelff im selb seinr krankheit ab.”/ Zo hant der fögel vnd thierlein rot/ Driebeu aus dem frosch iren spot./ Als der frosch merckt ir hon vnd schmach,/ Da floch er vnd hüepft in den pach./Also manch stolcz, hoffertig mon/ Manch hoher künst sich ruemen kon;/ Doch wen mans pey dem liecht pesicht,/ So ist der rümb lüeg vnd spot/Vnd stet vor iderman schamrot* [526, S. 624].

Таким чином, на прикладі творчості Г. Сакса можна спостерігати стильові риси, традиційні й типові для епічної байки взагалі. Але поряд з розгорнутістю, повчальністю, антитезисністю, строфічністю/astroфічністю байкам Г. Сакса властива жартівливість і шванко-

подібність. Цю рису в більшій або меншій інтенсивності можна спостерігати в байковій творчості наступних епох.

БУРХАРД ВАЛЬДІС

Історична ситуація XVI ст., у якій розповсюдження освіти та книгодрукарства вперше сформувало читацьку публіку і в якій збігалися завдання виховання й розважання, вимагала як розважальної, так і повчально-дидактичної літератури [261, с. 80]. У першій половині XVI ст. вийшла збірка байок «Езоп» Бурхарда Вальдіса, яка викликала великий інтерес. Будучи монахом, а потім купцем і ремісником, Вальдіс набув великого досвіду і виклав його у своїх 400 байках. Це була найбільша збірка XVI ст. Кожна із 4-х книг містить по 100 байок. Байки мають попарну риму, і більшість із них має обсяг 30–40 рядків. Мораль стоїть завжди наприкінці й становить приблизно чверть усього обсягу. Із цих творів можна дізнатися багато про його життя, тому що він вплітає події свого життя в сюжети байок. Як джерела Вальдіс, очевидно, використав усі відомі тоді латинські і німецькі байки. Але він створював також і свої власні тексти. Подібно до У. Бонера Б. Вальдіс поставив свої байки на службу дидактиці. Однак, хоча в них на першому плані – повчальне моралізування, він використовує прості й натуральні народні засоби вираження. Сюжети байок наповнені конкретними образами, передані наочно, поетично; все має фарбу, форму й життя. Суха дидактичність і казуїстична розсудливість старих байок змінюється в байках Вальдіса німецькою душевністю, щирістю й відвертістю, істинною народністю. Байки Вальдіса спрямовані проти моральних недоліків того часу, проти політичної та релігійної тиранії. Вальдіс критикує людську невдячність і пропагує смирення й скромність, повагу до бідних і нещасних, любов до ближнього і милосердя, отже, йому властиві гуманістичні принципи (див., наприклад, байки “*Von Gliedern des Menschen und dem Bauch*”, “*Von zweien Gesellen und dem Beren*”, “*Vom Hundt und Löwen*”, “*Vom Wolfe und Fuchss*”, “*Von den Löwen und Hasen*” [393, S. 109–125]). Б. Вальдіса визнано найвидатнішим байкарем німецької середньовічної літератури. Будучи прибічником Реформації, він піддає різкій критиці політичні та релігійні погляди його супротивників [235, с. 291; 245, с. 85–86; 340, с. 62–68; 233, с. 37, 38].

Von zweien Hanen. Als zwen han teten zamen kempfen,/ welcher den andern erst könt dempfen,/ solt das regiment gwunnen han,/ bleiben allein der hennen man./ Sie kempften, bisz der eine floch,/ für scham in die neszeln verkroch./ Als der ander gewunnen sach,/ vor freuden floh er auf das dach,/ krät laut und rühmt sich mechtig ser./ Da floh ein adlar gschwind daher,/ erwischt und trug in in sein nest./ Da ward der ander han der best,/ und kamen zu im all die hennen,/ für iren herrn teten erkennen.// Wer dem glück allzu ser vertraut,/ aufs ungewis gewissens baut,/ gar oft in gröszer unglück fellt,/ welchs im oft heimlich wird gestellt [532, S. 46].

ЕРАЗМ АЛЬБЕРУС

Гостросатиричний характер мають також байки Еразма Альберуса, сучасника Вальдіса. Як і Вальдіс, Альберус – прибічник Реформації; його байки часто узгоджені з бурхливими подіями реформаційного періоду, так що повністю їх розуміти може лише знавець того часу. Подібно до Вальдіса Альберус своїми творами намагається удосконалити людей, виховати в них добродійність і моральні принципи. Ще різкіше, ніж Вальдіс, Альберус виступає проти церкви, викриває монахів. Він осуджує такі риси, як невдячність, лицемірство, святенництво, жадібність, зарозумілість і пихатість, закликає до задоволеності своїм станом, а тих, хто має владу, закликає бути справедливим до підлеглих і взірцем для них. Його книга *“Das Buch von der Tugend und Weisheit”* містить 49 байок, з попарними римами. Наприкінці кожної байки є мораль. Обсяг окремих байок складає від 50 до 300 рядків, більшість байок містить більш ніж по 100 рядків. Альберус докладно описує різні географічні деталі, точно вказує на місце подій, відстань тощо (див., наприклад, байки *“Von einer Stadtmaus und Feldmaus”*, *“Vom vöglin Cassita”*, *“Vom Bapstesel”* [393, S. 91–100]).

Для творчості обох байкарів характерно те, що вони продовжили традицію У. Бонера, створюючи свої байки віршами з римованими парами [271] на противагу короткій та раціоналістичній прозі М. Лютера. З розвитком поетичної байки пов'язують справжній розквіт байки: *“Erst in der Reimpaardichtung kommt die Fabel dieses Zeitraums zu ihrer eigentlichen Blüte mit Boner, Waldis, Alberus und Sachs”* [233, S. 35].

Тексти, які використовують Альберус і Вальдіс як джерела, опрацьовуються ними вільно, на свій лад. У порівнянні з байками Альберуса байки Вальдіса можна назвати стислими. Обидва поети відхиляються від власне-байки. В той час як Вальдіс орієнтується на шванк, Альберус рухається в багатьох своїх байках назустріч тваринному епосу [233, с. 38].

У 1571 році вийшли байки **Д. Гольцмана**, які пізніше були по-новому перероблені та видані **А.Г. Мейснером**. Після того як наприкінці XVI ст. **Й. Фішарт** і **Г. Роленхаген** переказали ще декілька байок, «байкова муза» в Німеччині майже заснула. До нового життя вона відроджується у XVIII ст. [228, с. XVIII; 233; 235, с. 290].

Для всього періоду характерно те, що розквіт німецької байки пов'язують саме з віршованою байкою Бонера, Вальдіса, Альберуса та Х. Сакса. В епоху Реформації віршована байка домінує над прозовою, а спроби Лютера відродити прозову байку Езопа не змогли вплинути на зміну цього процесу.

За допомогою моделі стан розвитку байки епохи Реформації відображено системно-синергічно (рис. 3.4).

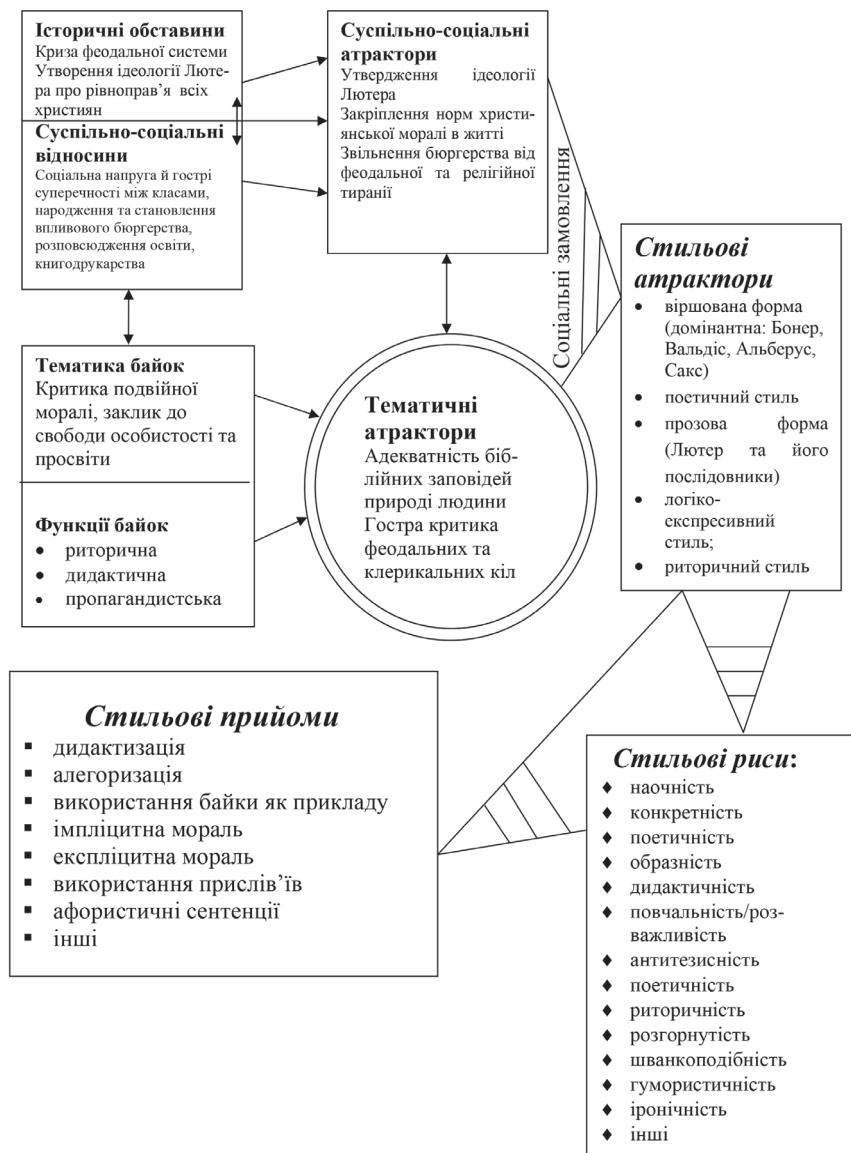


Рис. 3.4. Еволюційно-стилістична модель жанру байки епохи Реформації

3.4. Стилістичні особливості байки періоду Барокко (XVII ст.)

Для дослідження стилістичної еволюції жанру недостатньо простого опису генеалогії індивідуальних авторських стилів. Використання спеціальної науки про саморозвиткові системи – синергетики [86] – дає можливість для переходу від феноменологічних описів до обґрунтування законів та механізму їх еволюції.

Як засвідчує попередній аналіз, у другій половині XVI ст. байка в Німеччині починає втрачати своє значення. Жанр вступив у фазу латентності, яка продовжувалася до 1730 року. Поети Барокко цікавилися жанром байки так само мало, як і поети класицизму й романтизму.

У той час як в епоху Реформації народна поезія, особливо її оперативно-критичні жанри, перш за все байка, зазнала розквіту, який тривав ще деякий час, то в період Барокко зв'язок з народною поезією минулих епох було повністю втрачено. На поета-ремісника Х. Сакса, наприклад, поети XVII ст. дивились зневажливо. Територіальний абсолютизм у порівнянні з XVI ст. ще більш закріпив свої позиції. Більша частина буржуазії стала залежною від королівської влади, довгий час у Німеччині не було прогресивних сил, які могли б протистояти феодально-абсолютистській владі, на службу якій повністю поставив себе протестантизм.

Покора буржуазії владі королів мала свої наслідки й у сфері культури. Королівські двори перетворились на культурні центри; окрім так званих придворних поетів у цей період залежними від милості короля були також майже всі інші поети. Література була призначена в першу чергу для верхнього прошарку суспільства. Байка в цей час повністю ігнорувалась. Таким чином, поезія знову вступила з широкого кола народу у вузьке коло придворної знаті; в той час як в XVI ст. мала місце протилежна тенденція. Народно-демократичні елементи поезії змінились елітарно-демократичними рисами. Байці не було місця в цій поезії [261, с. 82].

Якщо в придворній культурі Барокко й не було місця для байки з її простотою стилю, духом просвіти, антиелітарністю та критичним ставленням до життя, то все ж вона продовжувала знаходити застосування як матеріал під час навчання в школі і для церковних проповідей; перевидавались байки попередніх сторіч, перш за все байки Штейнхьовеля. Окремі байкові мотиви у переробленому вигляді використовуються в промовах відомих проповідників, наприклад, віденського монаха А. ДЕ С. КЛАРИ [368]. Він використовує прозову байку як складову частину своїх проповідей з метою

нагадати віруючим про чесноти та ідеали християнства. В його творчості байка знову виступає у своїй початковій функції як риторичний засіб [233, с. 41; 235, с. 295–297; 289, с. 378]. Але А. де С. Клара не відмовляється від гумористичності байки, що поєднує її з жартом. Здавалося б, цього можна було менш за все чекати саме в проповідницькій літературі, але Клара не боїться сказати про цю функцію байки відверто:

“Solang ein Prediger eine schöne, zierliche, wohlberedte, eine aufgeputzte, mit Fabeln und sinnreichen Sprüchen unterspickte Predigt macht, da ist er jedermann gut Freund. Vivat der Pater Prediger! Ein wackrer Mann! Ich höre ihm mit Lust zu! Wenn er aber einen scharfen Ernst anfangt zu zeigen ..., so bringt ihm solches Reden Rädern, so bringen ihm solche Wörter Schwerter, so bringt ihm solches Sagen Klagen – ... er verfeindet sich allenthalben. Sein Auditorium wird bald die Schwindsucht leiden; die Kirchen still werden, bald lauter Quartier der alten Weiber werden wie ein abgebrochener Jahrmarkt, an allen Orten wird man hören: Was kei ich mich um den Prediger! Sic facta est veritas in aversionem!” (So ist die Wahrheit zum Abscheu geworden) [Цит. за: 215, S. 536–537].

Текстам байок Клари притаманні риси притчі, а інколи це є власне-притчі (наприклад, відома притча – жарт про селянина та моряка), хоча вони цитуються дослідниками як байки [235, с. 297]. Тексти притч та байок Клари крім того містять у собі значну долю комічності, жартівливості.

Про те, що в кращих проповідях байка (та притча) завжди була і є присутньою, не відокремлюється від жарту та набуває його рис, свідчать також сучасні німецькі видання [265; 273; 491].

Аналізуючи байкову творчість А. де С. Клари, можна стверджувати, що не варто розглядати риторичну функцію як зовсім архаїчну, стару й забуту. Її роль в окремі періоди еволюції байки настільки велика й цінна, що можна сподіватись на її активізацію і в наступних епохах. У сучасній німецькій літературі поняття «риторичний» розглядається набагато ширше: як назва для стильового різновиду байки (прозової або віршованої форми), у якому відсутні деталізовані описи, яка швидко йде до мети, успадковуєчи стиль Езопа, Лютера та Лессинга [286], що, врешті-решт, і є сучасною реалізацією риторичної функції. Оптимістичний настрій у цьому відношенні дає, наприклад, помітне відродження власне-дидактичної функції байки в останні десятиріччя XX ст., яка існує теж завжди поруч з риторичністю, тому що використання байки в навчальному процесі пов'язано з декламуванням, рольовою грою тощо [234; 238; 248; 264; 274; 292; 308; 311; 312; 320; 333].

Клара був все ж не єдиним, вартим уваги, представником німецької байки XVII ст. Для аналізу еволюції саме віршованої байки та її спорідненості з віршованою притчею важливо назвати ще одне

ім'я. Представником суто дидактичної байки XVII ст. вважають **ПИ-ЛИПА ГАРСДЬОРФЕРА** [232, с. 38; 342, с. 197]. У своїй творчості він намагався опоетизовувати сувору дійсність та удосконалювати її повчальними розповідями. З цією метою він опублікував дидактичні вірші й загадки під назвою: *“Nathan und Jotham mit einer Sammlung vierzeiliger Rätsel, Simson genannt”* (1650). У докладній передмові він називає цей вид повчання найстарішим, найкориснішим, найприємнішим і найлегшим. З іменем Гарсдьюрфера пов'язується поява жанру *“Lehrgedicht”* [211; 323] у значенні повчальної, дидактичної, віршованої розповіді, який пізніше зазнав надзвичайного розквіту в дидактичній поезії XVIII ст. Цей жанр дидактичної розповіді розглядається нами як віршований різновид притчі. Саме Гарсдьюрфер вводить термін *“Lehrgedicht”*, наводить ряд прикладів цього різновиду поезії і дає йому визначення:

Wir nennen es Lehrgedichte/ weil die Lehr in denselben/ durch eine Erzählung ausgedichtet wird / und deswegen eine Mittelsache ist zwischen der gemahlten Geschichte/ und dem erdichten Sinnbild / jedoch dergestalt/ dass es von beeden etwas in sich hat / und eine erdichte Geschichte / wegen besagter Erzählung / und ein geschehenes Sinnbild/ wegen der verborgenen Lehre genennet werden mag. . . Mir zweifelt nicht / diese noch der Zeit unbekannte Dichtart wird vielen Anlass geben dergleichen Nachsinnen zu haben/ wiewohl es auch etlichen missfallen möchte / die bey der alten Geige zu bleiben Belieben tragen [Harsdörffer 1646, S. 603] (цит. за: [342, S. 197]) .

Р. Цюмнер у своїй монографії цитує текст дидактичної розповіді *“Der Hirt”*; він розглядає її як одну з перших притч, якими розпочався жанр дидактичної віршованої розповіді-притчі (*“Lehrgedicht”-Parabel*) [там само, с. 197–199].

Хоча власне-байка й не зазнала значного розвитку в XVII ст., в результаті аналізу виявлено цікаву стилістичну особливість байки цього періоду: як риторичний та дидактичний засіб, який включається в інші контексти (перш за все проповіді), вона знаходиться весь час на межі, по-перше, з прозовою притчею та жартом (у А.С. Кларі) та, по-друге, з дидактичною віршованою розповіддю-притчею та загадкою (у Гарсдьюрфера). Ця особливість є яскравим доказом феноменальної життєздатності жанру, його можливостей пристосування та виживання в таких соціально-історичних умовах, в яких не утворюється соціальних та стильових атракторів, відповідних для її еволюційних параметрів. Мовою синергетики відсутність нових атракторів, що відповідає латентному стану жанру, характеризує еволюцію байки як «режим без загострення» [86, с. 225]. Цей режим не здатний створювати могутні новаторські зразки байок, але зберігає байку на майбутнє як жанр.

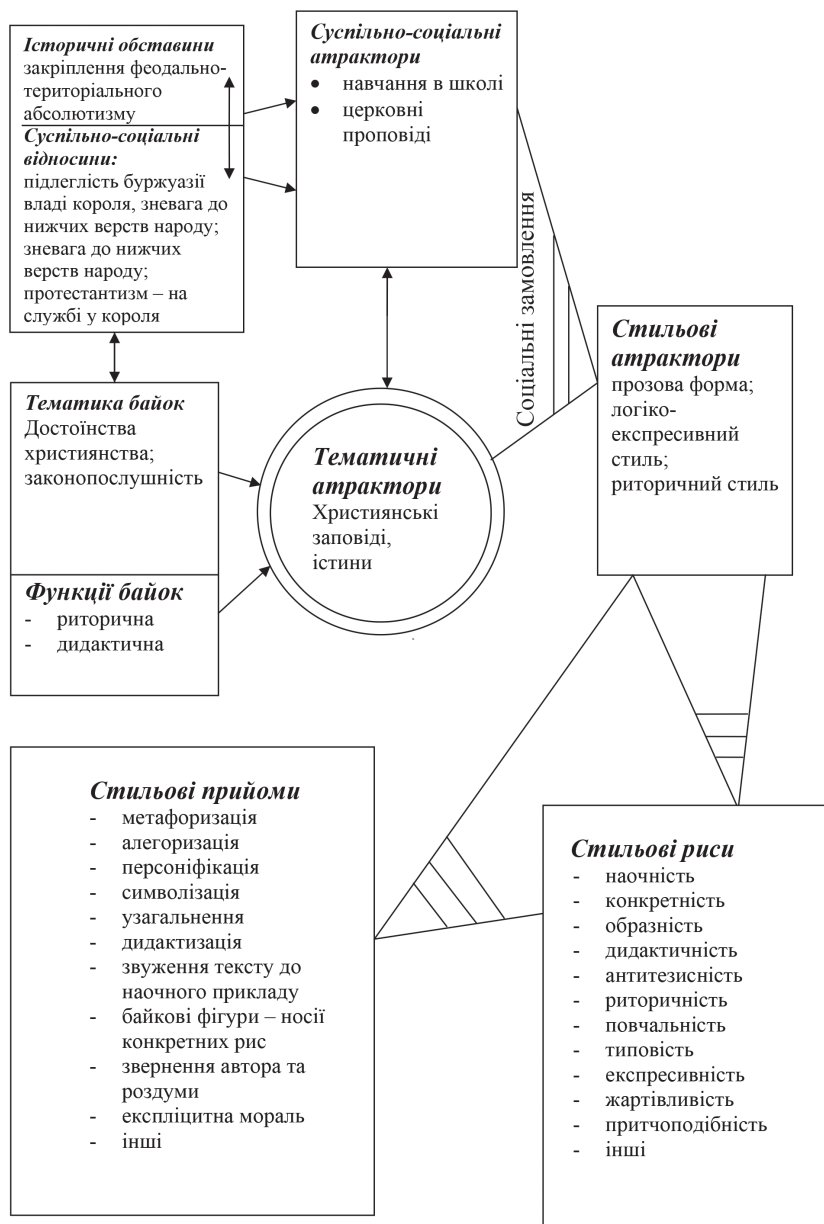


Рис. 3.5. Еволюційно-стилістична модель байки періоду Барокко

Схематично-наочно еволюція стилю байки XVII ст. відображена в системній моделі (рис. 3.5). За допомогою системно-синергетичного методу розроблена еволюційно-стилістична модель байки періоду Барокко. Відсутність у XVII ст. значимих соціальних замовлень на ідеї перебудови й удосконалення суспільства мала наслідком різке звуження функцій байки. Мова синергетики дозволяє наповнити це твердження точним змістом. Відсутність замовлення на ідеї означає відсутність атракторів, що «притягують» думку та уяву письменників і поетів. А відсутність атракторів означає неможливість концентрації, компресії прагматичної інформації в образі-символі байки та нелінійне зменшення обсягу образів-символів в існуючих байках. Однак функції байок, які збереглися у XVII ст., а саме риторичність та дидактичність, відшліфовані авторами до удосконаленості. Завдяки цій обставині та здатності байки до переходу в інші системи (притча, приклад, жарт, загадка тощо) вона демонструє свою життєздатність навіть у період латентності.

3.5. Головні прохідні традиції в еволюції форми й змісту німецької байки

Відштовхуючись від античної, середньовічної байки і байки епох Гуманізму, Реформації та Барокко й упереджуючи аналіз байкової творчості наступних сторіч, в загальних рисах еволюцію німецької байки можна уявити також як реалізацію основних традицій:

1. Переробка та переклад античних джерел. Тут, у свою чергу, відгалуження йдуть від головних байкарів античності: Езопа, Федра, Бабрія, Авіана, Ромула (при цьому, як було показано, вже байки Езопа слугували основою для творчості інших античних авторів).

У середньовіччя байкова творчість орієнтувалась перш за все на байки Езопа. Прагнення до відродження істинної, Езопової байки, її принципів спостерігається й у більш пізні епохи (наприклад, епоха Реформації – М. Лютер). Особливо зримо повернення до байки Езопа проявилось у творчості Г.Е. Лессінга (XVIII ст.). З новим поглядом на творчість Езопа та зразками нової риторичної байки за стилем Езопа знайомимось і в останні роки, наприклад, у творчості сучасного дослідника байки і байкаря В. Лібхена [286].

2. Опрацювання та переклад байок інших, більш близьких авторам, епох, а також байок споріднених літератур. Наприклад, в епоху Просвітництва байкарі часто використовували як джерела байки середньовічних поетів, а байки французьких поетів Ж. Лафонтена і А. де ла Мотта слугували зразком для наслідування та

імітацій. У XX ст. переклад німецькою мовою збірки байок американського байкаря Дж. Тербера [549] значно вплинув на розвиток сучасної німецької байки.

Німецька байкова поезія протягом багатьох сторіч тісно пов'язана з традицією світової літератури. Національна байка, в даному разі німецькомовна, не означає національного обмеження, тому що все багатство та різноманітність світової літературної традиції ввійшло в німецьку байкову скарбницю.

3. Створення оригінальних байок, тобто байок на власні, не запозичені сюжети, розширення кола байкових персонажів, байкових тем, мотивів, застосування стилістичних іновацій. Ця традиція зароджується ще в середньовічній байковій літературі, посилюється в епоху Реформації і в епоху Просвітництва. В XX ст. вона стає керівною і, можна сказати, рятувальною для жанру. Бескінечні варіації одних і тих же сюжетів, мотивів не в змозі охопити ускладнені проблеми суспільного буття; звичайна життєва мудрість та загальновідомі істини в різних варіантах уже увіковічені попередньою байковою творчістю. Тому сучасна байка стає більш різноманітною за формою та змістом, за стилем та композицією, більш вільною у виборі персонажів та тем, більш актуальною.

4. Кожному з виділених традиційних напрямків притаманна одна з найважливіших традицій: розвиток поряд з прозовою формою віршованого різновиду жанру. Ця традиція також бере початок в античній літературі (Бабрій, Федр).

5. Німецька байка становить собою унікальне явище і в тому відношенні, що багато відомих байкарів присвячували їй свої теоретичні роздуми. Цю традицію можна прослідкувати, починаючи з байкаря середньовіччя У. Бонера, який написав передмову до своєї збірки байок у формі релігійно-поетичного роздуму про призначення байки [221]. Далі цю традицію було продовжено Г. Штейнхьовелем, Е. Альберусом, М. Лютером [328; 363; 495]. Спочатку роздуми про байку носили релігійну забарвленість: байка за Бонером, подібно молитві, покликана втішати, підіймати дух і примиряти з жорстокою дійсністю, лікувати від горя. Для Г. Штейнхьовеля і Е. Альберуса мета байки – у вдосконаленні природи людини за допомогою зображення моральних істин. На думку М. Лютера, мудрі люди винайшли байку, щоб стверджувати правду, яку ненавидить весь світ, у прикрашеному, розважливому і замаскованому вигляді. Однак на противагу до Г. Штейнхьовеля М. Лютер – проти прикрас у стилі байки; останні, на його думку, повинні зберігати простий стиль Езопа.

У творчості окремих байкарів можуть поєднуватися дві й більше виділених нами традицій. Поряд з опрацюванням та перекладом можливе створення байок з новими сюжетами та персонажами, що ха-

рактерно для всіх основних байкарів епохи Просвіти (Геллерт, Глейм, Хагедорн, Пфєффель). Іноді прозова байка поєднується з віршованою в творчості одних і тих самих авторів (Лессінг, Шубарт, Шлец).

Набуваючи нових рис, сучасна байка одночасно продовжує традиції, які склалися протягом тривалої еволюції, що забезпечує життєздатність жанру. Подальший аналіз має за мету зображення як спадкоємності стилю, так і його трансформацій.

ВИСНОВКИ

Первинна тематика античної, Езопової байки – це соціальна несправедливість; паралельно з соціально-критичною зароджується тематика, яка присвячена негативним людським якостям. Байкова творчість на самому початку своєї еволюції визначалась суспільно-політичними відносинами того часу, які формували стійкі атрактори, що зумовлювали саму необхідність виникнення такої форми, як байка, котра образними засобами змальовує типові життєві ситуації.

З ім'ям Езопа пов'язано становлення прозового риторично-стислого стильового різновиду байки, який знайшов своє втілення й у віршованій формі і який проходить через всю еволюцію байки до сучасного етапу. Засновником соціально-критичного стильового різновиду байки теж слід вважати Езопа. Становлення віршованої байки як самостійної форми пов'язано з ім'ям Бабрія, традицію якого продовжив Федр і Авіан. Бабрій започаткував поетично-розважальний стильовий різновид байки. Таким чином, уже в античній літературі зароджується поетична віршована байка – прототип віршованої байки наступних сторіч.

Тексти античних байок репрезентують головні стильові риси названих трьох основних стильових різновидів; деякі з них відповідно стоять в опозиційних парах: антитезисність, повчальність, діалогічність/монологічність, стислість/розгорнутість, риторичність/розважальність, сатиричність, експресивність. Переважними функціями байки античності все ж є риторична, дидактична й сатирична. Розважальна функція знаходиться поки що не на передньому плані. Стилiстичні засоби античної байки: алегоризація, при якій діючі фігури – це носії конкретних рис, поляризація, імпліцитна мораль переважає (яскрава ознака Езопової байки), експліцитна мораль (вперше зустрічається у Федра).

Епоха середньовіччя є значним і необхідним етапом у розвитку байки в німецькій літературі. Перша збірка віршованих байок належить Штріккеру. Серед перших німецьких байкарів відомі також імена Г.ф. Міндена і Х.ф. Трімберга. Початок процесу становлення віршованої

байки як поетичної форми в німецькій літературі пов'язують з ім'ям У. Бонера. Найсильнішим соціальним атрактором середньовіччя була необхідність пробудження й розвитку самосвідомості народу, а також розкриття суперечностей етико-релігійних правил дійсності та удосконалення людської природи. Одночасно з риторичною та дидактичною функцією в німецькій байці зароджується й розвивається соціально-критична функція; поетично-розважальна функція присутня, але вона не має пріоритету: перевага віддається риторично-дидактичному аспекту. Переважним атрактором на стилістичному рівні є віршована форма, поетичний стиль, хоча прозова форма з її риторично-стислим стилем теж продовжує розвиватися. Тексти байок середньовіччя відповідно репрезентують багатий спектр стильових рис: конкретність образів, наочність прикладів (це пов'язано з народоспрямованістю), антитезисність, повчальність, риторичність/розважальність, жартівливість, діалогічність/монологічність, експресивність (логічна й емоціональна); із стилістичних засобів крім, звичайно, алегоризації слід назвати дидактизацію (багато текстів спеціально дидактизовано як засіб навчання), приклад, експліцитну й імпліцитну мораль, розмірковування.

Німецька байка епохи Гуманізму (Г. Штейнхьовель, С. Брант, Х. Пфорт) відома переважно в прозовій формі, відповідно – це риторичний і логіко-експресивний стиль; стильові риси: конкретна образність, повчальність, антитезисність, риторичність; серед стилістичних засобів, які притаманні байці взагалі (алегоризація, символізація), слід назвати також дидактизацію та приклад, тому що головні соціальні атрактори байки епохи Гуманізму – це затвердження ідей гуманізму, навчання й виховання, відповідні тематичні атрактори: повага до особистості людини, знання й освіта як мета людини, моральні цінності. Переважальні функції байок цього періоду – просвітительська, риторична й дидактична.

Німецька байка епохи Реформації пов'язана з ім'ям ідеолога Реформації – М. Лютера, а також з іменами Х. Сакса, Б. Вальдіса, Е. Альберуса. Це період першого розквіту байки як самостійного жанру в німецькій літературі. Лютер продовжував розвивати і в теорії, і на практиці риторично-стислу байку Езопа. Але для всього періоду характерно те, що розквіт німецької байки пов'язують саме з віршованою байкою Бонера, Вальдіса, Альберуса і Х. Сакса. Віршована байка домінує над прозовою, а всі спроби Лютера відродити прозову байку Езопа не змогли протистояти цьому процесу. Переважальні функції байки цього періоду – риторична, дидактична, пропагандистська; розважальна функція знаходиться все ще на периферії, хоча жартівливість і шванкоподібність байок Х. Сакса значною мірою сприяли її розвитку. Соціально-критична функція теж присутня, але все ж вона знахо-

диться в тіні пропаганди ідеології Лютера та затвердження норм християнської моралі. Відповідне розташування опозиційних стильових рис: дидактичність-повчальність/розважальність; поетичність/риторичність; розгорнутість/стислість; посилено риси наочності й конкретності у зв'язку зі зверненістю байки до народу; вперше в еволюції байки слід підкреслити яскраво виражені риси комічного: гумористичність, іронічність, шванкоподібність (завдяки байкам-шванкам Х. Сакса).

Із стилістичних прийомів широко використовується дидактизація (байка слугує освіті); байка як приклад; використання прислів'їв і афористичних сентенцій; імпліцитна мораль переважає над експліцитною.

У період Барокко жанр байки вступив у період латентності. Байка з її простотою стилю, критичним антиелітарним духом не знайшла місця в придворній культурі Барокко. Але вона продовжувала слугувати як дидактичний матеріал у школі й у церковних проповідях; перевидавались байки попередніх сторіч. Байку цього періоду представляє А. де С. Клара і П. Гарсдюрфер. Заслуга Клари полягає в тому, що риторичну функцію байки він довів до удосконалення, майстерно використовуючи прозову байку в своїх церковних промовах. При цьому він використовував розважальність байки, її комічність і жартівливість. Стилiстична особливiсть байки перiоду Барокко – в тому, що вона знаходиться весь час на межi, по-перше, з прозовою притчею та жартом (у Клари), по-друге, з дидактичною вiршованою розповiддю-притчею та загадкою (у Гарсдюрфера). Ця особливiсть є яскравим доказом життєздатностi байки, її здатностi до пристосування й виживання в таких соцiально-iсторичних умовах, у яких не утворюється атракторiв, необхiдних для суттєвих змiн стилю. Iз стильових рис слiд пiдкреслити рiдкiсне протистояння жартiвливостi й дидактичностi, жартiвливостi та притчеподiбностi. Серед стильових прийомiв, крiм загальноновживаних (наприклад, алегоризацiя), активно використовується звуження тексту до наочного прикладу, звернення автора та роздуми; переважає експліцитна мораль.

Таким чином, у період з XIII по XVII ст. німецька байка сформувалась, по-перше, в двох головних різновидах: як віршована і як прозова форма, по-друге, в цей період започатковані основні стильові архетипи байок. Віршована і прозова форми розвиваються паралельно, але не уникаючи взаємовпливу. Так, риторично-стилий стильовий архетип, який зародився на тлі прозової байки, торкається частково й віршованої байки. Поетично-розважальний стильовий архетип, який почав формуватися в цей період завдяки віршованій формі, в деяких своїх параметрах (жартівливість, комічність тощо) може поширюватись і на прозову форму. Соціально-критичний стильовий архетип з його найважливішими рисами іронічності, сатиричності обіймає як прозову, так і віршовану форму.



Розділ 4

ЕВОЛЮЦІЯ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА В СИСТЕМНО-СТИЛІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ

4.1. Екстралінгвальна та стилістична характеристика жанру байки епохи Просвітництва

Аналіз стилю, тобто структури художнього твору і його мовних засобів, неможливо здійснювати у відриві від соціально-історичних умов певної епохи, без відповідних часові літературно-естетичних теорій та тенденцій світосприйняття письменників і поетів. Індивідуальний стиль і стиль епохи та їх якість визначаються тим, наскільки вони відповідають соціальним вимогам часу, наскільки досконало виконано соціальні вимоги епохи.

Після того як у XVII ст. жанр байки майже повністю втратив своє значення, у XVIII ст. байкова поезія зазнає найвищого розквіту. До байки звернулись не лише в теорії і практиці, вона стала також найбільш престижним жанром.

Те, що малий жанр байки в епоху Просвітництва розглядався як корона поезії, завжди викликало в наступні епохи здивування. Це констатував свого часу ще Гете:

"... Nach diesen sämtlichen Erfordernissen wollte man die verschiedenen Dichtungsarten prüfen, und diejenigen, welche die Natur nachahmte, so dann wunderbar und zugleich auch von sittlichem Zweck sei, sollte für die erste und oberste gelten. Und nach vieler Überlegung ward endlich dieser Vorrang, mit höchster Überzeugung, der Äsopischen Fabel zugeschrieben.

So wunderbar uns jetzt eine solche Ableitung vorkommen mag, so hatte sie doch auf die besten Köpfe den entschiedensten Einfluss. Dass Gellert und nachher Lichtwer sich diesem Fache widmeten, dass selbst Lessing darin zu arbeiten versuchte, dass so viele andere ihr Talent dahin wendeten, spricht für das Zutrauen, welches sich diese Gattung erworben hatte" [253, c. 79].

Є багато спроб пояснити цей феномен і в сучасній літературі. Однією з головних причин того, що байка стає улюбленим жанром як для XVI, так і для XVIII ст., вважають її зверненість до народних мас. Обидва духовно-політичні рухи як Реформації, так і Просвітництва об'єднувало те, що їх головним кредо було рівноправність людей, і тому вони зверталися до всіх верств народу. Якщо в епоху Реформації це положення спиралося на рівноправність перед Богом, то в епоху Просвіти – на право кожного мати вхід до країни Розуму [267, с. 79–97]. Але все ж, на наш погляд, більш універсальною є думка про те, що як Реформація, так і Просвіта були за своєю суттю вираженням інтересів буржуазії, які знаходились у протиріччі з інтересами феодального класу, і це було базою для всіх ідеологій [261, с. 87].

Отже, друга половина XVIII ст. в Німеччині була тим періодом, коли на зміну феодалізму піднімалася й ставала економічною силою молода прогресивна буржуазія. Вона несла економічну та духовну емансипацію від клерикально-догматичного світогляду феодалізму. Це був час наступаючої Французької революції 1789 року. Починалась епоха Просвітництва. В економічно більш розвинених країнах Європи ця епоха настала раніше – у XVI–XVII ст. В економічному відношенні Німеччина ще й у другій половині XVIII ст. набагато відставала від Англії та Франції. Але кращі розуми Німеччини намагались втілити ідеї просвітництва в умовах своєї дійсності. Соціально-економічні відносини виключали можливість революційного перевороту. Тому сфера впливу німецького Просвітництва була обмежена галуззю ідеології. Положення просвітництва втілювалися в діяльності німецьких просвітителів з розповсюдження знань, підвищення загального рівня освіти, обмеження ролі релігії, демократизації суспільного життя [325, с. 286–288].

Найбільш популярним жанром цього часу була байка. Вона якнайкраще була пристосована до того, щоб виражати етичні постулати письменників-просвітителів. Окрім цього, байка як мала літературна форма, яку добре розумів народ завдяки її народним літературним образам, була прекрасним знаряддям для освіти. Байка як оперативний літературний жанр, завжди досягаючи розквіту в періоди історичних змін, в періоди демократизації, виступаючи проти несправедливості, не залишилась осторонь від боротьби буржуазних сил проти володарювання дворянства й у XVIII ст.

Майже всі поети того часу писали байки. Переопрацьовуючи старі й складаючи нові байки, майже всі вони займались теорією байки. Порізному розуміли вони можливості й межі цього жанру. Але всі визнавали, що байка, як жодна інша літературна форма, може об'єднати дидактичну мету з поетичною і тим самим досягти максимального ефекту. Вони використовували всі формальні та змістові можливості

жанру і значно розширили його межі, збагативши байку рисами і піснi, i віршованої оповіді, i дидактичної поеми [325, с. 290–291].

4.1.1. Вплив Лафонтена на еволюцію стилю байкової творчості в Німеччині

За порівняно короткий період часу з 1730 по 1770 роки створюються збірки байок і роботи з теорії байки Брейтінгера, Бодмера, Тріллера, Штоппе, Хагедорна, Геллерта, Ліхтвера, Глейма, Лессінга, Пфедфеля – і це лише найвідоміші імена. Окрім сформованих історичних умов в самій Німеччині, розвитку німецької байкової творчості було зроблено поштовх іззовні. Золотий вік байки відкрив французький поет XVII ст. Жан де Лафонтен, з ім'ям якого пов'язане нове народження європейської поетичної байки. Вплив Лафонтена був вирішальним для розквіту німецької віршованої байки. Він створив байки, які своїм веселим розважальним тоном набагато перевершували всі колишні байки європейських літератур.

Лафонтен, як і більшість поетів-байкарів, не винаходжував нових сюжетів, але по-новому розповідав успадковані сюжети і надавав їм таку актуальність, що всі, хто розумівся на цьому, були здивовані тим, як із цієї літературної форми можна було добути ще й іншу користь, окрім педагогічно-моралізуючої. Лафонтену вдалося перетворити байку на поетичний розважальний твір.

Лафонтен – перший поет-байкар, в байках якого естетична функція переважала над етичною, морально-дидактичною. Байка, нарешті, стала повністю художнім твором. Це був поворотний пункт у розвитку жанру байки, у визнанні його поетичного характеру. Значення новаторської творчості Лафонтена полягає в тому, що байка завдяки йому як в теорії, так і на практиці остаточно була визнана як самостійний жанр поезії [158, с. 107; 228, с. XXXV; 245, с. 87–93; 306, с. 77].

Як уже відмічалось вище, розвиток німецької віршованої байки відбувався паралельно з прозовою. В античності віршами писали Федр і Бабрій, в середньовіччя віршовані байки складали названі вже німецькі байкарі Бонер, Вальдіс, Альберус, Х. Сакс. Але все ж до Лафонтена байка не визнавалася повноцінним художнім твором.

Прикладу Лафонтена послідував інший француз – А. де ла Мотт, який хоча і не зміг зберегти живий жартівливий тон, легкість розповіді байок Лафонтена, але зате він перевершив свого великого попередника більш майстерною обробкою вірша та рими. Краще, що було в творчості цих двох великих французьких байкарів, намагалися засвоїти німецькі поети-байкарі, і суперництво поетів у прагненні ста-

ти німецьким Лафонтемом або німецьким де ла Моттом викликало в середині XVIII ст. бурхливий розквіт байкової творчості в Німеччині [245, с. 88]. Під впливом Лафонтена в Німеччині цього періоду сформувалась байка, естетична й етична значимість якої стала безсумнівною.

Без байкової творчості Лафонтена другий період розквіту німецької байки у XVIII ст. був би неможливим. Безпосередньо чи через посередників німецька байка в епоху Просвітництва знаходиться в тісному взаємозв'язку з французькою байковою поезією XVII ст. Лафонтен як поет, а де ла Мотт як теоретик, створили художні цінності, на які довго потім орієнтувались німецькі поети. Жанр байки отримав форму, в якій духовність і серйозність поєднувалась із розважальністю й фантазією [пор.: 215, с. 539].

Важливим для цього жанру поряд зі змістом і повчанням є те, що текст байки повинен бути художньо переконливим. Цій вимозі відповідають вишукана мова, пуантовий стиль, яскравість виразу й символічне значення. Цих критеріїв майстерно дотримувався в XVII ст. Лафонтен. Є думка, що німецька байкова творчість могла б досягти вершини розквіту й у XVII ст., що стагнація жанру в Німеччині в цей період пов'язана не лише з економічними і суспільно-політичними відносинами. В жодній країні феодальний режим не був таким вираженим, як у Франції. Незважаючи на це, Лафонтен так влучно змалював і розкритикував це суспільство, що за окремими байковими сюжетами можна було розпізнати конкретні особистості й події. Цьому поету дійсно вдалося легким стилем своїх байок здійснити критику свого суспільства [215, с. 544, 545].

4.1.2. Особливості еволюції стилю німецької байки епохи Просвітництва

Байковій творчості XVIII ст. притаманна певна специфіка.

1. Перш за все, вона вже не слідує суворим традиційним правилам жанру, як це ще мало місце в епоху Реформації. Про це свідчать в першу чергу назви збірок байок. Замість «Езопові байки» поети дають своїм збіркам назву «Байки й розповіді». В них у порівнянні зі старими мотивами домінують нові, незапозичені сюжети, вільні форми [233, с. 5]. Модернізація старих байок і винахід нових форм характерні майже для всіх поетів-байкарів цього періоду.

2. Важливою рисою байки епохи Просвітництва є її зверненість до народу, яка виражається в розумінні його соціального положення, а також в тому, що байки пишуться з освітнянською метою й публікуються в доступних для простих людей виданнях.

3. Відмінною рисою є також те, що німецька байка пройшла шляхом від морально-дидактичної до соціально-критичної байки. Поети-байкарі раннього Просвітництва, такі як Бок, Штоппе, Тріллер, Хагедорн, Ліхтвер, викривали перш за все людські вади. В другій половині XVIII ст. такі поети, як Лессінг, Гердер, Пфеффель і Фішер, все більш звертаються до соціальної критики і стають звинувачами абсолютизму.

4. Наступною особливістю байкової літератури XVIII ст. є поєднання двох напрямків у розвитку байки: поряд з прозовою розвивається і стає переважаючою віршована форма байки. В той же час відбувається остаточне розмежування двох головних ліній розвитку німецької байки. В противагу лінії Езоп - Лютер - Лессінг з її короткою прозовою формою остаточно формується лінія Федр - Бабрій - Бонер - Вальдіс - Альберус - Геллерт - Пфеффель - інші поети-просвітелі. Особливість другої лінії не лише в тому, що це лінія ствердження віршованої байки, а й у тому, що в байці Бабрія, Бонера естетична функція ще тільки зароджується, а в байці поетів-просвітелів вона стверджується й домінує над дидактичною. Під впливом Лафонтена поетами цього напрямку створюється байка, яка, стверджуючи яку-небудь етичну цінність, робить приємним сам процес читання, дає естетичне задоволення.

5. Важливою особливістю для розуміння еволюції стилю байки XVIII ст. є надзвичайна сила соціальних атракторів у соціально-політичній дійсності того часу для формування літературно-естетичних теорій, стильових жанрових категорій та індивідуальних стилів. Потужність цих зон притягання створила умови для невідомої раніше спорідненості світосприймання, етико-естетичного мислення і творчості численної плеяди талановитих письменників і поетів-байкарів.

Спорідненість індивідуальних стилів настільки значна, що виявлення відмінностей їх індивідуальної манери вимагає копіткої роботи, врахування, на перший погляд, непомітних або, здавалось би, неважливих характеристик стилю. Не зупинившись на аналізі деяких зразків індивідуального стилю, ми не зможемо достатньо обґрунтовано виявити тенденції подальшої еволюції стилю жанру. Тому в наступних розділах дослідження розглядається індивідуально-стилістична характеристика найбільш вагомих представників німецької байкової творчості XVIII ст.

Згідно з теорією синергетики, надзвичайний розквіт байкової творчості у XVIII ст. можна пояснити тим, що саме в цю епоху була досягнута найбільша удосконаленість у виконанні соціальних замовлень, максимальна узгодженість між соціальними вимогами і творчим потенціалом поетів-байкарів, між стилем епохи та індивідуальним стилем.

“In der deutschen Aufklärung durchdringen sich, wie kaum jemals, Zeit und Persönlichkeitsstil. Die einzelne schaffende Persönlichkeit tritt hinter die allgemeinen Tendenzen der Zeit zurück” [244, с. 76].

4.2. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки на початку епохи Просвітництва (Д.В. Тріллер, Д. Штоппе)

Першими гідними уваги наступниками французів були **Д.В. Тріллер, Д. Штоппе, Й.Г. Бок і М.ф. Кнонау** [338]. Усталилась думка, що в поетичному відношенні їх байки не становили собою великої цінності й тому були незабаром відтиснуті на задній план веселими й дотепними віршованими байками Ф.ф. Хагедорна. Можливо, цьому сприяла критика, яку зазнала байкова творчість, та погляди на байку, наприклад, Тріллера і Штоппе з боку відомих літературних теоретиків та теоретиків байки того часу **Й.И. Брейтінгера** та **Й.И. Бодмера**. Р. Дітмар у своїй монографії про байку [233] намагається поставити під сумнів справедливості цієї оцінки стосовно Тріллера і Штоппе [233, с. 47–52].

Згідно з поглядами **Тріллера**, байка повинна бути короткою, простою, жвавою, веселою, натуральною та змістовною; на протигаву простій історії вона повинна мати в собі щось неймовірне, вигадане, чудове, але одночасно розумне й не протиставлене природі. Тріллер, в основному, критикує людські вади, пропагує терпіння та покору владі й долі. За невеликим винятком байки Тріллера мають досить стислу форму; наприкінці тексту згідно з його теорією є мораль, яка інколи закінчується прислів'ям або сентенцією:

Es liegt im menschlichen Gemüte, /Wenn Gottes gleichgesinnte Güte/ Nicht immer gleiche Wirkung tut;/ Die Absicht zwar ist allzeit gut,/ Doch wenn sich ein Erfolg erzeiget,/Den man oft nicht begreifen kann,/ Ist unser Herz bloss schuld daran,/ Nachdem es böß und gut geeignet. (“**Der Mond und die Sonne**”) [390, с. 3].

Більшість байок Тріллера відрізняється чіткою антитезисністю, яка підкреслюється відповідною архітектонікою – змістовим членуванням на нерівномірні строфи. Крім названих стилістичних особливостей, байкам Тріллера не можна відмовити в поетичності, емоційності та розважальності. Тріллер, як і всі інші поети-байкарі епохи Просвітництва, майстерно створює короткі діалоги в стислих та відносно стислих байках, а в більш епічно розгорнутих байках діалогічність супроводжується монологічністю (див., наприклад, монолог Пустельника в байці “**Der Affe, ein seltsamer Buchdrucker, und ein Eremit**” [390, с. 6]).

Безумовно, байкова творчість Тріллера зробила свій внесок в еволюцію поетично-розважальної байки XVIII ст., а погляди його сучасників-

критиків мають бути переглянутими, і його байки повинні займати належне їм місце в еволюції жанру. Як доказ того, що байки Тріллера поетичні, змістовні та в загальнолюдському й етико-філософському плані залишаються актуальними, наведемо тексти деяких байок:

Der Tag und die Nacht

Der Tag sprach einstens zu der Nacht: "Weisst du, dass mir der Vorzug bleibt?/ Ich mache, dass der Mensch erwacht/ Und nützliche Geschäfte treibet;/ Du aber bringst ihn wie ums Leben/ Und gräbst ihn in die Federn ein;/ Was kann er denn für Nutzen geben, Wie kann er andern dienlich sein?/" "Du irrst dich! Wenn ich nicht wäre",/ Sprach hier mit finstrer Stirn die Nacht: "So würdest du um Nutz und Ehre/ Und selbst die Welt ums Glück gebracht./ Denn dass die Menschen Tagewerke/ Und nützliche Geschäfte tun,/ Dazu erlangen sie die Stärke,/ Wenn sie des Nachts erst sanfte ruhn." "Unnötig ist die Zweifelfrage,/ Denn Gott hat alles gut gemacht;/ Es hilft und dient die Nacht dem Tage,/ Der Tag hinwiederum der Nacht;/ Ein jegliches Geschöpf erscheine,/ Dass es den Schöpfer preis', uns diene.

Der Bach und die Wiese

Es rann ein Bach durch eine Wiese,/ Die an den schönsten Blumen reich/ Und einem kleinen Paradiese/ An wundervoller Anmut gleich./ "Ach", rief sie, "willst du nicht verweilen?/ Siehst du nicht meine Schönheit an?!" "Nein", sprach der Bach, "ich muss jetzt eilen," Dass ich den Lauf vollenden kann."/ Er war auch nicht gar weit gekommen,/ So ward er von dem Erdschlund/ Unwiederbringlich eingenommen/ Und sank in schlammerfüllten Grund./ Er war unachtsam fortgeflossen/ Und hatte von der Wiesen Pracht,/ Weil er nur auf den Lauf bedacht,/ Gar nichts gesehn, gar nichts genossen./ Ob gleich die Blumen hier und da,/ Zu beiden Seiten, aufgeschossen,/ Nahm er doch nicht die Schönheit wahr. //

Ach, welche Wahrheit wird allhier uns vorgestellt! / Ist nicht der Mensch der Bach, die Wiese nicht die Welt?

Інший поет-байкар **Д. Штоппе** присвячує свої 200 байок та моральних віршів німецькій молоді. Він намагається створити оригінальні сюжети, відобразити цікаві та незвичні події; мораль має коротку форму. Штоппе присвячує свої байки звичайним темам повсякденного життя. Але в його байках «розмовляють» і діють не лише тварини, рослини й дерева, а й різноманітні предмети, букви й цифри. В багатьох байках Штоппе звертається безпосередньо до дітей та молоді.

Р. Дітмар вважає, що Штоппе сам викликав неважливість до жанру тим, що присвятив свої байки лише дітям та молоді: *"d.h. in diesem Fall: er wird trivial, weil er für Kinder schreibt, oder rechtfertigt seine Trivialitäten, indem er sie für Kinder aufsetzt"* [233, с. 52].

На наш погляд, кому б не присвячував Штоппе свої байки, при уважному читанні й аналізі можна уникнути стереотипних тверджень

сучасних йому критиків і пізніших дослідників і відкрити в них багато чого цінного й корисного. Байки Штоппе в епічному відношенні досить розгорнуті, в архітектонічному плані написані здебільшого суцільним текстом. Незважаючи на це, вони легко читаються, тому що відображають невимушеність розмовного стилю. Сентенції, якими часто закінчуються байки, нагадують людям про прості істини та цінну життєву мудрість:

“Wer klug ist, wird sich nicht der Neider wegen kränken./ Warum? Sie laufen gern in ihrer Absicht blind,/ So dass sie uns oft nützlich sind,/ Indem sie uns zu schaden denken.” (“Das Tal und die Berge”) [390, с. 11].

Хоча Штоппе присвячує свої байки молоді та дітям, не можна стверджувати, що вони належать лише до стильового архетипу дитячої байки, це справедливо лише для однієї частини байок. Інша ж частина байок відноситься до стильового архетипу епічної поетично-розважальної байки. Як приклад, наведемо текст байки:

Die Gelegenheit

Vordem kam die Gelegenheit,/ So Ehr' als Reichtum zu erlangen,/ Zu einem Mann aufs Land gegangen./ “Hans!” rief sie, “komm, geh mit!” Hans sprach: “Um /welche Zeit?”/ “Gleich! Gleich den Augenblick”. “So hurtig, und wohin?”/ “Komm fort, du wirst's schon sehn!”/ “Je nu! So wartet doch/ Zum wenigsten so lange noch/ Mit der mir zugedachten Gabe,/ Bis ich mir, weil ich barfuss bin,/ Die Stiefeln angezogen habe.”/ Der Bauer dachte nicht, dass die Gelegenheit/ In einer oft noch kürzern Zeit/ Sich einem aus den Händen schwingel/ Und so gar schnell verlorengeinge./ Er zog die Stiefel an und rufte seinem Weibe,/ Die noch im Bette lag. “Hör”, sprach er, “lieber Schatz!/ Räum alle Kasten aus und mach indessen Platz,/ Damit ich, wenn ich ja bis mittags aussen bleibe,/ Bei meiner Wiederkunft als ein beglückter Mann/ Das mitgebrachte Geld darein versperren kann”./ Er lief und öffnete sein Haus nun mit Verlangen;/ Doch als er vor die Türe kam,/ War die Gelegenheit zu seinem grossen Gram/ Schon weg und wieder fortgegangen./ Er rief, jedoch umsonst; sein Weib kam auch herbei/ Und unterstützte sein Geschrei./ Sie liefen hinters Haus, durchsuchten Stall und Scheune,/ Besahen auch sogar die Herberge der Schweine./ Ob die Gelegenheit sich etwa hier versteckt./ Jedoch mit aller Mühe ward endlich nichts entdeckt./ Der Bauer setzte sich vor seiner Türe nieder/ Und schwur, ins Künftige schon hurtiger zu sein./ Allein was half ihm dies? Sein Hoffen traf nicht ein,/ Denn die Gelegenheit kam nach der Zeit nicht wieder [390, с. 9].

Ця байка Тріллера, на наш погляд, належить до кращих його байок і залишиться актуальною завжди не лише для молодого покоління, але й для дорослих.

4.3. Лінгвостилістичні особливості віршованої байки Ф.ф. Хагедорна

Фрідріх фон Хагедорн був, перш за все, ліриком [213; 244; 302; 329; 330]. Він був першим у плеяді найбільш значних німецьких письменників XVIII ст., які звернулись до байки. Перша книга його байок *“Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen”* вийшла в 1738 році, друга *“Moralische Gedichte”* – в 1750 (всього близько 100 байок і віршованих розповідей) [434; 435; 436; 437]. Обидві книги байок і розповідей наповнені веселим гумором з певною долею сатири. Багато байок написано без прагнення до оригінальності чи поетичності, але завдяки розважальному тону та привабливій формі вони викликали інтерес у сучасників. Розважальний тон у байках Хагедорна бере верх над моралізуванням.

Його байки відрізняються також різноманітністю тем і форм. Хоча предметом критики в більшості байок є людські вади та огріхи, в деяких байках звучать сильні антифеодальні настрої (наприклад, в байках *“Mittel, bei Hofe alt zu werden”*, *“Die Maske und das Gesicht”*). Свободі віддається перевага перед ситим життям у неволі (*“Der Wolf und das Pferd”*). У байці *“Der Berg und der Poet”* Хагедорн критикує невдалих, неплідних письменників. Гострою соціальною критикою наповнена епіграматично коротка байка *“Der Marder, der Fuchs und der Wolf”* (тут і далі назви та тексти байок Хагедорна наводяться за виданнями: [435; 436]).

В деяких байках Хагедорн використовував вирази, які потім стали крилатими: *“Wurst wider Wurst”* (*“Der Rabe und der Fuchs”*); *“Kluge gelten nicht, als ausser ihrem Vaterlande”* (*“Der Papagei”*).

Байки Хагедорна значно вплинули на подальшу байкову творчість Глейма і Ліхтвера [230, с. 160–161; 233; 235, с. 299; 245, с. 88; 325, с. 292–293; 340, с. 115].

У передмові до видання *“Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen”* Хагедорн посилається на тих авторів, тексти яких він брав за основу:

“Diese Sammlung enthält Versuche in der Kunst zu erzählen oder freie Nachahmungen der Alten und Neuern, welche sich in dieser Kunst hervorgethan haben. Bei dem Verzeichnisse dieser Kleinigkeiten sind diejenigen angeführt worden, deren Beispiele mich zu dieser Schreibart aufgemuntert haben und in welchen man dasjenige antrifft, was ich in meinen poetischen Fabeln und Erzählungen nicht selbst erfunden. Ich habe solches für dienlich erachtet, damit desto leichter wahrzunehmen stehe, dass ich meinen Vorgängern, und insonderheit dem La Fontaine auf eine eben so freie Art gefolget sey, dieser dem Phaedrus, Ovidius, Ariosto, Boccaccio und Marot nachgeeifert hat” [437, с. 2, 3].

Серед 71 байки та розповіді цього видання лише 10 написані не за мотивами текстів попередників. Хагедорн не прагнув до оригінальності. Він створював обробки вже існуючих текстів, які по-новому узгоджувалися з його часом, наповнювалися новим змістом і набували актуальності. Якість власної творчості Хагедорн вбачав в тому, наскільки вона продовжує традиції або переймає приклади відомих авторів [329, с. 11, 12]. У багатьох відношеннях Лафонтен був для Хагедорна взірцем. Але якщо Лафонтен свої відхилення від лаконічності, стислості й точності античних попередників пояснював вимогами часу або своєю, начебто, неспроможністю висловлюватися так коротко, як і Федр, і таким чином, мовбито, просив вибачення за відмінність своїх байок, для Хагедорна саме відхилення від його попередників має вирішальне значення. Саме в новому трактуванні байкової спадщини він вбачає своє найважливіше досягнення. “Kunst zu erzählen” означає для Хагедорна мистецтво розповідати інакше, ніж попередники. Хагедорн не приховує, що він навіть запрошує читачів до порівняння. Він переконаний у тому, що вдовolenня читача буде ще більшим, якщо він візьме участь у цьому процесі. Те, що Хагедорн так докладно згадує авторів текстів, які слугують йому джерелами, означає не тільки його наукову порядність, але й переконання в тому, що справжнє враження від його збірки буде досягнуте лише тоді, коли її можна порівняти з відповідними текстами. Хагедорн прагнув позмагатися з попередніми авторами, маючи при цьому на увазі не зміст, а в першу чергу манеру відображення, поетичність викладу. Одягнувши давній зміст по-новому, Хагедорн оминав у такий спосіб небезпеку своїми повчаннями та порадами наштовхнутися на опір з боку читача [329, с. 14, 15].

Хагедорн старанно вчився мистецтву розповіді у Лафонтена. Але форма й засіб його власного зображення значно відрізняється від манери зображення французького майстра. В порівнянні з байками Лафонтена байки Хагедорна більш драматизовані (“dramatisch bewegte Rede und Gegenrede”) [213, с. 19], більш різноманітні за формами. Епічна форма змінюється діалогічним зображенням або епіграматично-стилим викладенням самої суті. Хід дій часто перебивається суб’єктивними зауваженнями. Межі між байкою та поетичною розповіддю, які Лафонтен у більшості випадків ще намагався зберегти, Хагедорн майже повністю усунув [213, с. 15–21].

Деякі вірші Хагедорна, на нашу думку, помилово ввійшли в збірку його байок. Вони хоча й містять дидактичні та сатиричні елементи, але не стільки в епічній, скільки в ліричній формі. Ці тексти мають бути віднесені до жанру віршованої повчальної розповіді.

Для всієї байкової творчості Хагедорна символічне значення має зміст, який вкладено в останню строфу байки *“Die Henne und der Smaragd”*:

Die Fabel von dem Huhn und von dem Diamant/ War mir und dir und tausenden bekannt./ Mein Freund! Den Einwurf kannst du sparen./ Sie war bekannt vor tausend Jahren:/ Ihr ändert nur mein Reim die äussere Gestalt;/ Und keine Wahrheit wird zu alt.

Із збірки байок і повчальних віршованих розповідей Хагедорна можна назвати десь близько 65 текстів, які за головними параметрами (алегоричністю, фантастичністю, типовістю та характерологічністю байкових фігур, образно-символічним узагальненням тощо) можна вважати власне-байками.

Проаналізуємо байкову творчість Хагедорна за стильовими рисами.
Епічність; поетичність; емоційність

Епічність стосовно байки ми розуміємо як детальне викладення сюжету з подробицями й характеристиками, з поетичними описами й відступами. В творчості Хагедорна, як і в творчості майже всіх талановитих поетів-байкарів XVIII ст., стильові риси епічності, поетичності та емоційної експресивності тісно пов'язані. Визначення «поетичний» в назві збірки Хагедорна (як це було прийнято у XVIII ст.) відноситься не лише до віршованої форми, а такою ж мірою до поетичного характеру викладення змісту байки.

Повчальну функцію байки Хагедорн розглядав як щось звичайне, що завжди належало байці й не потребує більше обґрунтування. Найважливіше для нього – це розповідь, яка має на меті, перш за все, розважати читача. Форма викладу моралі стає більш важливою, ніж мораль взагалі та зміст байки. Тим самим Хагедорн підкреслює художній характер байки, а не її повчальність. Тому у Хагедорна байка в багатьох випадках майже непомітно переходить у розповідь, межі між байкою та розповіддю розмиваються, він часто позбавляє байку її специфічного характеру. Лессінг рішуче вимагав повернути байку зі сфери поезії знову в сферу філософії й етики. Але успіх «Байок і розповідей» Хагедорна був можливим саме завдяки формі викладу, дотепному повторюванню того, що вже було відомо. Таким чином, щодо теорії та практики байкової творчості Лессінг і Хагедорн були антиподами. Середнє положення між ними зайняв Геллерт. Він пов'язав однозначну мораль з розважальною манерою розповіді, так що його байки були позитивно сприйняті не тільки публікою, але й критиками [329, с. 13–15].

Ті слова, які Лессінг сказав про Лафонтена: *“Ihm gelang es die Fabel zu einem anmutigen poetischen Spielwerke zu machen”* (цит. за [329, с. 16]), ще більше стосуються Хагедорна.

Одним із головних стилістичних прийомів, які посилюють поетичність та емоційну експресивність байок Хагедорна, є прийом авторської прямої мови, який утворює контраст до діалогу та описів автора.

Хагедорн часто звертається до читачів і певних осіб:

"Du Freund und Muster Deutscher/ Dichter,/ Der Wahrheit liebenswürdiger Richter,/ Mein Wilkens, den vorlängst der Pindus/ lieb gewann;/ Wie reitzend werden mir doch meine Lie-/der schallen!/ Wie ward' ich, Werthester, mir endlich/ selbst gefallen,/ Wenn ich nur Dir gefallen kann!" ("Die Kenner").

У зверненнях Хагедорн використовує риторичні запитання і вигук, які посилюють емоційну експресивність:

Was können buse Zungen nicht/ Leichtgläubigen für Stacheln hinterlassen?! Was richten sie nicht an? Wer ist wohl/ mehr zu hassen,/ Als der von Frommen übel spricht?! O könnt' ich dieses hier in kurze Worte fassen!" ("Der Adler, die Sau und die Katze").

Інші приклади авторської прямої мови в передмовах і післямовах до байок знаходимо також в байках: *"Der Hase und viele Freunde"*, *"Der Eremit und das Glück"*, *"Das Gelübde"*, *"Der Bauer und die Schlange"*, *"Der Berg und der Poet"*, *"Das Schäfchen und der Dornenstrauch"*, *"Der Marder, der Fuchs und der Wolf"*.

Лаконічність (стислість)/ розгорнутість (рос.: просторанність)

До коротких ми відносимо, наприклад, такі байки: *"Der Hahn und der Fuchs"* (13 рядків), *"Der Papagei"* (13 рядків); *"Der Fischer und der Schatz"* (16 рядків), *"Der Hirsch und der Weinstock"* (24 рядки); *"Der Löwe und der Esel"* (10), *"Das Gelübde"* (12), *"Jupiter und die Schnecke"* (12), *"Der Bauer und die Schlange"* (14), *"Der kranke Hirsch und die Wölfe"* (15), *"Die Ratter und der Aal"* (11), *"Der Esel, der Affe und der Maulwurf"* (12), *"Die Räuber und der Esel"* (16), *"Der arme Kranke und der Tod"* (20), *"Der Berg und der Poet"* (22), *"Der Fuchs ohne Schwanz"* (23), *"Der Hirsch, der Hund und der Wolf"* (20).

При цьому мається на увазі не лише кількість рядків, а й їх довжина.

Відносно короткі: *"Die Maske und das Gesicht"*, *"die Kenner"* (по 30 рядків); *"Die Einbildung und das Glück"* (32), *"Der Fuchs und der Bock"* (29).

Розгорнуті байки: *"Der Wolf und das Pferd"* (52 рядки), *"Der Eremit und das Glück"* (43), *"Der Löwe und die Mücke"* (46), *"Der Wolf und der Hund"* (36), *"Mops und Hektor"* (56), *"Der Hase und der Liebhaber seines Gartens"* (72), *"Der Affe und der Delphin"* (84), *"Der Adler, die Sau und die Katze"* (68), *"Die Bärenhaut"* (49), *"Ja und Nein"* (56), *"Der Stieglitz und der Sperling"* (90).

Стислі байки містять коротку експозицію, короткі ремарки автора, в яких відсутні докладні авторські характеристики й описи. Мораль в коротких байках Хагедорна частіше – імпліцитна. Діалог теж переважно побудовано із коротких реплік. Тому в таких байках композиційно-мовленнєвими формами є «коротке повідомлення», елементи «динамічного опису».

Розгорнуті байки Хагедорна містять, як правило, більш докладні експозиції. Текст байки стає розширеним також завдяки багаторазовому обміну репліками персонажів та описам і характеристикам з боку автора. Композиційно-мовленнєвими формами в розгорнутих байках є «статичний опис», «динамічний опис», «характеристика», «монолог» автора або персонажа.

Афористичність, епіграматичність

Серед байок Хагедорна зустрічаються також такі короткі та стислі байки, що можна говорити про їх афористичність або епіграматичність, наприклад: *“Der Marder, der Fuchs und der Wolf”*, *“Das Schäfchen und der Dornstrauch”*, *“Das Hühnchen und der Diamant”*, *“Der Kuckuck und die Lerche”*. Остання байка складається лише з однієї зміни коротеньких реплік і має яскраво виражену тенденцію до афоризму, яким вона й закінчується: *“Das viele Reisen macht die Dummen nicht klüger”*.

Цей приклад підтверджує наше положення про те, що тенденція до афористичності, яка найяскравіше проявилася у XX ст., мала місце і у XVIII ст. і теж не тут тільки почалася. Але ми аналізуємо її, починаючи з XVIII ст., тому що ця епоха охопила все багатство байкової творчості минулих сторіч.

Взагалі, багато байок Хагедорна закінчуються афоризмами або афоризмоподібними виразами: *“Wurst wider Wurst”* (*“Der Rabe und der Fuchs”*); *“Kluge gelten nicht, als ausser ihrem Vaterland”* (*“Der Papagei”*); *“Nichts gibt ein grösseres Vergnügen als den Betrüger zu betrügen”* (*“Der Wolf und das Pferd”*), *“Einen edlen Muth versöhnet nur ein tapfres Blut”* (*“Der Löwe und der Esel”*); *“Der Mensch ist deiner Art: oft steckt sein Wissen nur im Bart”* (*“Der Fuchs und der Bock”*); *“...auf der Welt ist nichts der Freiheit gleich. ... Dem Weisen gilt sie mehr, als Thron und Königreich: Wenn ihm die Freyheit fehlt, so wird ihm alles fehlen”* (*“Der Wolf und der Hund”*); *“Kein Blinder zeigt den Weg”* (*Der Kanarienvogel und der Häher*), *“Keine Wahrheit wird zu alt”* (*Die Henne und der Smaragd*).

Байка *“Der Marder, der Fuchs und der Wolf”* нагадує епіграму не лише зовнішніми ознаками: стислістю, двочастинною структурою, але також узагальнено й контурно викладеним сюжетом:

“Ein Marder frass den Auerhahn; / den Marder würgt ein Fuchs; den Fuchs des Wolfes Zahn , // Mein Leser, diese drei bewähren / wie oft die Grösseren sich vom Blut der Kleinen nähren”.

Байка має дві частини. Перша містить опис явища, а в другій дається його оцінка. Хід дії байки позначено абстрактно й схематично. Це, скоріше, повідомлення про всім відомий факт із світу тварин. Висновок може стосуватися і байки, й епіграми. Але все ж цей текст ближче до байки, тому що перші два рядки не лише називають негативне явище, а й містять алегорію. Під цими трьома алегоріями-

символами із світу тварин маються на увазі сильні й слабкі у світі людей. Як байка, цей текст утворює образ-символ самоствердження через насилля.

Варто звернути увагу на те, що тут спостерігається явище посилення абстрагізації та стислості образу-символу, яке в сучасній байці буде переважати.

Діалогічність

Більшість байок складається, в основному, із опозиційного діалогу зі швидкою зміною реплік, тому діалогічність тут пов'язана з контрастністю та динамічністю (див., наприклад, тексти „*Der Hahn und der Fuchs*“, „*Der Kuckuck und die Lerche*“, „*Der Hirsch und der Weinstock*“, „*Der Papagei*“, „*Die Maske und das Gesicht*“ [435, с. 210, 211; 436, с. 65, 106, 113].

Динамічність/статичність

Динамічність створюється в байках Хагедорна не лише швидкою зміною мовленнєвих дій, а насамперед контрастністю, антитезисністю.

Окрім динамічних байок, зустрічаються байки зі статично викладеним сюжетом, у якому немає режиму загострення, тобто протиставлених сил, конфліктів, розв'язок, що відповідно відображається на мовленнєвому рівні. Мовленнєвими формами в таких байках є переважно монолог-розповідь автора, монолог-звернення, констатуюче повідомлення, монологічні висловлювання персонажів. Це спостерігаємо, наприклад, у таких байках: „*Der Papagey*“, „*Die Bärenhaut*“, „*Die Maske und das Gesicht*“, „*Die Kenner*“ [435; 436].

Контрастність, антитезисність

Контрастність, антитезисність починається вже з назви. В більшості байок діють контрастні фігури, що є найважливішою передумовою динамічної ситуації в байці, наприклад: „*Der Rabe und der Fuchs*“, „*Die Ameise und die Grille*“, „*Der Hahn und der Fuchs*“, „*Der Gans und der Wolf*“, „*Das Reh und der Hund*“, „*Der Hirsch und der Eber*“, „*Der Wolf und der Fuchs*“, „*Der Hase und der Dachs*“, „*Der Bauer und die Schlange*“ та багато інших.

Досить часто зустрічаються байки з трьома протиставленими персонажами: „*Der welsche Hahn, der Habicht und der Adler*“, „*Der Esel, der Fuchs und der Löwe*“, „*Der Esel, der Affe und der Maulwurf*“, „*Der Hirsch, der Hund und der Wolf*“, „*Der Marder, der Fuchs und der Wolf*“, „*Der Adler, die Sau und die Katze*“.

Дидактичність/повчальність

Хагедорн пише не лише докладніше, ніж Езоп або Федр, він не тільки володіє розважальною манерою розповіді Лафонтена, але ще й часто перетворює байку в історію, яка дуже художньо передається і з якої мораль нерідко розвивається в частину цієї історії. Мораль часто вкладається в уста діючим персонажам, за-

вдяки чому розповідь «оживляється» і має лише легку моральну забарвленість. Як приклад можна навести байку Хагедорна *“Der Fuchs und der Bock”*, сюжет якої успадковано по лінії Езоп - Федр - Вальдіс - Лафонтен. Якщо всі попередники Хагедорна відокремлювали мораль від розповіді-сюжету, то у Хагедорна зарозумілість, глузування Лиса і мораль-повчання стають одним цілим. Але це лише одна з відмінностей. Друга відмінна риса байки Хагедорна полягає в тому, що розповідається індивідуалізована історія, яка в порівнянні з мораллю має високий ступінь самостійності. В байці Хагедорна Лис не просто впав у криницю, із якої він хитрощами за рахунок Козла вибирається (Езоп, Федр), тут Лис та Козел не лише разом подорожують (Вальдіс, Лафонтен), у Хагедорна Лис подорожує *“zu einem seiner Schwäger”*, він хоче пити, тому що літньої пори дуже «спекотно» (*“schwül”*) подорожувати. Лис повідомляє, що він хоче вибратися з криниці, тому що до хороших напоїв належить ще й жирний півень (*der feiste Hahn*) із сусіднього курятника. В байці Хагедорна кожна дія пояснюється і обґрунтовується, внаслідок чого утворюється реалістична картина дійсності. Поетична деталь займає рівноправне місце поряд з моральним повчанням; остання навіть підпорядковується автономно зображеній дійсності (пор. з аналізом: [329, с. 16, 17]).

Мораль у байках Хагедорна носить, в основному, імпліцитний характер, виходить із дій та реплік персонажів; може бути висловлена афоризмом або сентенцією персонажа, який висловився останнім: *“Der Schickung Hand ist stets bereit, / der Tugend Werke zu vergelten. / Sie sorgt, mit gleicher Wachsamkeit, / für jeden Menschen wie für Welten”* (*“Der Fischer und der Schatz”*).

Абстрактність

Більшість проаналізованих байок, що видно з назв, має конкретні персонажі, які значною мірою вже своєю характерологічністю сприяють розумінню основного смислу байки. В такому разі ступінь абстрактності визначається тим, наскільки потрібно абстрагуватися від конкретних персонажів і конкретної ситуації до образно-символічного смислу байки.

Але є досить велика кількість байок, у яких введена абстрактна сила чи навіть дві протилежні фігури, які з самого початку символізують абстрактні явища, поняття. Наприклад: *“Die Hoffnung und die Furcht”*, *“Die Einbildung und das Glück”*, *“Jupiter und die Schnecke”*, *“Der Eremit und das Glück”*.

Досить часто в байках Хагедорна персонажами є фігури Богів: *“Jupiter und die Schnecke”*, *“Das Gelübde”*, *“Apollo und Minerva”*, *“Apollo ein Hirte”*, *“Jupiter, die Tiere und der Mensch”*. У Хагедорна є навіть байка,

в якій персонажами є слова *“Ja und Nein”*. Протиставлення «Так і ні» в змозі охопити своєю узагальненістю полярність усього світу.

Таким чином, поряд зафористичністю Хагедорна спостерігається активізація тенденції до більшої абстрактності й узагальненості, яка теж стане однією із основних стильових рис сучасної байки.

Порівняно до байок з характерологічними фігурами більша ступінь абстрактності є вже в байках з назвами персонажів, які з самого початку можуть не нести образно-символічного навантаження; образно-символічний зміст впливає лише із дій фігур. Це такі, наприклад, байки: *“Der arme Kranke und der Tod”*, *“Die Kenner”*, *“Die Maske und das Gesicht”*, *“Der Berg und der Poet”*, *“Der Eremit und das Glück”*.

Із порівняння з творчістю інших байкарів XVIII ст. можна зробити висновок, що поряд з епічністю, поетичністю, динамічністю в байках Хагедорна присутня найбільша ступінь абстрактності. І ця тенденція має бути проаналізована включно до останніх десятиліть XX ст.

Строфічність/астрофічність

Значна частина байок Хагедорна (1/3) має чітку строфічну будову, що відповідає певним змістовим блокам байки: *“Die Einbildung und das Glück”* (8 чотирирядкових строф); *“Der Wolf und das Pferd”* (9 шестирядкових строф); *“Mops und Hektor”* (14 чотирирядкових строф); *“Der Hirsch und der Weinstock”* (4 шестирядкові строфи); *“Der Hase und viele Freunde”* (13 восьмирядкових строф); *“Der Bär und der Liebhaber seines Gartens”* (18 чотирирядкових строф); *“Das Schäfchen und der Dornstrauch”* (2 чотирирядкові строфи); *“Das Hühnchen und der Diamant”* (3 трирядкові строфи); *“Die Kenner”* (5 шестирядкових строф); *“Die Räuber und der Esel”* (4 чотирирядкових строф); *Die Maske und das Gesicht”* (5 шестирядкових строф); *“Der Stieglitz und der Sperling”* (9 десятирядкових строф).

Отже, в переважній більшості байок строфічна форма присутня там, де текст розтягнутий за обсягом. У таких випадках строфічність відіграє дуже важливу роль для розуміння тексту, полегшує його сприйняття. В цих байках епічність у значенні «розгорнутість» знаходиться в гармонічній рівновазі з поетичністю.

Друга частина (дещо менше 1/3) має астрофічну будову зі змістовим членуванням тексту: *“Die Fledermaus und die zwei Wiesel”*, *“Der Fuchs und der Bock”*, *“Der Löwe und die Mücke”*, *“Der Wolf und der Hund”*, *“Der Fuchs ohne Schwanz”*, *“Der Adler, die Sau und die Katze”*, *“Der Papagei”*, *“Die Bärenhaut”*, *“Der arme Kranke und der Tod”*, *“Der Berg und der Poet”*, *“Der Eremit und das Glück”*.

Астрофічна будова зі змістовим членуванням на нерівномірні строфоподібні блоки виконує, в основному, ту ж саму функцію, що й строфічна будова – полегшення сприйняття великого за обсягом

тексту. Але це все ж більш громіздка для розуміння і менш поетична структура. Тут епічність, розгорнутість переважає над поетичністю.

Приблизно третя частина байок має суцільний текст, наприклад: *“Das Gelübde”* (12 рядків), *“Der Löwe und der Esel”* (10), *“Jupiter und die Schnecke”* (12), *“Der Bauer und die Schlange”* (11 рядків – суцільний текст + 3 рядки – експліцитна мораль), *“Die Ratter und der Aal”* (11), *“Der Esel, der Affe und der Maulwurf”* (12), *“Der Hirsch, der Hund und der Wolf”* (20).

Зустрічаються байки змішаного типу, які фактично складаються з двох текстів, один із яких може мати строфічну будову, а інший змістове членування або суцільний текст. Наприклад, *“Der Affe und der Delphin”* (42 рядки – змістове членування + 13 чотирирядкових строф), *“Die Henne und der Smaragd”* (3 чотирирядкові строфи + 18 рядків – змістове членування).

Образність

Образи-символи в більшості байок Хагедорна, як правило, пов'язані з відповідними фігурами – негативними або позитивними, тому їх інформаційна ємність обмежена лише відповідними людськими рисами. В тих же байках, у яких вводяться абстрактні персонажі, проявляється тенденція до збільшення інформаційного змісту образу-символу, до компресії образно-символічного змісту в одне поняття.

Щоб конкретніше уявити стиль байок Хагедорна, проаналізуємо декілька його байок.

1. *“Der Hirsch und der Weinstock”*

Ein Spiesshirsch, dem die nahe Jagd/ die schlanken Läufe zittern macht,/ flieht schnell zu Holz und tut sich nieder,/ Der Leithund sucht durch Busch und Flur,/ verfolgt Fährte, Schritt und Spur/ und findet ihn im Prudel wieder.// Der Hirsch verändert seinen Stand/ und springt in ein verzäuntes Land,/ wo bald ein Weinberg ihn verstecket./ Des Hilfhorns Ruf, das Jagdgeschrei, /die muntern Jäger ziehen vorbei,/ sein Wiedergang bleibt unentdeckt.//

Da nichts ihn mehr verscheuchen kann,/ fängt er den Stock zu nagen an,/ bricht und entblättert Zweig und Reben./ Man hetzt auf dies Geräusch zurück,/ er wird, beinah im Augenblick,/ erlegt, zerwirkt und preisgegeben.//

Er schreiet, da er zappelnd weint,/ da Hund und Rach und Tod erscheint, / und sich mit Schweiss die Ranken färben:/ “Ich sterbe, weil ich den verletzt, der mich in Sicherheit gesetzt./ So sollten, die ihm gleichen, sterben.”

У байці є перша умова для динамічного розвитку дій – яскраво виражена антитезисність, яка перш за все визначається антагонічністю персонажів: з одного боку – Олень і Мисливці, які його переслідують; з другого, – Олень і Виноградник. Таке подвійне протиставлення ще більш посилює можливість динамічного розвитку дій. Полярністю персонажів обумовлені й мотиви їх дій. Мотиви також протиставлені.

Під час зіткнення мотивів у кульмінаційному пункті створюється ситуація загибелі Оленя. Кульмінація й розв'язка яскраво виражені. Їм передують швидка та стрімка зміна акцій/реакцій, яка створює враження рухомих картин, образів, ефект присутності. Хід дії відзначається напруженістю, драматизмом; байка викликає співчуття до головного персонажа.

У байці відсутній діалог. Крім заключних трьох рядків з прямою мовою персонажа байку передано авторською мовою. Пряма мова, яка контрастує з авторською мовою, діє як експресивний засіб. Авторська розповідь передана в формі динамічного опису. Уже в експозиції є елементи динамічного опису: почуття страху Оленя і початок його дій: *“flieht schnell zu Holz”*. Вибір основної композиційно-мовленнєвої форми знаходиться у відповідності з динамічним характером акцій/реакцій.

Пряма мова персонажа: *“Ich sterbe, weil ich den verletzt, der mich in Sicherheit gesetzt. So sollten, die ihm gleichen, sterben”* знаходиться в кінці байки – в ній зосереджено основний смисл. У словах Оленя міститься імпліцитна мораль – застереження сприймаючим байку: «не будь безтурботним», «бережи друга, який дав тобі притулок». Пряма мова персонажа виконує тут важливе смислове навантаження: є одночасно і виразом Оленя самому собі, і мораллю байки.

Архітектоніка байки створює враження гармонічності й композиційної завершеності. Між архітектонікою та розвитком дій існує чітка, ритмічна відповідність. Вся байка складається з чотирьох шестирядкових строф ямбового розміру з однаковою римо-ритмічною організацією та архітектонічною довжиною рядка (4 стопи). Така злагодженість зустрічається лише в невеликій частині віршованих байок. Їм більше властива неоднаковість довжини рядка та змістове ділення на частини тексту з різною кількістю рядків або відсутність навіть смислового членування (суцільний текст), що відповідає розмовно-розповідному стилю.

Ця ж байка є найкращим зразком архітектонічної узгодженості. Кожним її трьома рядками відповідає певний хід дій:

1. Перші три рядки містять вступ в ситуацію і першу акцію. Олень ховається в лісі від переслідування;

2. Швидка зміна акцій/реакцій, кожній із яких відповідають три рядки (всього три зміни). В ході дій Олень, утікаючи від погоні, знаходить надійне сховище – Виноградник. Однак, одержавши захист, він забуває про небезпеку і починає об'їдати виноградну лозу.

3. Кульмінація припадає на останні три рядки передостанньої строфи. На шелест лози, що об'їдає Олень, знову повертаються Мисливці й знаходять його;

4. У перших трьох рядках останньої строфи міститься розв'язка. Заподіявши шкоди своєму захиснику, Олень згублює й себе. Олень – у відчаї: він бачить і відчуває наближення смерті.

5. В останніх трьох рядках, у словах Оленя, міститься імпліцитна мораль, головний смисл байки.

Така ритмічна і злагоджена організація байки на всіх композиційних рівнях сприяє створенню загальної динамічності байки.

Ця байка – дуже поетична. Її строфіка, ритм, рима підвищують художню виразність змісту. Але крім поетичної віршованої форми, загальної ритмічної досконалості, контрастності й динамічності, драматичності та взагалі емоційної експресивності, байка володіє виразною системою образів.

Система образів побудована перш за все на полярності персонажів. Читаючи байку, ми легко розпізнаємо позицію автора, який не приховує, що співчуває саме Оленю, хоча той робить велику помилку. Доброзичливе ставлення автора виражається навіть у виборі персонажа. Фігура Оленя завжди викликає симпатію, почуття Прекрасного. Образ Оленя – головний образ у байці. Образи Мисливців і Виноградника слугують фоном для характеристики головного персонажа.

Система образів у байці сприяє виразності й зображувальності сцени, покладеної в основу байки. Загальну експресивність байки й виразність головного образу – образу Оленя підвищують мікрообрази: вдало підібрані епітети – *“die schlanken Läufe; “die nahe Jagd”, “die muntern Jäger”,* метафора – *“die nahe Jagd die schlanken Läufe zittern macht”;* слухові й зорові образи допомагають яскраво і зримо уявити те, що відбувається: звук рожка; крики, шум полювання; Олень зламає гілки, кричить, плаче; гілки забарвлюються кров'ю.

Про високий ступінь динамічності, а значить, і експресивності, свідчить велика кількість дієслів. Всього в байці – 29 дієслів.

Ця байка створює динамічний образ-символ прекрасної за своєю природою людини, яка, однак, учинила фатальну, згубну помилку через свою безтурботність.

Згідно з методикою аналізу, викладеною в розділі 2, образу-символу цієї байки можна присвоїти ранг 1 (порівняно невелика семантична ємність). Метафора байки належить також до рангу 1 (прозора метафора).

Проаналізований текст може також слугувати зразком поетичної байки, в якій найкраще виконується естетично-поетична функція – головна функція жанру байки цієї епохи.

2. *“Der Hahn und der Fuchs”*

Ein alter Haushahn hielt auf einer Scheune Wache; da kömmt ein Fuchs mit schnellem Schritt/ und ruft: “O krähe, Freund, nun ich dich fröhlich mache; ich bringe gute Zeitung mit./ Der Tiere Krieg hört auf: man ist der Zwietracht müde./ In unserm Reich ist Ruh’ und Friede./ Ich selber trag’ ihn dir von allen Füchsen an./ O Freund, komm bald herab, dass ich dich herzen kann.”/ “Wie guckst du so herum/ Greif, Halt und Bellart kommen, / die Hunde, die du kennst”, versetzt der alte Hahn;/ und, als der Fuchs entläuft: “Was”, fragt er, “ficht dich an!”/ “Nichts, Bruder,” spricht der Fuchs; “der Streit ist abgetan;/ allein, ich zweifle noch, ob die es schon vernommen”.

Лаконічність байки виражається в загальному обсязі (13 рядків), у короткій експозиції (2 рядки), в коротких ремарках автора, у відсутності авторських характеристик та описів. Лаконічності сприяє й імпліцитна мораль, яка випливає з усього тексту, а саме з діалогу. Діалог теж побудовано, в основному, з коротких реплік, за винятком першого, доволі розтягнутого висловлювання Лисиці, яка принесла повідомлення Півню. Композиційно-мовленнєві форми: «коротке повідомлення» в експозиції у репліках персонажів; елементи «динамічного опису»: *“da kömmt ein Fuchs mit schnellem Schritt, ”und als der Fuchs entläuft”*.

Діалогічність утворюється діалогом з латентною опозицією. Зовні діалог відбувається без наявного конфлікту, у ввічливих тонах. Але під спокійними, зваженими репліками криються протилежні мотиви дій антагоністичних за своєю природою персонажів: з одного боку, прагнення Лисиці будь-якими засобами обдурити й виманити Півня; а з другого боку, – прагнення Півня, який розкрив наміри Лисиці, не тільки захистити себе і примусити хижака до втечі, але й присоромити його. В останніх репліках персонажів, які приховують свої дійсні позиції, вгадується глибока іронія: Півень робить вигляд, що не розуміє справжньої причини втечі Лисиці (*“Was”, fragt er “ficht dich an?”*), а Лисиця, щоб не відмовитися від свого удаваного повідомлення про мир серед звірів і не визнати себе викритою, примушена знову брехати. Таким чином, під буденними репліками діалогу криється глибокий зміст, вся сіль байки. Діалог рухає розвиток дій байки. Не описи автора, а саме репліки діалогу дають яскраву характеристику персонажів. Лисиця й Півень самі характеризують себе в своїх мовленнєвих вчинках.

Контрастність байки задається вже самою назвою, в якій з самого початку виступають дві традиційно протилежні фігури, а також опозиційним діалогом. Взаємодії персонажів носять характер старанно прихованої ворожнечі. Мотиви їх вчинків також повністю протилежні. Хоча ця протилежність і не знаходиться на поверхні, вона

легко вгадується. Контраст спокійно-ввічливих фраз і прихованих, справжніх мотивів вчинків утворюють іронічний ефект. Помітний також контраст між першим розтягнутим висловлюванням Лисиці, яка захопилась своєю промовою, і наступними короткими репліками Півня, який не повірив в улесливу промову Лисиці.

Динамічність байки зумовлена швидкою зміною акцій/реакцій, безупинним ходом дії. Перша ж репліка Півня миттєво приводить до результату: хижак втікає. Прихована опозиція між персонажами не зменшує динамічності, тому що ввічливий за формою діалог приводить до раптової немовленнєвої дії негативного персонажа – до втечі, яка сприймається як результат, розв'язка байки. Посилює динамічність і сам образ руху – Лисиця, яка втікає.

Повчальність байки, як і в більшості байок цього типу, проявляється ненав'язливо. Мораль можна легко розпізнати в підтексті байки: підступність і хитрість брехуна безсилі й смішні, якщо їм протистоїть тверезий і проникливий розум. Повчальність сприймається легко ще й тому, що міститься в іронічному підтексті.

Астрофічність байки корелює тут з діалогом, який вільно й природно відбувається, репліки якого неможливо втиснути в рамки строфи. З цієї ж причини відсутня також будь-яка закономірність в чергуванні рим. Схема римування байки наступна: а б а б а а б б а б а б б б а.

Образи-символи. В цій байці, на противагу попередній, виникає два однаково експресивні образи-символи – негативний і позитивний: образ підступного й хитрого брехуна (на основі негативного персонажа) і образ досвідченої і проникливої людини (на основі позитивного персонажа). Обидва образи мають динамічний характер, тому що їх розвиток відбувається в діалозі, в діях. В авторській мові міститься лише одна, хоча й дуже суттєва для розуміння смислу байки характеристика: двічі повторене означення *“alter”* : *“ein alter Hahn”*, *“der alte Hahn”* – старий Півень, тобто досвідчений, бувалий, розумний. Решта характеристик впливає з обміну реплік між персонажами, тобто вони представлені в динаміці.

Байка є типовою для віршованої байки XVIII ст. Образи-символи побудовані в ній на основі характерологічних персонажів. Тут абстрагізація обмежується рамками метафори-алегорії, як це звичайно відбувається в класичних байках. Згідно з методикою аналізу, наведеною в розділі 2, образу-символу можна присвоїти ранг 1 (порівняно невелика семантична ємність). Метафора байки також підпорядковується рангу 1 (прозора метафора).

4.4. Лінгвостилістичні особливості віршованої байки Кр.Ф. Геллерта

Одночасно з Хагедорном писав байки й відомий поет і письменник XVIII ст. Крістіан Фюрхтеготт Геллерт [419–426]. Протягом декількох поколінь Геллерт залишався улюбленим байкарем німецького народу. З усіх його поетичних творів книга *“Fabeln und Erzählungen”* (2 частини, 1746–1748) користувалася найбільшою популярністю. Байки зробили Геллерта більш відомим, ніж його романи та драми. В цьому жанрі для нього була найбільша можливість виразити своє морально-політичне кредо: на просвітницькій платформі удосконалювати людей, робити їх більш щасливими. Він був переконаний, що більшість проблем може бути вирішена засобом виховання, розумом, добрими намірами та справами. Геллерт звертався до всіх верств суспільства і був істинно народним просвітителем, тому що призначав свої байки не лише для освічених прошарків, а й для простих людей. Йому вдавалося своїми байками однаковою мірою доводити до сміху як селян, так і вельможне панство, бюргерів і солдат, школярів і селянських старост. Це було досягнення, яким не міг похвалитися жоден із письменників-гумористів XVIII ст. [243, с. 10; 256; 268; 269; 289, с. 381, 296; 321, с.12; 325, с. 294–296].

Вражає різноманітність тем байок та віршованих розповідей Геллерта. В поезії він бачить прекрасний засіб *“die Wahrheit durch ein Bild zu sagen”* (байка *“Die Biene und die Henne”*). В байці *“Die Spinne”* оспівується корисна діяльність для суспільства. В деяких байках Геллерт сміливо виступає проти бездіяльності й зарозумілості вельможного панства, яке було б нікчемним і безпомічним без трудового люду (байка *“Das Kutschpferd”*). У байці *“Der Tanzbär”* предметом критики є заздрість до успіхів інших. У байці *“Das Pferd und die Bremse”* Геллерт розпізнає ту силу народу, яка в змозі скинути могутнього деспота.

Байки Геллерта, в основному, містять мораль, але їх не можна назвати моралізуючими, тому що мораль подається ненав'язливо, іноді засобом легкої, доступної розумінню розповіді, яка є додатком до байки. Таким же чином як і в байках інших просвітителів-байкарів, наприклад, Хагедорна, Ліхтвера, в «Байках і розповідях» Геллерта зустрічаються твори, в яких важко встановити межі між байкою в класичному розумінні і дидактичною віршованою розповіддю, наприклад, *“Der Schwätzer”*, *“Der beherzte Entschluss”*, *“Der junge Prinz”*, *“Chloris”*, *“Der grossmütige Räuber”*, *“Der gütige Besuch”* [559, с. 105, 107, 125, 139, 190, 192].

Стилістичними перевагами розповіді Геллерт вважав ясність і стислість, наочність, жвавість дій, життєрадісність. Добре знаючи об-

раз мислення широких верств народу і як до нього звертатися, завдяки своїм промовам, лекціям, байкам і моральним розповідям та іншим творам, він став носієм духу своєї епохи. Його твори користувались популярністю як у селян, ремісників, буржуазії, так і в королівських дворах. Завдяки саме його байкам і моральним розповідям доступ до поезії мали й прості люди [268, с. 338; 269, с. 9].

Само собою зрозуміло, що поезія XVIII ст. асоціюється перш за все з іменами найбільш відомих і популярних поетів – Шіллером і Гете. Геллерт же, який фактично зробив найбільший вплив на морально-духовний розвиток німецького народу, залишається майже невідомим широким прошарком суспільства. Його можна вважати великим педагогом своєї епохи. Своє педагогічне кредо він втілював у педагогічній діяльності, педагогічних творах, але найбільше значення для виховання він вбачав у жанрі байки як носії наочно викладених дидактичних правил. В етичному вихованні вона дає образні взірці для розпізнання Доброго й Злого, на заняттях з поезії вона вчить благородним відчуттям, а при навчанні читанню байка може зробити заняття жвавими та цікавими. Геллерт засвоює дидактичне кредо поетів-байкарів класики. Не моральні заклики повинні зворушувати серце людей, а саме байка в легкій, доступній формі повинна привести душу читача або слухача туди, де автор хотів би її бачити [269, с. 9–16].

У байках Геллерта більше, ніж у байках інших байкарів, представлена особистість автора. Він часто прямо звертається до читачів чи слухачів або з жартівливим повчанням, або з запитанням. *“Die epische Objektivation in der Fabel und die gedankliche Operation im Lehrsatz bei Gelegenheit jenes Vorganges laufen nicht ganz streng und rein nach ihren eigenen Gesetzen ab, sondern das dichterische Individuum nimmt sich da und dort heraus, sie zu durchbrechen, sei’s nur auf Augenblicke”* [296, с. 23].

Метрика байок Геллерта повністю відповідає розважально-розмовному тону його розповідної манери, хоча в процесі розвитку його стилю вона теж зазнала змін. Якщо спочатку переважали *“fortlaufende Alexandriner”* або *“Strophen aus jambischen Dimetern”*, то пізніше *“Alexandriner mit kürzeren jambischen Zeilen ohne die strophische Bindung”* [296, с. 26].

Розрихлення метричної структури відповідає зростаючій свободі розповідача. Поет сам усвідомив переваги цих «вільних віршів», перш за все відмову від строфічного членування: *“Wo ist in der Strophe der Platz zu den Nebenbetrachtungen, zu einer kleinen, im Vorbeigehen angebrachten Spötereie, zu gewissen Wiederholungen und anderen kleinen Schönheiten der Erzählung?”* (цит. за: [296, с. 26]).

У певному розумінні саме Геллерта можна назвати німецьким Лафонтеном, тому що подібно французькому байкарю засобом природних, народних образів він зміг передати дух свого часу [340, с. 120].

Доведено, що мова і стиль байок Геллерта деякими рисами вплинули на творчість інших байкарів епохи Просвітництва, перш за все Ліхтвера, в меншому ступені – Глейма і Пфеффеля [239, с. 314–340].

Проаналізуємо байкову творчість Геллерта за стильовими рисами.

Із трьох книг байок та розповідей Геллерта ми проаналізували 45 текстів, які повністю або за переважними ознаками відносяться до власне байок.

Епічність, поетичність, емоційність, ліричність

Байкам Геллерта ще в більшому ступені, ніж байкам Хагедорна, властива риса епічності, яка й тут існує поряд з поетичністю. Байки Геллерта – це, в основному, значні за обсягом твори з докладним викладенням сюжету, з описами, характеристиками, емоційними зверненнями, ліричними відступами автора.

Серед усіх поетів-байкарів XVIII ст. Геллерт більш, ніж будь-хто, використовує стилістичний прийом авторської прямої мови. Частіше всього пряма мова автора знаходиться перед байкою або наприкінці, але нерідко – і в середині. Наприклад, байка *“Die Affen und die Bären”* на тему правильного і здорового виховання дітей закінчується таким зверненням автора, яке має досить конкретну адресацію:

Was macht viel Kinder siech? Vielleicht Natur und Zeit? / Nein, mehr der Eltern Weichlichkeit./ O, Reicher, soll dein Kind gesund in Städten blühen,/ So zieh' es in der Stadt, wie es die Dörfer ziehen!

У байці Геллерта *“Die Nachtigall und die Lerche”* автор звертається до поетів, закликаючи їх іти за прикладом солов'я – співати недовго, але красиво:

O Dichter, denkt an Philomelen,/ Singt nicht, solange ihr singen wollt / Natur und Geist, die euch beseelen,/ Sind euch nur wenig Jahre hold. / Soll euer Witz die Welt entzücken:/ So singt so lang ihr feurig seyd,/ Und öffnet euch mit Meisterstücken/ Den Eingang in die Ewigkeit./ Singt geistreich der Natur zu Ehren,/ Und scheint euch die nicht mehr geneigt:/ So eilt, um rühmlich aufzuhören,/ Eh ihr zu spät mit Schande schweigt./ Wer, spricht ihr, will den Dichter zwingen?/ Er bindet sich an keine Zeit. /So fahrt denn fort, noch alt zu singen/ Und singt euch um die Ewigkeit.

Емоційно забарвленим є звернення Геллерта в байці *“Die Biene und die Henne”*, яке адресовано тим, хто вважає поезію непотрібним і марним заняттям:

O Spötter, der mit stolzer Miene,/ In sich verliebt, die Dichtkunst schilt:/ Dich unterrichtet dieses Bild./ Die Dichtkunst ist die stille Biene; / Und willst du selbst die Henne seyn:/ So trifft die Fabel völlig ein./ Du fragst, was nützt die Poesie?/ Sie lehrt, und unterrichtet nie./ Allein wie kannst du doch so fragen?/ Du siehst an dir, wozu sie nützt:/ Dem, der nicht viel Verstand besitzt,/ Die Wahrheit, durch ein Bild, zu sagen.

Аналогічне звернення автора до читачів знаходимо в багатьох інших байках Геллерта: *“Die beiden Schwalben”*, *“Das Füllen”*, *“Der Affe”*, *“Das Pferd und die Bremse”*, *“Der Arme und das Glück”*, *“Der grüne Esel”*, *“Der Fuchs und die Elster”*, *“Die Ente”*, *“Die Lerche”*, *“Der Tanzbär”*, *“Chloris”*, *“Das Gespenst”*, *“Hans Nord”*, *“Cotill”*, *“Der Tod der Fliege und der Mücke”*.

Інколи автор закінчує своє звернення риторичним запитанням, як, наприклад, у байці *“Der Hund”*:

“Verdient ein solches Glück wohl Neid?”.

Епічності й поетичності сприяє також стилістичний прийом характеристики та ітерацій:

“Ein Gaul, der Schmuck von weissen Pferden,/ Von Schenkeln leicht, schön von Gestalt, /Und, wie ein Mensch, stolz in Geberden, / Trug seinen Herrn durch den Wald” (*“Das Pferd und die Bremse”*).

У поетичній, ліричній байці Геллерта *“Die Nachtigall und der Kuckuck”* має місце навіть опис душевного стану:

“Nun sang die Meisterin der zauberischen Töne/ Vor dem Damöt und seiner Schöne, /In einer sanften Melodey. / Sie fühlten die Gewalt der Lieder,/ Damöt steht still und Phyllis setzt sich nieder, / Und hört ihr ehrerbietig zu./ Ihr zärtlich Blut fängt an zu wallen; / Ihr Auge lässt vergnügte Zähnen fallen”.

У байках, які тяжіють до лірики, можна зустріти також такий різновид характеристики, як ліричний опис стану природи:

“Die Nachtigall sang einst mit vieler Kunst;/ Ihr Lied erwarb der ganzen Gegend Gunst,/ Die Blätter in den Gipfeln schwiegen,/ Und fühlten ein geheim Vergnügen./ Der Vögel Chor vergass der Ruh,/ Und hörte Philomelen zu. / Aurora selbst verzog am Horizonte, ...”(*“Die Nachtigall und die Lerche”*).

Розгорнутість/стислисть

З посиленою епічністю прямо корелює риса розгорнутості. Серед проаналізованих байок є лише декілька текстів, які можна назвати стислими: *“Der Kuckuck”* (16 рядків), *“Das Heupferd, oder der Grashüpfer”* (16), *“Der Tod der Fliege und der Mücke”* (20). Найкоротша байка – *“Das Pferd und der Esel”* (10 рядків).

Відносно стислі байки: *“Der Affe”* (25), *“Das Kutschpferd”* (23), *“Die Spinne”* (25), *“Das Pferd und die Bremse”* (26), *“Der Zeisig”* (31), *“Der Tanzbär”* (32), *“Der Affe”* (25), *“Die Ente”* (22), *“Die Nachtigall und der Kuckuck”* (27).

Всі інші байки – це розгорнуті тексти (більше 40 рядків). Досить часто ця розгорнутість досягається не стільки докладними описами дій і характеристиками, скільки роздумами автора на початку або наприкінці тексту, які фактично утворюють окремий супровідний текст. Текст власне байки може бути коротким або відносно коротким, але завдяки супровідним текстам весь текст стає розгорнутим: *“Die Nachtigall und die Lerche”*, *“Der Zeisig”*, *“Das Füllen”*, *“Die Biene und die Henne”*, *“Der Tanzbär”*, *“Die beiden Schwalben”*, *“Die beiden Hunde”*, *“Die*

Nachtigall und die Lerche", "*Der grüne Esel*", "*Die Spinne*", "*Das Pferd und die Bremse*", "*Das Kutschpferd*", "*Der Affe*", "*Die Lerche und die Nachtigall*", "*Die junge Ente*", "*Die Ente*". В байці "*Die Fliege*" звернення автора є на початку і наприкінці (8/38/8).

Дидактичність, повчальність

Як бачимо із наведених прикладів, риса дидактичності реалізується, в основному, в експліцитно висловленому висновку-роздуму або в зверненні автора. Прикладів імпліцитно висловленої моралі небагато: "*Das Heupferd oder der Grashüpfer*", "*Der Kuckuck*".

Текст, який містить мораль, – це емоційно-експресивне звернення або роздуми чи застосовність тексту власне байки до дійсності, тому мораль сприймається з насолодою як окремий поетичний твір.

Антитезисність

Більшість байок Геллерта містить антитезу, протиставлення полярних персонажів. У назвах це протиставлення відображено лише в невеликій кількості байок, наприклад, "*Die Nachtigall und die Lerche*", "*Der Fuchs und die Elster*", "*Das Pferd und die Bremse*", "*Das Pferd und der Esel*", "*Die Nachtigall und der Kuckuck*", "*Der junge Krebs und die Seemuschel*", "*Die Affen und die Bären*", "*Der Knabe und die Mücken*".

У більшості байок називається лише одна діюча фігура: "*Der Zeisich*", "*Der Tanzbär*", "*Das Füllen*", "*Der Kuckuck*", "*Der Hund*", "*Das Heupferd, oder der Grashüpfer*", "*Die Spinne*", "*Der grüne Esel*", "*Die junge Ente*", "*Die Lerche*".

Але це не означає, що в них немає протиставлення; антитеза може бути в тексті, але не підкреслюється назвою: "*Die Fliege*", "*Der Affe*", "*Die Bienen*", "*Die beiden Hunde*".

Серед байок Геллерта зустрічається більше байок, ніж у інших байкарів XVIII ст., в яких антитезисність, полярність персонажів або зовсім відсутня, або виражена дуже слабо: "*Das Füllen*", "*Der Hund*", "*Das Heupferd, oder der Grashüpfer*", "*Die Spinne*", "*Der grüne Esel*", "*Die junge Ente*", "*Der Affe*".

Динамічність/статичність

Навіть у більшості антитезисних байок Геллерта динамічність виступає в опозиції зі статичністю. Це зумовлено докладним викладом сюжету, характеристиками, описами, зверненнями, які уповільнюють розвиток дій. Лише декілька байок викладені динамічно, націлено на швидкий кінцевий результат, наприклад: "*Der Tanzbär*", "*Der Zeisig*", "*Der Kuckuck*", "*Das Pferd und die Bremse*", "*Die Spinne*". Відповідно до цього за обсягом це більш стислі тексти.

Діалогічність/монологічність

Майже в усіх байках Геллерта ці опозиційні стильові риси присутні одночасно. Опозиційний діалог є одним із важливіших

стилістичних прийомів у байках Геллерта. Але він, як правило, дуже розтягнутий, і окремі репліки персонажів переходять у монологічні висловлювання. Уповільнюючи хід дій, монологи посилюють статику відображення.

Монологічні висловлювання виконують функцію позитивної або негативної характеристики персонажа, який висловлює монолог, слугують для його саморозкриття.

Крім того, монологи виступають як засіб контрасту на фоні більш коротких або зовсім коротких реплік. Контраст коротких реплік та розтягнутих монологічних висловлювань діє в діалогах як засіб, який компенсує повільне протікання дії, підвищує динамічність.

У монологіях персонажів часто є повчання. Якщо повчає негативний персонаж, то в цих випадках монолог слугує як засіб іронії й сатири; відбувається своєрідне зіткнення форми й змісту. Наприклад, у байці *“Die Fliege”* таку функцію виконує монолог Мухи, яка розмірковує і повчає інших на тему мистецтва архітектури; в байці *“Der Fuchs und die Elster”* – монолог Сороки, яка дуже серйозно, «науково обгрунтовано» доводить Лисиці, що її хвіст – це її п’ята нога.

У монологіях позитивних персонажів викладаються уроки етики: *“Die Nachtigall und die Lerche”*, *“Die Biene und die Henne”*, *“Die Affen und die Bären”*.

Абстрактність

Майже у всіх байках Геллерта персонажі – це конкретні фігури з характерологічними ознаками. Тому образи-символи утворюються в них звичайним шляхом абстрагування від конкретного персонажа до характеру або ситуації зі світу людей. Є лише 4 байки, які з самого початку несуть абстрактне узагальнення, тому що алегоричними фігурами в них виступають абстрактні поняття або явища: *“Das Glück und die Liebe”*, *“Der Leichtsinn”*, *“Der Arme und das Glück”*, *“Die Wahrheit und die Lüge”*. Таким чином, образи-символи байок Геллерта групуються навколо конкретних тем, явищ і характерів.

Щоб краще уявити стиль байок Геллерта, проаналізуємо дві байки, які утворюють деякі опозиції в стилі.

1. *Die beiden Hunde*

Dass oft die allerbesten Gaben/ Die wenigsten Bewunderer haben,/ Und dass der grösste Theil der Welt/ Das schlechte für das Gute hält;/ Dies Uebel sieht man alle Tage;/ Allein wie wehrt man dieser Pest?/ Ich zweifle, dass sich diese Plage/ Aus unsrer Welt verdringen lässt./ Ein einzig Mittel ist auf Erden;/ Allein es ist unendlich schwer./ Die Narren müssten weise werden,/ Und seht, sie werden’s nimmermehr./ Nie kennen sie den Wert der Dinge./ Ihr Auge schliesst, nicht ihr Verstand;/ Sie leben ewig das Geringe,/ Weil sie das Gute nie gekannt./ Zween Hunde dienten einem Herrn;/ Der eine von den beiden Thieren,/ Joli, verstand

die Kunst, sich lustig aufzuführen,/ Und wer ihn sah, vertrug ihn gern./ Er holte die verlohrnen Dinge,/ Und spielte voller Ungestüm./ Man lobte seinen Scherz, belachte seine Sprünge;/ Seht, hiess es, alles lebt an ihm!/ Oft biss er mitten in dem Streicheln:/ So falsch und boshaft war sein Herz;/ Gleich fieng er wieder an zu schmeicheln:/ Dann hiess sein Biss ein feiner Scherz./ Er war versagt und ungezogen;/ Doch ob er gleich zur Unzeit bellt und schrie:/ So blieb ihm doch das Ganze Haus gewogen:/ Er hiess der lustige Joli./ Mit ihm vergnügte sich Lisette ,/ Er sprang mit ihr zu Tisch und Bette;/ Und beide theilten ihre Zeit/ In Schlaf, in Scherz und Lustbarkeit;/ Sie aber übertraf ihn weit.// Fidel, der andre Hund, war von ganz anderm Wesen,/ Zum Witze nicht ersehen, zum Scherze nicht erlesen,/ Sehr ernsthaft von Natur; doch wachsam um das Haus,/ Gieng öfters auf die Jagd mit aus;/ War treu und herzlich in Gefahr,/ Und bellte nicht, als wenn es nöthig war./ Er stirbt. Man hört ihn kaum erwähnen;/ Man trägt ihn ungerühmt hinaus./ Joli stirbt auch. Da fliessen Tränen!/ Seht, ihn beklagt das ganze Haus./ Die ganze Nachbarschaft bezeigt ihren Schmerz.// So gilt ein bischen Witz mehr, als ein gutes Herz.

Ця байка є зразком статичної байки.

Обидва персонажі – Джолі і Фідель – протиставлені в байці. Але їх протилежність не показана як антагонізм у дії. Автором протиставлені їх характеристики, а не їх безпосередні вчинки. Такий підхід автора виключає можливість конфлікту, зіткнення, режиму загострення. Тут, таким чином, немає відправної точки для динамізму розповіді.

Мотиви дій персонажів також показані у формі констатацій. Вони представлені автором як готовий результат, як відомі факти.

Дії описані узагальнено у вигляді тверджень, а не в розвитку. Зміни акцій/реакцій відсутні. Немає також кульмінації й розв'язки. Замість розв'язки – два констатуючі результати наприкінці характеристики обох персонажів.

Мораль представлена тут експліцитно: в розгорнутому повчальному міркуванні автора, яким починається текст і яке одночасно є ланцюжком, який пов'язує зміст байки з дійсністю. Крім того й наприкінці байки є короткий висновок – мораль байки.

Зазначеним вище умовам розповіді відповідають композиційно-мовленнєві форми. Байку передано у формі «констатуючого повідомлення», «статичного опису», «характеристики», «міркування».

Архітектоніка байки також знаходиться у відповідності до загальної статистики байки. Байка – розгорнута, складається із 4-х частин, поділених за змістом:

1) вступ автора – загальні роздуми про здатність людей розпізнавати й цінувати добродійні вчинки; 2) характеристика – опис Джолі й ставлення навколишніх до нього; 3) опис Фіделя й ставлення навколишніх до нього; 4) коротке резюме автора.

На основі переважно статичної розповіді виникають два статичні образи-символи: 1. Образ-символ пристосувальника, який готовий бути блазнем та підлесником; 2. Образ-символ чесного служачки, який не розраховує на загальну похвалу й визнання. Образи-символи та ступінь прозорості метафори цієї байки оцінені рангом 1 (образ-символ невеликої семантичної ємності, метафора прозора).

2. “Der Tanzbär”

Ein Bär, der lange Zeit sein Brot ertanzen müssen,/ entrann und wählte sich den ersten Aufenthalt./ Die Bären grüssten ihn mit brüderlichen Küssen/ und brummten freudig durch den Wald.// Und wo ein Bär den andern sah,/ so hiess es: Petz ist wieder da!// Der Bär erzählte drauf, was er in fremden Landen/ für Abenteuer ausgestanden,/ was er gesehen, gehört, getan;/ und fing, da er vom Tanzen redte,/ als ging er noch an seiner Kette,/ auf polnisch schön zu tanzen an.// Die Brüder, die ihn tanzen sahn,/ bewunderten die Wendung seiner Glieder,/ und gleich versuchten es die Brüder;/ allein anstatt, wie er, zu gehn,/ so konnten sie kaum aufrecht stehn,/ und mancher fiel die Länge lang darnieder./ Und desto mehr liess sich der Tänzer sehn./ Doch seine Kunst verdross den ganzen Haufen./ “Fort, schrien alle, fort mit dir!// Du Narr willst klüger sein als wir.”/ Man zwang den Petz davon zu laufen.// Sei nicht geschickt, man wird dich wenig hassen,/ weil dir da jeder ähnlich ist./ Doch je geschickter du vor vielen andern bist:/ Je mehr nimm dich in acht, dich prahlend sehn zu lassen./ Wahr ist’s, man wird auf kurze Zeit/ von deinen Künsten rühmlich sprechen;/ doch traue nicht, bald folgt der Neid/ und macht aus der Geschicklichkeit/ ein unvergebliches Verbrechen.

Байка відноситься до епічного типу й містить коротке висловлювання, яке належить «Братам»-Ведмедям.

Цей текст є зразком динамічної байки. В ній діють два антагоністичні персонажі: Дресирований Ведмідь і Брати-Ведмеді. В ході дій виникають два протилежні мотиви поведінки персонажів. Поведінкою Дресированого Ведмедя утверджується точка зору: добре володіти талантом. Відповідно до посилення першого мотиву виникає другий мотив поведінки: якщо такий цінний талант не належить тобі, то він поганий. Мотив посилюється й приводить до кульмінації сюжету: неможливості Дресированого Ведмедя знаходитися в Зграї.

Завершенням динамічного сюжету є іронічна мораль: будь обережнішим, виставляючи свої здібності перед усіма, за славою посідає заздрість.

Динамізм у цій байці утворюється тим, що протилежні точки зору формуються в самому сюжеті. Динамічним розвитком двох протилежних ліній байка повністю захоплює увагу читача, викликає співчуття й переживання. Авторська мораль звучить ненав’язливо, читач може зробити і свої висновки. Ця байка не стільки повчає, як

треба діяти, скільки своєю поетичністю емоційно впливає, а значить, і вдосконалює.

Композиційно-мовленнєва структура байки побудована за зразком найбільш динамічних текстів, незважаючи на те, що в ній немає діалогу. Вона починається з «повідомлення про подію» (перші чотири рядки – перша частина байки). «Повідомлення» стає все більш емоційним і конкретизованим, коли розповідається про те, як зустріли Дресированого Ведмеда в Зграї (2-га частина байки). 3-тя частина байки передана, в основному, у формі «динамічного опису». Докладно й послідовно описано, як Ведмеді з лісної Зграї спостерігали за танцями Дресированого Ведмеда, милувались його рухами, як вони самі спробували зробити те ж саме і як вони потерпіли невдачу, після чого мистецтво Дресированого Ведмеда почало їх дратувати. Завдяки такому докладному опису ходу дій байка має яскраво виражену кульмінацію й розв'язку (останні 4 рядки 3-ї частини).

Незважаючи на те, що байка Геллерта відноситься до епічного типу байок, розповідь побудовано драматично з чіткою зміною акцій/реакцій (3 зміни), що повністю компенсує відсутність діалогу в байці та сприяє підвищенню динамічності, а значить, і загальної експресивності. Образ-символ за нашою оцінкою має збільшену семантичну ємність (ранг 2), метафора підпорядкована рангу 1 (прозора).

4.5. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки М.Г. Ліхтвера

Творчість Магнуса Готфріда Ліхтвера теж відноситься до сорокових років XVIII ст. Він залишив невелику, але змістовну і завершену збірку віршованих байок і дидактичних оповідей *“Vier Bücher Aesopischer Fabeln”* [481] (всього 100 творів). Сюжети байок Ліхтвера мовби запозичені з життя, мова байок – точна й образна. Деякі дослідники оцінюють байки Ліхтвера як рівноцінні байкам Лессінга. В той же час за змістом і стилем байки Ліхтвера наближаються до байок Геллерта. За точністю і лаконічністю байки Ліхтвера схожі з прозовими байками [233, с. 57, 58; 239; 325, с. 296, 297]. Подібно до байок Геллерта і Хагедорна в байках Ліхтвера можна іноді чути антифеодальні ноти (наприклад, в байках *“Der Vogel Platea und die Reiger”*, *“Der Fuchs”*, *“Der Riese und der Zwerg”*). Байка *“Das Kamel”* застерігає від надмірної вченості й дидактизму: *“Wer alles fassen soll, wird endlich nichts behalten”*. Основна частина його текстів – це морально-дидактичні байки. Деякі твори його книги об'єднують у собі риси власне-байки і дидактичної

віршованої розповіді (*“Vater und Sohn”, “Der Autor und der Mandarin”*) [481, С. III, 179].

Байки Ліхтвера користувалися популярністю в народі. Деякі їх кінцівки стали прислів'ями, наприклад: *“Blinder Eifer schadet nur”*.

Стиль байок Ліхтвера відрізняється від стилю байок Хагедорна і Геллерта несуттєво. Це епічні, поетичні тексти, яким притаманні ті ж стильові характеристики: антитезисність, діалогічність/монологічність, статичність/динамічність, строфічність/астрофічність, дидактичність, стислість/розгорнутість.

Є відмінність за рисами строфічність/астрофічність, стислість/розгорнутість. Ліхтвер у порівнянні з Хагедорном і Геллертом віддає перевагу строфічним текстам. Серед його байок набагато більше коротких і відносно коротких текстів, ніж розгорнутих. Завдяки чіткій строфічній будові або формі зі змістовим членуванням та відносно коротким рядкам тексти байок Ліхтвера легко читаються і сприймаються. Назви часто виражають антитезисний зміст байки: *“Die Wespe und der Knabe”, “Das Glück und der Traum”, “Die Katzen und der Hausherr”, “Die Flinte und der Hase”, “Der Bäcker und die Maus”, “Charon und Merkur”, “Die Schwalbe und der Sperling”, “Der Fuchs und der Adler”, “Jupiter und die Winde”, “Der Weise und der Alchimist”, “Der Riese und der Zwerg”, “Die Laster und die Strafe”, “Der Diamant und der Bergkristall”, “Der Affe und die Uhr”, “Die Frösche und der Storch”*.

Як свідчать назви, є досить багато байок, яким властивий більший ступінь абстрактності завдяки персонажам зі світу Богів або персонажам, які з самого початку несуть певний абстрактний зміст: Щастя, Мрія, Харон, Меркурій, Юпітер, Гріх, Кара тощо.

Образи-символи в байках Ліхтвера завжди легко визначаються, асоціюючись з конкретними персонажами, носять глибокий, але досить однозначний зміст.

У Ліхтвера досить багато коротких текстів, про які можна сказати, що їм властива епіграматична або афористична стислість, наприклад: *“Der Wiesel und die Hühner”, “Die zwei alten Weiber”, “Die Nachbarn”*. Стислість тексту знаходиться тут у прямому зв'язку з посиленням абстрактності та глобалізації образно-символічного значення:

“Ein Mann hatt' einen Baum, der goldne Früchte trug,/ sein Nachbar hieb aus Neid bei Nacht / viel Äste von dem Baum; allein er war nicht klug,/ weil er das Jahr darauf dreifache Früchte brachte.// So nützlich ist uns oft ein Feind:/ Er dient, wenn er zu schaden meint.

Головний образ символізує тут не якусь рису характеру, не позитивне або негативне обличчя людини, а ворога взагалі як такого.

Про тенденцію до афористичності свідчать кінцівки байок у формі прислів'їв і афористичних висловів: *“Blinder Eifer schadet nur”*

(*Die Katzen und der Hausherr*); “*Wer kann die Wahrheit nackend sehn?*” (*Die beraubte Fabel*); “*Was hilft Gesetz, was helfen Strafen, Wenn Obrigkeit und Fürsten schlafen?*” (*Die Flinte und der Hase*); “*Wer leichtlich zürnt, wird leicht berückt*” (*Der Bäcker und die Maus*); “*Der Flug ist gut, nur allzuhart setzt man sich nieder*” (*Der Fuchs und der Adler*); “*Zur Bessrung schreite mit Bedacht, Weil Sturm oft Übel ärger macht*” (*Jupiter und die Winde*); “*Notlügen schadet nicht*” (*der Bock und der Bär*); “*Wir hindern in der Welt einander mit Chimären*” (*Die zwei alten Weiber*). Ці влучні та точні вирази становлять собою оригінальні винаходи автора.

Програмною і символічною для всього жанру є байка Ліхтвера “*Die beraubte Fabel*”:

Es zog die Göttin aller Dichter,/ Die Fabel, in ein fremdes Land,/ Wo eine Rote Bösewichter/ Sie einsam auf der Strasse fand.//Ihr Beutel, den sie liefern müssen,/ Befand sich leer; sie soll die Schuld/Mit dem Verlust der Kleider büssen,/ Die Göttin litt es mit Geduld.//Hier wies sich eine Fürstenbeute,/ Ein Kleid umschloss das andre Kleid;/ Man fand verschiedener Tiere Häute, / Bald die, bald jene Kostbarkeit.//Hilf Himmel, Kleider und kein Ende! / “Ihr Götter!” schrien sie, “habet Dank;/Ihr gebt ein Weib in unsre Hände,/ Die mehr trägt als ein Kleiderschrank.”//Sie fuhren fort, noch mancher Plunder/ Ward preis; doch eh’ man sich’versah,/Da sie noch schrien, so stund, o Wunder!! Die helle Wahrheit nackend.//Die Räuberschar sah vor sich nieder/ Und sprach: “Geschehen ist geschehn,/Man geb ihr ihre Kleider wieder,/ Wer kann die Wahrheit nackend sehn?”

Ця байка про Байку має велике значення для розуміння функції та форми цього жанру у XVIII ст. Вона виражає віру в необмежену силу правди. Навіть законопорушники-розбійники так нею шоковані й зворушені, що відмовляються від пограбованого вбрання Байки. Це чудове перетворення розбійників викликано не насиллям, а лише силою слова, силою пізнання неприхованої правди. За думкою автора, ядро байки – це правда, яка в змозі змінити людину. На цій оптимістичній вірі в силу слова і правди базується байка XVIII ст. Всі байкарі цього часу переконані, що їх розповіді можуть покращувати та вдосконалювати життя суспільства [338, с. 124].

Образ-символ байки належить до рангу 2 (збільшена семантична ємність), метафора теж оцінена рангом 2 (менш прозора).

За формально-стилістичними, композиційно-стилістичними особливостями та відповідними стильовими рисами ця байка типова як для творчості Ліхтвера, так і взагалі для стильового архетипу епічно-ліричної розважальної байки XVIII ст., є його емблемою. Це поетична розповідь, у якій створюється узагальнений образ-символ усього жанру.

4.6. Мовностилістичні особливості віршованої байки

В.Л. Глейма

Успішно проявив себе в жанрі байки ще один сучасник Хагедорна, Геллерта, Ліхтвера і Лессінга – Вільгельм Людвіг Глейм. Він написав 4 книги віршованих байок і оповідей [428], появу яких тепло зустрів Г.Е. Лессінг. Джерелами для його байок слугували байки Федра і Лафонтена, по-новому оброблені. Перша ж книга містить байки, створені самим автором.

Байки Глейма в порівнянні з байками Геллерта коротші, мораль в них висловлюється в дуже стислій формі або зовсім відсутня (*“Der Sperrling und die Nachtigall”*, *“Der Schmetterling und die Biene”*). Але в той же час у порівнянні з короткими й дотепними байками Лессінга байки Глейма виглядають багатослівними. Як Геллерт і Лессінг, Глейм намагався у своїй творчості підняти престиж німецької мови і продемонструвати її літературні можливості [245, с. 204; 325, с. 298; 340, с. 116].

Подібно до інших байкарів XVIII ст. Глейм поряд з байками пише повчальні віршовані розповіді, які від власне-байки відрізняються відсутністю в них елементів фантастичності, нереальності. Ці розповіді являють собою повчальний приклад із життя (*“Der arme Mann und sein Kind”*) [559, с. 237]. Як зразок проаналізуємо стиль байки Глейма *“Der Greis und der Tod”*:

Ein Greis von achtundachtzig Jahren,/ ein armer abgelebter Greis,/ mit wenigen schneeweissen Haaren,/ kam aus dem Walde, trug auf seinem krummen Rücken/ ein schweres Bündel Reis.// Ach Gott, der arme Greis!! Er musste wohl sehr oft sich bücken,/ als er die Reiserchen im weiten Walde las?! Er hatte keinen Sohn, sonst hätte der's getan!!! Und weil vor Mattigkeit er nun nicht weiterkam,/ so setzt' er's ab, und als er nun da sass/ bei seinem Bündel und bedachte,/ wie viel Beschwerde, Müh und Not/ das Bündel Reis ihm machte,/ wie viel sein bisschen täglich Brot,/ da seufzt er, Lebens satt und weint, und ruft den Tod:/ “Befreie”, spricht er, “mich von aller meiner Not!! Und bringe mich zur Ruh’!!! Der Tod kommt an, geht auf den Rufer zu./ “Was willst du?” fragt er ihn, “du armer Alter, du,/ dass du mich hergerufen hast?! Du trägst auch eine schwere Last!”/ “Ach, lieber Tod,” versetzt darauf/ der arme Greis, - “hilf sie mir auf!”

Байка є відносно короткою (24 рядки). Архітектоніка характеризується астрофічністю зі змістовим членуванням тексту на різні за обсягом строфи з чергуванням більш довгих і більш коротких рядків ямбового вірша. 1-шу відокремлену за змістом частину утворює експозиція (5 рядків), 2-гу – авторський відступ (4 рядки), 3-тю – розвиток дій, який закінчується мовленнєвою акцією головного персонажу – Старого, його зверненням до Смерті (9 рядків), 4-ту – продовження дій: поява Смерті і її короткий діалог зі Старим (6 рядків).

У байці, перш за все, чітко визначаються дві полярні стильові риси: епічність/діалогічність. Власне-діалог (не враховуючи заклику Старого до Смерті, який не відноситься безпосередньо до діалогу) займає всього 4 рядки. Діалог, без сумніву, може бути названий міні-діалогом. Таким чином, розповідь передано, в основному, авторською мовою. Дія байки прискорюється і стає все більш напруженою перед кінцем байки і завершується в діалозі, який характеризується швидкою зміною акцій/реакцій. Діалог – опозитивний, але опозиція тут носить прихований характер. Зовні діалог проходить у миролюбивому тоні. Це виражається в співчутливих словах Смерті: *“du armer Alter”, “du trägst auch eine schwere Last”* і в словах Старого: *“Ach, lieber Tod”*. Але внутрішньо діалог драматичний і напружений: Смерть прийшла на заклик Старого «упокоїти» його, але Старий опам’ятався, бажання жити перемагає і примушує його вдатись до хитрощів, і замість слів: «Візьми мене до себе» Старий просить Смерть подати йому на плечі в’язанку хворосту.

Дуже цікава байка в дидактичному плані. Смысл байки приховано в глибокому підтексті. В напівнасмішкуватому і в той же час співчутливому тоні показано жагу життя людини, яка втомила нести свою щоденну ношу. Байка не повчає, а демонструє точні спостереження за життям. Якщо вона чомусь і вчить, то перш за все мудрому відношенню до процесу життя.

У тексті байки мають місце такі композиційно-мовленнєві форми: «характеристика» (перші 3 рядки в експозиції); «характеристика» закінчується «повідомленням про подію» (останні два рядки експозиції). Потім інформація переривається емоційним «розмірковуванням» автора про долю Старого (2-га частина байки). Головна дія байки (3-тя частина) передана в розповідальній тональності. При цьому емоційно забарвлене «повідомлення» («розповідь») переходить в «динамічний опис»: *“da seufzt er, des Lebens satt, und weint, und ruft den Tod; Der Tod kommt an, geht auf den Rufer zu”*.

Байку характеризує також чітко виражена антитезисність і контрастність. Назва байки відразу представляє два полярні персонажі: «Старого» і «Смерть». Контрастність спостерігається між більш повільним темпом розповіді в 1-й частині байки і прискореним темпом ближче до діалогу. Про це свідчить концентрація дієслів: *seufzt, weint, ruft, kommt ...an, geht ...zu* – всього в двох рядках – 5 дієслів. Контраст утворюється також між досить розгорнутою епічною частиною і коротким динамічним діалогом.

Динамічність байки забезпечується перш за все тим, що мотиви вчинків персонажів показані в зародженні й розвитку. Конфлікт байки полягає насамперед у внутрішній суперечності, в зіткненні двох

протилежних мотивів вчинків Старого. Спочатку від втомленості й виснаження, від постійної боротьби за щоденний кусень хліба у Старого зароджується мотив покінчити з таким життям, закликавши Смерть. Але ж коли Смерть з'являється, зароджується другий мотив – мотив жадоби життя. Саме цей мотив допомагає Старому знайти в собі сили і мудрість вступити зі Смертю в двозначний діалог і тим самим відвести її від себе. Зіткнення двох протилежних мотивів дій Старого надають динаміку всій розповіді.

Статичність у цій байці не відчувається, тому що характеристика головного персонажа дається автором водночас і доволі докладно, і стисло та ёмно, без уповільнення ходу дій. Не обтяжує розвиток дій і авторський відступ, тому що він не розгорнутий і дуже емоційний: містить два вигуки і риторичне запитання, які, можливо, розраховані на читача з метою викликати співчуття до старої людини. Такий відступ ще більше сприяє створенню наочного й динамічного образу старого, виснаженого і самотнього чоловіка. Таким чином, динамізмом розповіді та мовленнєвими формами у байці створюється динамічний образ Старого, який бореться за життя, – символ Жадоби Життя. Образ-символ байки та характер метафори оцінені рангом 2 (збільшена семантична ёмність, менш прозора метафора).

4.7. Основні положення концепцій байки епохи Просвітництва

Г.Е. Лессінг, як і його попередники, взяв спочатку за зразок французькі байки і писав байки у віршованій формі. Але потім він створив власну систему байки і виклав свої погляди на цей жанр у науковій праці *“Abhandlungen über die Fabel”* [478; 480]. До Лессінга багато поетів, наприклад, Тріллер, Штоппе, Готшед, Бодмер, Геллерт, писали про сутність і форму байки [281; 300]. Лессінг відкинув усі попередні погляди і створив принципово нову систему байки. Будь-яка поетична прикраса, будь-який художній засіб Лессінг відхиляє як непридатний і зайвий для байки. Епіграматичну лаконічність він називає душею байки, прозову форму байки вважає єдино правильною. Таким чином, він знову повертається до старої езопової байки.

Робота Лессінга «Роздуми про байку» об'єктивно мала велике значення для розвитку теорії байки і для подальшої еволюції поетичної байки. Фактично саме Лессінг вперше поставив запитання про два протиставлені один одному структурні різновиди байки: байки віршованої, поетичної, яку Лессінг розглядає як суто розважаль-

ний жанр, і байки серйозної, повчальної, яка продовжує традиції філософської прозової байки античності; своєю концепцією Лессінг навпаки сприяв утвердженню поетично-розважального різновиду байки. Про це влучно зауважено сучасним дослідником: «Объективно нападки Лессинга на басню Лафонтена знаменовали собой торжество предложенной последним художественной системы басни» [158, с. 108]. У теорії байки Лессінга були й супротивники, і прибічники. На фоні його теорії основні положення теорій байки XVIII–XIX ст. коротко можна викласти таким чином.

Багато в чому протилежні погляди на байку висловлюють у своїх теоріях Й.К. Готшед, з одного боку, і Й.Я. Бодмер та Й.Й. Брейтінгер, з другого. Готшед використовує термін «байка» у широкому розумінні. Категорію «Моральне» він відносить не лише до байки як такої, але й до поезії взагалі. Готшед різко виступає проти того, щоб розглядати байку як засіб розважання. Брейтінгер, навпаки, велику увагу приділяє байці у вузькому значенні слова. Він бачить у байкареві вчителя – мораліста, головна мета якого – удосконалення людини. Байка – не що інше як *“lehrhaftes Wunderbares”*, тобто «Повчальне в Чудовому». Вона призначена для того, щоб у приємнішій формі подавати неприємну правду і, проникаючи таким чином в душі людей, чинити цілюще діяння [224, с. 42, 43]. Брейтінгер і Бодмер вчать, що байка повинна приносити радість, розважати, слугувати засобом цікавого проведення дозвілля. Своєю теорією вони засновують напрямок, який відмежовується від лінії Езоп-Федр-Лютер-Готшед-Лессінг і в світлі якого створюють свої віршовані байки німецькі поети-байкарі епохи Просвітництва.

Й.Г. Гердер визнає теорію байки Лессінга найповнішою і найудосконалішою. У своїй теорії байки Гердер виклав цінні зауваження і доповнення до «Роздумів про байку» Лессінга [262]. Не приймаючи форму байки, створену Геллертом, Глеймом і Пфеффелем, він поставив мету вивести байку із стану багатослівної розважальності й повернути їй колишню простоту і природність. Він критикує недостатній зв'язок з дійсністю дидактичної поезії просвітчан. Його кращі твори – це гостра критика абсолютизму і болюча туга за долею німецької нації. В теорії Лессінга він не знаходить положення про те, що байка підвладна світу природи. Він вважає, що тварини використовуються в байці не внаслідок принципу Чудового (за Брейтінгером) і не тому, що вони виражають типові риси характеру людини (за Лессінгом), а тому, що як частина світу природи тварини особливо придатні для байки.

Але у тварин людина не може вчитись моралі, вважає Гердер. Мова може йти лише про повчальне викладення досвіду в певних ситуаціях життя. Замість незауваженої та нудної моралі повинні

бути ситуації, застосовність до певних випадків життя. Тому Гердер вітає так звану складну байку як справжню байку, а так звану просту як завужений, збіднений варіант [233, с. 63].

Я. Грім відійшов від теорії Лессінга ще далі, ніж Гердер [254]. На протилежність теорії Лессінга Я. Грім вважає, що стислість – це смерть байки. Він заперечує повчальну й суспільно-критичну функцію байки і звужує поняття байки до розповіді про тварин. Я. Грім не приєднується ні до напрямку Лессінга, ні до напрямку Лафонтена.

Ф. Гегель [260] також шукає зв'язок байки з природою, але пов'язує це не з тваринами, а з подіями в природі, котрі, на його думку, могли б стати основою зображення життя людей. Основа байки за Гегелем – це спостереження за життям природи, а не мораль і вигадка [260, с. 381].

4.8. Мова та стиль віршованих байок Г.Е. Лессінга та інших поетів-байкарів епохи Просвітництва: порівняльний аспект

Прозові байки Лессінга [480] відповідно до його концепції характеризуються стислістю, відсутністю розгорнутих описів, характеристик персонажів, що зближує його байки з епіграмою. В принципі, більший ступінь опису не суперечить прозовому тексту взагалі, але відносно прозової байки склалась традиція, яка йде від Езопових байок і яка не допускає багатомовності. Цій традиції, як відомо, і слідував Лессінг. Довжина його байок коливається від 2-х до 15–20 рядків. У них немає жодного зайвого слова; в основному, вони мають просту композиційну будову: невелика експозиція (1–2 речення), коротко викладений розвиток дій (або діалог), майже завжди в кінці – короткий висновок автора, мораль байки.

Аналізуючи віршовані байки за рисою стислості, можна зробити висновок, що коротких байок, які приблизно відповідають за обсягом байкам Лессінга, в цілому менша кількість, і у різних авторів ця характеристика різна. Так, у Хагедорна короткі байки становлять приблизно 40 %, у Геллерта короткі байки – рідкісне явище (тільки 3 короткі байки); у Ліхтвера короткі байки складають приблизно половину. Багато коротких байок також у Пфеефеля (біля 50 %). Кількість рядків у коротких віршованих байках коливається від 4–6 до 16–20. Таким чином, у прозових байках Лессінга стислість є єдиною ознакою, а у віршованих байках цього періоду стислість не є єдиною рисою, а контрастує з полярною рисою – розгорнутістю. За винятком байок Геллерта байки авторів цієї епохи відрізняє неоднорідність і протилежні тенденції

відносно стислості/розгорнутості. Байки Геллерта характеризує, в основному, розгорнутість. Отже, байки Лессінга та Геллерта можна протиставити за ознакою стислості, що відповідає і їх концепціям байки (Геллерт, як відомо, із усіх байкарів епохи Просвітництва найбільш послідовно приєднується до школи Лафонтена).

Зі стислістю байок Лессінга прямо пов'язана лаконічність мови, економія у виборі слів. Для конкретизації характеристик персонажів використовуються епітети ділового характеру, метафоричні епітети зустрічаються рідко. Лессінг помітно уникає докладної характеристики персонажів. В основному, характеристика персонажів розкривається в їх діях і в діалогах.

На протилежність Лессінгу автори віршованих байок не приховують свого ставлення до персонажів, прагнуть дати свою характеристику, що виражається в більшій концентрації епітетів в авторській мові та в мові персонажів, у докладному описі дій та відповідних дій персонажів, у присутності великої кількості виразів, які характеризують дії й висловлюють ставлення авторів до них.

Багато віршованих байок відрізняється поетичністю; вони могли б слугувати доказом того, що віршована байка відноситься до поезії, як це прагнув показати Л.С. Виготський на прикладі байок Лафонтена і Крилова [43]. Виявлено багато прикладів опису станів природи, переживань і емоцій, внутрішнього стану персонажів; приклади авторських відступів, вигуків, емоційних звернень автора до персонажів і читачів, явища паралелізму. Ці явища можна спостерігати, наприклад, у байках: *“Der Hirsch und der Weinstock”*, *“Der Berg und der Poet”* (Hagedorn); *“Chloris”* (Gellert); *“Die beraubte Fabel”*, *“Der Fuchs”*, *“Damon und Pythias”* (Lichtwer); *“Der Greis und der Tod”*, *“Die Milchfrau”* (Gleim); *“Die Aufklärung”*, *“Der Tempel zu Memphis”* (Pfeffel).

Багато текстів як справжні поетичні твори спроможні хвилювати, викликати різноманітні почуття, емоційне ставлення до того, що відбувається. Поетичність і емоційність віршованої байки XVIII ст. підтверджує справедливості слів: «В языке поэтических произведений преобладает эмоциональная стихия над интеллектуальной» [49, с. 108]. При порівнянні байок Лессінга та байок інших авторів ця протилежність прослідковується дуже чітко. В байках Лессінга переважає логічна експресивність. В основному, вони переказані в стриманому тоні. Відсутність емоційності компенсується точністю спостережень, влучністю виразів, натхненністю й інтелектуальністю, що й робить їх такими привабливими.

З більшою епічністю віршованих байок пов'язана більша різноманітність архітектоніко-мовленнєвих і композиційно-мовленнєвих форм. Діалог у прозових байках Лессінга відрізняється стис-

лістю й динамічністю, швидкою зміною акцій/реакцій. Тут не має місця монолог, розмірковування персонажів. У віршованих байках типовими є монологи, які містять роздуми персонажів і автора, розгорнуті пояснення автора. Типовим явищем у віршованій байці є «розповідь», «динамічний опис»; ці композиційно-мовленнєві форми характеризують найбільш емоційні байки. У байках Лессінга переважає «повідомлення про подію», яке, як відомо, не позбавлено деякої міри динамічності; «динамічний опис» тут зустрічається лише у вигляді окремих елементів.

Віршовані байки Лессінга, які він написав до того, як переглянув свої погляди на суть і призначення байки, повністю відповідають загальним стильовим рисам епічно-ліричної поетичної байки XVIII ст., створеної творчістю Хагедорна, Геллерта, Ліхтвера, Глейма. Вони знаходяться серед його морально-дидактичних розповідей та, як і в інших байкарів епохи Просвітництва, мають одночасно ознаки і власне-байки, і моральної розповіді. Ми відібрали 11 текстів, які або повністю, або за більшістю параметрів відповідають структурі власне-байки: *“Der Adler und die Eule”, “Die eheliche Liebe”, “Der Tanzbär”, “Der Hirsch und der Fuchs”, “Das Kruzifix”, “Morydan”, “Der Sperling und die Feldmaus”, “Die Nuss und die Katze”, “Die Sonne”, “Die Bäre”, “Der Löwe und die Mücke”* [479, с. 231; 480, с. 79–105].

Як зразок, проаналізуємо байку *“Der Tanzbär”*:

Ein Tanzbär war der Kett' entrissen,/ kam wieder in den Wald zurück/ und tanzte seiner Schar ein Meisterstück/ auf den gewohnten Hinterfüssen./ “Seht”, schrie er, “das ist Kunst; das lernt man in der Welt./ Tut mir es nach, wenn's euch gefällt/ und wenn ihr könnt!” - “Geh”, brummt ein alter Bär,/ “dergleichen Kunst, sie sei so schwer,/ sie sei so rar sie sei,/ zeigt deinen niedern Geist und deine Sklaverei.”// Ein grosser Hofmann sein,/ ein Mann, dem Schmeichelei und List/ statt Witz und Tugend ist;/ der durch Kabalen steigt, des Fürsten Gunst erstiehlt,/ mit Wort und Schwur als Komplimenten spielt,/ ein solcher Mann, ein grosser Hofmann sein,/ schlieest das Lob oder Tadel ein?

Байка написана на відомий мотив. Байку з цією ж назвою і зі схожим сюжетом знаходимо також у Геллерта.

Текст власне-байки – це короткий діалог між Дресированим Ведмедем і Старим Ведмедем, представником Зграї. Це – динамічна байка, перш за все завдяки динамічному діалогу зі швидкою зміною акцій/реакцій. Авторська мова на початку байки (експозиція) переходить безпосередньо в діалог (така композиційно-мовленнєва структура характерна і для прозових байок Лессінга).

У порівнянні з байкою Геллерта (див. аналіз в підрозділі 4.4) байці Лессінга притаманна більша ступінь абстрактності й узагальненості. Це пояснюється стилем діалогу, в якому не представлено більш кон-

кретного й докладного розвитку протилежних дій, як це зроблено у Геллерта, а лише результат зіткнення, конфлікту. В байці Лессінга персонажі з самого початку вже діють зі своїх позицій, які просто констатувались автором, і відразу переходять до конфлікту. Це сприяє стислості й абстрактності. Текст власне-байки – найкоротша із усіх віршованих байок Лессінга, і вона, безумовно, вже містить у собі риси більшої узагальненості й абстрактності, які зближують її з прозовими байками Лессінга. Але віршованою поетичною формою, емоційним діалогом і супровідним текстом у формі емоційного звернення до читачів байка повністю відповідає загальному стилю епічно-поетичної розважальної байки XVIII ст.

Образу-символу байки можна призначити ранг 3 (максимально можлива семантична ємність образу-символу, що створений традиційною композицією байки), а метафорі – ранг 2 (менш прозора).

Таким чином, приклад байкової віршовано-прозової творчості Лессінга цінний для нас тим, що ми можемо в творчості одного й того ж поета констатувати найважливіші тенденції еволюції стилю, які цілком збігаються з синергетичною концепцією. Це одночасний рух, розвиток системи байки в протилежні напрямки: по-перше, повернення системи в ретроспекцію – до більш архаїчних форм, до архетипу байки, створеного Езопом і послідовниками. Це Лессінг провів дуже послідовно як у теорії байки, так і на практиці, створивши прозові байки за зразком античної байки Езопа. По-друге, Лессінг створив зразки байок, у яких затвердився принцип посилення абстрактності, узагальненості та інтелектуальності, без яких не можна уявити сучасну байку.

4.9. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки Г.К. Пфєффеля та загальна еволюція її стилю

З 1770 року розвиток німецької байки найбільше визначав Готліб Конрад Пфєффель. Поряд з різноманітністю незапозичених байкових мотивів і сюжетів, з багатою і виразною мовою байки Пфєффеля відрізняються своїм ідейним змістом, політичною гостротою, що й визначило загальні риси байки кінця XVIII – початку XIX ст. На противагу Хагедорну Пфєффель – не пасивний спостерігач і критик, а борець за права пригноблених. Він залишив найбагатшу спадщину віршованих байок – два томи байок і розповідей. 1-й том містить близько 300 творів, 2-й – близько 150. Як і у інших байкарів цієї епохи, власне-байка поєднується в цих збірках з віршованими розповідями [516; 517].

Більшість байок Пфєффеля – це гостра політична сатира, нещадна критика існуючих на той час соціальних відносин. Саме в таких байках соціально-критична функція байки знайшла своє яскраве втілення. В творчості Пфєффеля архетип політичної, суспільно-критичної байки остаточно завершується і вдосконалюється.

Друга частина його байок не торкається суспільно-політичних тем. Це байки, які проповідують певну життєву філософію, духовні цінності і які становлять собою цінні в поетичному відношенні твори.

Однак відносно загальної оцінки творчості Пфєффеля зустрічаються й суперечливі думки. Одні дослідники відмічають натхненність його байок, багатий ідейний зміст, соціально-критичну загостреність, жваву манеру розповіді, виразну мову, оригінальну вигадку, поетичну майстерність, ставлять Пфєффеля в один ряд з Геллертом та Лессінгом [245; 289, с. 387; 303, с. XII–XIV]. Інші ж розподіляють байки Пфєффеля на дуже слабкі в поетичному і естетичному відношенні й на байки з оригінальним вимислом і багатою художньою фантазією [340, с. 121].

Але ця суперечливість думок не зменшує основної заслуги Пфєффеля – сміливої критики, яка торкається не тільки окремих негативних сторін феодального устрою, але й дворянства як класу гнобителів (наприклад, в байках: *“Die Reichsgeschichte der Tiere”*, *“Der Tempel zu Memphis”*, *“Der Koch”*, *“Der kranke Löwe”*, *“Der tolle Hund”*, *“Der Wolf und der Löwe”*).

Багато байок Пфєффеля можна назвати живими й актуальними для всіх часів і народів. Така, наприклад, байка *“Die Aufklärung”*, у якій байкар стверджує думку, що збагачення знаннями безглуздо без виховання почуттів, без удосконалення душі.

Соціальна загостреність, крайня соціальна типізація характерів тварин-персонажів у байках Пфєффеля дає підставу деяким дослідникам говорити про початок «розпаду» (*Auflösung*), який завершується в байці XX ст. Цей «розпад» вони вбачають у тому, що тварини-персонажі діють у байках не стільки за своїм природним розумом, скільки за людською природою. Суспільні процеси екстраполюються на світ тварин. Персонажі байки – це лише замасковані люди, актори, які виконують дії людини. Байкові персонажі потрапляють у соціальні обставини людей. Вся алегорія часто зводиться лише до назв тварин [243, с. 20–23]. Однак уважне читання байок Пфєффеля переконує в тому, що цей процес торкається лише незначної частини байок і слід говорити не про «розпад» жанру, а про закономірності його розвитку, еволюції, про тенденції посилення суспільно-політичних компонентів. Алегорія стає при цьому настільки прозорою, що байка починає «звучати» відкрито, майже не уникаючи прямої харак-

теристики (див., наприклад, байку *“Recept wider den Krieg”* [516, с. 39]). Це та риса, яку ми потім будемо спостерігати далі в політичній байці XIX ст. і, особливо, XX ст.

Стиль байок Пфеффеля характеризують усі ті стильові риси, які є загальними для байок усіх поетів-байкарів XVIII ст. Це одночасно й епічні, й поетичні, й ліричні тексти. Це майже виключно антитезисні байки з полярними персонажами. В опозиційних парах виступають риси строфічності/астрофічності, монологічності/діалогічності, динамічності/статичності. Дидактичність, в основному, представлена імпліцитно вираженою мораллю. Порівняно з Хагедорном та Геллертом байки Пфеффеля – менш розгорнуті тексти, в них не є типовими розмірковування автора та персонажів; увага більше концентрується на розгортанні дій.

У байковій творчості Пфеффеля присутня риса, яка виділяє її на фоні творчості інших байкарів. Це – посилена тенденція до сатиричності. Пфеффель створює справжню політичну байку. Соціально-критична функція байки остаточно сформовується саме у творчості Пфеффеля. Як приклад індивідуальності стилю байок Пфеффеля проаналізуємо байку *“Der Scorpion”*.

Ein Schäfer stieß auf einen Scorpion/ Und schwang schon seinen Fuss, ihn zu zerstören./ “Halt’ ein!” rief das Insekt: “ist dies der Lohn/ Für meine Nützlichkeit?” “Hoho, lass hören,”/ Versetzt der Hirt, “Was wohl ein Scorpion/ In aller Welt für Nutzen stifte?” – / “Ei”, sprach der Wurm im Operatorston,/ “Wer kennet nicht mein Oel? – Es wehrt dem schnellen Gifte,/ Wenn euch mein Stachel ritzt.” – “So, Bösewicht!/ Und darum soll die Rache dich verschonen?”/ Rief Milon: “gäb’ es keine Scorpionen,/ So brauchte man ihr Oel auch nicht.”

Ця байка відноситься до коротких (12 рядків). Стислість виражається в короткій експозиції (всього 2 рядки), в діалозі, який складається із двох відносно коротких реплік персонажів. Стислості сприяє також відсутність окремо виділеної моралі. Окрім короткої експозиції та ремарок байка не містить більше жодних описів чи коментарів автора. Тим самим байка відповідає всім вимогам стислості. Відповідно до цього переважною композиційно-мовленнєвою формою є «повідомлення». В експозиції міститься «коротке повідомлення про випадок» з елементами «динамічного опису»: *“schwang schon seinen Fuss”*. «Повідомлення» міститься й у репліках Скорпіона і Пастуха: *“Wer kennet/ nicht mein Oel? – Es wehrt dem schnellen Gifte,/ Wenn Euch mein Stachel ritzt”* (Скорпіон); *“Gäb’ es keine Scorpionen,/ So brauchte man/ ihr Oel auch nicht”* (Пастух).

Діалогічність виражається в наявності опозитивного діалогу, в якому протиставлені полярні позиції персонажів і відбувається швидко реалізація конфлікту. Авторська мова зведена до мінімуму.

Розвиток дій відбувається в діалозі, у зміні мовленнєвих акцій/реакцій. Вся байка – це маленька діалогічна сцена. Розв'язка суперечностей відбувається дуже швидко, діалог закінчується без примирення.

Контрастність байки зумовлюється полярністю антагоністичних персонажів і їх взаємодіями в опозитивному діалозі. В репліках діалогу чітко виражені протилежні точки зору персонажів.

Динамічність байки зумовлена різким зіткненням двох антагоністичних персонажів, швидкою зміною акцій/реакцій. Дії в діалозі представлені настільки стрімко, що хоча розв'язка не зображена, але вона однозначно імплікується – дія мовби продовжує розвиватися поза текстом: зрозуміло, що після заключної репліки Пастуха наступить здійснення його початкового наміру: Скорпіона буде знищено.

Дидактичність. Мораль міститься в байці імпліцитно. Автор не нав'язує своїх коментарів щодо викладеного сюжету. В останніх словах позитивного персонажа – Пастуха міститься лише висновок, під яким імплікується узагальнена мораль байки: не було б отрути, то не потрібний би був і протиотрутний препарат. У підтексті можна розпізнати ще більш узагальнений висновок: зло повинно бути знищено безжалісно, хоча втілення зла – Скорпіон шукає виправдання своєму існуванню, розмірковуючи про користь своєї отрути.

Астрофічність. Байка відноситься до типових діалогічних байок. Вона має астрофічну будову. Умовно її можна було б розподілити на три чотирирядкові строфи: перші дві строфи з одним типом рифмовки: а б а б, третя строфа – з іншим: а б б а. Але межі умовних строф проходять через репліки персонажів. Репліки переходять із однієї римованої строфи в іншу, об'єднуючи їх у нерозривне астрофічне ціле.

У байці створюється два образи-символи, але переважаючим є образ-символ, який виростає з негативного персонажа. Це закладено з самого початку і назвою байки, у якій представлено лише один персонаж, а саме – негативний. Образ Скорпіона символізує зло. Цей образ у реальному житті може символізувати особистість дуже шкідливу й небезпечну, але глибоко переконану в доцільності свого існування. Визначений образ, без сумніву, слід назвати динамічним, тому що його характеристики утворюються в самій дії, в діалозі. Він динамічний ще й тому, що продовжує подальший рух, «життя»: він асоціюється зі «Скорпіонами» серед людей і завжди викликає безперечну відразу, обурення. Такому образу-символу за методикою розділу 2 можна присвоїти ранг 3 (максимальна семантична ємність при традиційній композиційно-стилістичній структурі), а метафорі – ранг 2 (менш прозора).

Другий образ, який створюється на основі дій позитивного персонажа – Пастуха і символізує рішучу й непримиренну до зла люди-

ну, все ж відіграє допоміжну роль. Він динамічний з тієї ж причини, що й перший образ, але за яскравістю та семантичною ємністю він поступається перед негативним образом-символом.

Як приклад соціально-критичної байки проаналізуємо байку *“Die Bienen”* (текст наведено в підрозд. 2.2), яка відноситься, на наш погляд, до кращих соціально-критичних байок. У змістовому відношенні байка відразу вражає своєю актуальністю для нашого часу і, мабуть, для всіх часів вона є універсальною. Це яскравий образ-символ суспільства, в якому протиставлені Політика й Економіка і образно-символічна картина наслідків занехання Економіки, відволікання мудрої сили народу на марні політичні баталії та громадянські війни. Тут досить прозора, але дуже поетична метафора-алегорія, яка базується на первинній символізації. Бджоли – це завжди символ надійності й працьовитості. Тим більш експресивно діє антитеза, контраст між тим, що закладено в назві, і тим, до чого призвів сім'ю Бджіл, – оплот добробуту, хаотичний Дух Політики. Антитеза є основою динамічності байки, яка передана у формі «динамічного опису» (на початку байки), що переходить в «емоційну розповідь». Оживляє цю розповідь емоційне звернення прямою мовою: «не нехтуйте економікою!»

Незважаючи на прозору метафору (ранг 1), образ-символ має найбільш можливу семантичну ємність (ранг 3) і глобалізований характер, що досягається первинною абстрагізацією персонажів (невідповідністю характерологічних ознак їх діям), їх несумірністю, а також надто універсальною глобальною темою.

Байка має астрофічну форму суцільного тексту, не розтягнута за обсягом, але в ній є також місце і для ітерацій, характеристик, уточнень. Про динамічність свідчить значна концентрація дієслів (17 дієслів у 18 рядках).

У цьому тексті присутні явища, які вже й раніше були властиві соціально-критичній байці і які стають типовими для сучасної байки. По-перше, це тенденція до абстрагізації, стислості й посилення ємності образу-символу. Це досягається введенням абстрактного персонажа – Духу Політики. Цим протиставленням образ-символ набуває також цілковитої недвозначності, завершеності. По-друге, як і в багатьох інших соціально-критичних байках, ця байка є яскравим прикладом глобалізації образу-символу. Останній символізує не якісь окремі негативні якості людей або суспільні явища, а відразу показує тему долі народу, її залежності від нікчемних лідерів-політиків у всій глобальності. В цій байці можна нескінченно шукати й знаходити все нові паралелі з конкретною дійсністю. Прикладом ще більш гострої сатири на людське суспільство та такої ж узагальненості й глобалізації образу-символу є байка

“Der Kornet und sein Pferd”:

Mit Stolz bestieg Max, der Kornett,/ Sein Pferd Buzephalus/Und tummelt es, wie ein Poet/ Den alten Pegasus.//Stracks stund es still, als ihm der Sporn/ Den Wink zum Tanzen gab,/Und warf beim dritten Stich voll Zorn/ Den kleinen Henker ab.//“Ha, Biest!” rief er, “das ist zu grob.”/ “Ich geh dir”, sprach das Tier,“Im Schritt, im Trab, selbst im Galopp,/ Den Tanz verbitt ich mir.”//“So,so”, rief Max, “du brauchst das Maul?/ Ein Bauer, spricht Papa,/Ein Tanzbär und ein Rittergaul/ Sind zum Gehorchen da.”//Gepeinigt durch der Peitsche Zwang,/ Tanzt sich der Braun’ halbtot,/Bis endlich der Trommete Klang/ Dem Heer ins Feld gebot.//Max fiel. Voll Wut zerstampfet ihn/ Der wiehernde Koloss.//“Was tust du?” schrie der Paladin./ “Ich tanze”, sprach das Ross.

У помсті Коня Корнету міститься реальна погроза кінцю такого суспільного ладу, де принижується гідність народу. На основі антитези, крайнього протиставлення й зіткнення непримиренних сил, синергетичного «режиму загострення» байка утворює ємний образ-символ кінця довготерпінню, обурення й повстання простого люду. Вона має досить прозору поетичну алегорію й завершений образ-символ. Це теж дуже актуальна для всіх часів байка, яка потенційно може бути застосована до будь-якого суспільства, де принижується гідність людини та недооцінюється роль і здорові інстинкти народу. Байка поетична, лірична, досить епічно розгорнута. Це досить докладний опис ситуації з характеристиками та ітераціями, який водночас супроводжується економним вибором слів, завдяки чому текст байки все ж належить до відносно коротких. Завдяки чіткій поетичній строфічній будові вона легко сприймається. Образ-символ байки відноситься до рангу 3 (максимально можлива семантична ємність, створена традиційними засобами), носить відповідно глобалізований характер, метафора має ранг 2 (менш прозора).

Серед байок Пфєффеля (всього проаналізовано 105 текстів) є багато текстів, які демонструють більш або менш посилену тенденцію до стислості форми і змісту, зовні коротких за обсягом. Їм властиві яскраво виражені риси афористичності і епіграматичності: “Der Scorpion”, “Der Hund und der Esel”, “Der Schakal”, “Die Greifen”, “Der Adler und die Natter”, “Der Fuchs und der Esel”, “Der Kakadu und der Hase”, “Der junge Hase”, “Der Dogge und der Fleischerhund”, “Das Duell”, “Der Igel”, “Der Maienkäfer”, “Das Hermelin und der Jäger”, “Der Hahn und der Kapaun” та багато інших. Більшість із них має гостро сатиричний або іронічний характер і відноситься до соціально-критичних байок з глобалізованими образами-символами, наприклад:

Das Hermelin und der Jäger

Ein Jäger fing ein Hermelin,/ Das Krieg und Hunger zwang auf deutschen Grund zu fliehen,/ “Verräther, willst du mir das Leben nehmen?”-/“Ach, nein,

ich will dir bloss die Haut vom Leibe ziehn/ Des Fürsten Mantel zu verbrämen./ Den hohen Vorzug hast nur du.” -/ “O, schönen Dank, den will ich mir verbitten./ Warum nimmt er nicht deine Haut dazu?”/ “Ei, die verhandelt er den Britten”.

Der Igel

Der Löwe sass auf seinem Thron von Knochen/ Und sann auf Sklaverei und Tod./ Ein Igel kam ihm in den Weg gekrochen; /Ha! Wurm!” so brüllte der Despot,/ Und hielt ihn zwischen seinen Klauen / “Mit einem Schluck verschling ich dich!” / Der Igel sprach: “verschlingen kannst du mich

Allein du kannst mich nicht verdauen”.

Der Kakadu und der Hase

“Wo hättest du denn deine Beine,/ Mein armer Freund? “So sprach ein Kakadu/ Zum Hasen, den ein Hund in eines Nabobs Haine/ Zu Boden riss. Im gleichen Nu/ Erscholl ein Büchsenknall durch Thal und Hügel./Der Pfittig fiel. “Freund!” rief der Has’ ihm zu,/

“Wo hattest du deine Flügel?”

Поряд зі стислістю форми, антитезисністю, режимом заго-стрення в усіх трьох прикладах спостерігаються явища абстрагізації, глобалізації та значної невизначеності, незавершеності образу-симво-лу, що відповідно супроводжується посиленням ролі того, хто сприй-має байку.

У байках Пфеффеля має місце засіб, який ми назвали прийомом зближення вимірів: людського й тваринного. Пізніше, у XIX та XX ст. цей засіб стане типовим. Але його зародження, як і зародження всіх інших прийомів, які стали потім типовими для сучасної бай-ки, можна спостерігати вже у XVIII ст. Мова йде про використання в тексті байки назв реалій відповідної дійсності, які накладаються на «виміри тварин». Цей засіб, по-перше, сприяє посиленню іронічності, сатиричності і комічності взагалі, а по-друге, – зростанню ємності образно-символічного значення:

Das Schwein

Ein Affe kam ins Reich der Thiere/ Aus Josephs Reich zurück. “Was neues; Freund, aus Wien?/ So frug im Klub der Esel und der Stiere/ Ein feistes Schwein den Paladin. - / “Mein Tagebuch”, sprach er, “liegt fertig für die Presse;/ Indessen hört was ich gesehn;/ Ich sah, wie Hand in Hand die Welschen in die Messe,/ Die Sachsen in die Predigt gehn,/ Und wie bei einem Glas mit Ofner Weine/ Ein Jud in froher Harmonie/ Mit Christen Schinken ass.” - “Ha”, riefen Gross und Kleine, / “Es ist ein herrlich Ding um die Philosophie!”/ “Mag seyn,” versetzt die Sau, der Herz und Knie/ Beim Worte Schinken sank, “nur nicht für fette Schweine.”

Реалії суспільного життя того часу (Josephs Reich, Wien, Klub, Paladin, Tagebuch, Presse, Die Welschen, die Sachsen, Glas Weine, Predigt, Jud, Harmonie, Christen, Schinken, Philosophie) перетинаються з виміром, у якому діють

звичайні байкові фігури. Алегорія завдяки цьому стає прозорою, але разом з тим посилюються риси іронічності та сатиричності. Завдяки такій голографічності зображення образ-символ глобалізується та збільшується за семантичною ємністю. Це не символізація якоїсь однієї-двох типових людських рис або життєвих ситуацій. Це – образно-символічна картина певного стану суспільства. В цьому випадку можна також говорити й про незавершеність образно-символічного значення й відповідно про посилення ролі читача, який сприймає байку.

Таким чином, байкова творчість Пфеффеля обіймає всі ті стильові риси, які були типовими для епічної ліричної поетичної байки XVIII ст. Але разом з цим у його творчості значно активізуються риси сатиричності, абстрактності, інтелектуальності, незавершеності та глобалізації образу-символу, які в порівняльному аспекті можуть розглядатися надалі як фон для дослідження цих же рис у наступній еволюції байки і які дають право вважати Пфеффеля одним із засновників абстрактної, глобалізовано-символічної байки. Однак безперечно, що байкова поезія Пфеффеля – це вінець перш за все стильового архетипу німецької соціально-критичної байки.

4.10. Віршована байка Й.Г. Гердера в еволюції німецької віршованої байки: системно-синергетичний та лінгвостилістичний аспекти

Таким чином, епоха Просвітництва в Німеччині була представлена плеядою талановитих поетів-байкарів. Серед них: Ф.Ф. Хагедорн, Кр.Ф. Геллерт, М.Г. Ліхтнер, Й.В.Л. Глейм, Г.К. Пфеффель, Г.Є. Лессінг. Байка була для них не тільки предметом творчості, але й об'єктом дослідження. При всій різноманітності тем, які було відображено в байках цих авторів, манери письма, є багато спільного в їх стилі, в їх тематичній спрямованості.

По-перше, узагальнені образи-символи групуються навколо порівняно невеликої кількості тем. Це – критика негативних людських якостей, які викликали особливо негативну реакцію просвітчан (неосвіченість, користолюбство, деспотизм тощо), а також – соціальна критика (абсолютизму, клерикалізму тощо).

По-друге, в байках цих авторів створення узагальнених образів-символів (яскравих, ємних, значущих) відбувалося, в основному, за допомогою розширеного сюжету. В текстах байок втілювались стильові риси: докладність, розгорнутість, розповідність, діалогічність, драматичність, монологічність, динамічність, тобто всі ті, які властиві епічним

жанрам. «Насичування» смислом образу-символу байки відбувається при цьому рівномірно на всіх композиційно-стилістичних рівнях: на формально-змістовому (наявність усіх композиційно-мовленнєвих та архітектоніко-мовленнєвих форм), на змістовому рівні (наявність мотивів протиборства персонажів, їх конфлікту, акцій/реакцій, кульмінації розвитку подій і т.п.), на образно-символічному рівні (мікрообрази, полярні персонажі) і на формальному (строфічність, астрофічність, ритмічність).

Мораль у цих байках (імпліцитна або експліцитна) лише підсумовувала те, що було підготовлено в рамках сюжету і, таким чином, виконувала формотворчу функцію для образу-символу, а не смислотворчу. Тим самим ніколи не вдавалось повністю позбавитися від дидактичності байки, що було традиційно однією з головних її функцій і що знижувало б художню цінність віршованих байок цього періоду, якби це не було скомпенсовано перш за все такими її якостями, як поетичність, естетичність, образність, емоційність, інтелектуальність.

Процес подолання моральної дидактики, який частково почався у творчості Хагедорна, Геллерта та значно посилюється в байках Лессінга, знайшов завершення в теорії та байковій творчості **Й.Г. ГЕРДЕРА**.

Відповідно до своєї теорії Гердер створив велику кількість прекрасних байок та притч. Його стислі й лаконічні віршовані байки становлять собою протилежність більшості байок Хагедорна, Ліхтнера і Пфєффеля, які відрізняються докладним викладом сюжету й різноманітними відступами, описами, роздумами. Сюжетність байок Гердера зведена до мінімуму, введення в ситуацію обмежується одним-двома рядками, діалог лаконічний і динамічний. Байки позбавлені будь-яких натяків на мораль у значенні «повчання». Відокремлені своєрідні резюме байки – це скоріше запитання, звернення, заклик, попередження, прохання, просто концентрація думки, абстрактний висновок з натяком на конкретні явища. Наприклад, висновок байки *“Zwei Auerstiere”* звучить так: *“Mein Vatersland! / Deutschland! / In allen Welten träuft dein Blut, / und wem zugut?”* [289, с. 422]. У цій кінцівці байки є і звернення, і палке запитання, а по суті, заклик до Німеччини об'єднатися.

Протиставленість байок Гердера байкам названих байкарів і, можна сказати, байкам майже всіх поетів-байкарів цього періоду полягає у відсутності назви байок. Це, очевидно, теж пояснюється принципами його теорії. Гердер, на відміну від Лессінга, вважає, що загальне положення, висновок байки повинні виходити з дій персонажів, які представляють світ природи. Тому, на наш погляд, не даючи назви байкам, Гердер таким чином уникає упередження можливого висновку.

Без сумніву, що в теоріях та в байковій творчості Лессінга й Гердера багато спільного. Вони заклали основи стислої, більш абстрактної та інтелектуальної байки, котра буде розвиватися протягом двох наступних сторіч. І хоча Лессінг згідно зі своїми теоретичними поглядами на другому етапі своєї байкової творчості став писати лише прозові байки, а Гердер писав віршовані байки, їх об'єднує одне спільне: у Лессінга – коротка влучна проза, у Гердера – коротка влучна віршована форма. На наш погляд, абстрактність та афористичність багатьох байок ХХ ст. було закладено саме Лессінгом та Гердером.

Великий інтерес віршовані байки Гердера представляють як щабель в еволюції композиційно-стилістичних структур віршованої байки. На їх матеріалі, порівнюючи з байками інших авторів XVIII ст., можна показати конкретний механізм згортки сюжету байки, яка все ж не приводить до збідненості образу-символу. Останній залишається інваріантним, незмінним за художнім ефектом, за смисловим насиченням.

У чому ж полягає механізм згортки?

У байках Гердера сам сюжет зведено до мінімуму, розвиток дій представлено схематично, до мінімуму зведено авторську мову та мову персонажів, внаслідок чого не визначаються композиційно-мовленнєві форми описувального характеру; серед проаналізованих байок не виявлено строфічної форми. Таким чином, у байках Гердера і на змістовому, і на формальному рівнях відсутні багато елементів, які традиційно притаманні байкам попередників Гердера.

Це можна пояснити перш за все тим, що Гердер взагалі не визнавав дидактику, моралізування в мистецтві [57; 61; 262], що відобразилось, звичайно, на вираженні морального аспекту його байок. Відповідно, в сюжеті байки Гердеру не було потреби обґрунтовувати моральний принцип, який утверджується образом-символом. Як наслідок – відсутність багатьох традиційних елементів композиції на змістовому рівні. Мотиви дій персонажів, розвиток дій позначені лише декількома купюрами штрихами; протисторою, конфлікт полярних персонажів, кульмінація конфлікту – досить умовні або відсутні взагалі.

Байдужість Гердера до відображення конфлікту можна пояснити тим, що персонажі з самого початку представляють несумірні сили і не можуть вступати в відкриту боротьбу. Тут, на наш погляд, має місце принципово нова можливість байок відображати непосильну боротьбу людини з глобальними проблемами: екологією, мафією, плутократією тощо. Саме в байках Гердера спостерігається це радикальне звернення до абстрагізації, яка проявляється на усіх рівнях. Цьому сприяють згортка сюжету, введення поруч з конкретними персонажами абстрактних фігур, тобто несумірність

персонажів. Ємність образу-символу від цього не зменшується за рахунок використання прийомів ієрархічності метафори та афоризації висновку байки. Саме ця літературна знахідка Гердера була втілена в байках XX ст. Абстрактність та афористичність стають у творчості Гердера й у подальшій еволюції байки її стійкими стильовими рисами. Наведемо як ілюстрацію три байки Гердера, які, як уже було зазначено, не мають назв. Усі три байки мають ієрархічну метафору (ранг 3) і максимально можливу семантичну ємність образу-символу (ранг 3).

1. *In Wolfes Rachen steckt ein Bein/ Chirurgus Kranich fährt hinein/ und hat es glücklich schon./ "Herr Wolf, mein Feldscherlohn?"// "Den hast du", sprach der Wolf, "du Langhalsschnabel schon;/ denn Herr, bei meiner Seele,/ Ihr wart mir in der Kehle"///*

"Herr Hofmann, Eure Pension/ für so viel Sklavendienst, wo ist nun Euer Lohn?"-/ "Freund, rechne nur's genug zum Lohne,/ dass ich mit heiler Krone/ hier wohne"

2. *Zerstreute hund-und hirtlose Herde,/ weh dir, das brüllt ein Leu!! "Wo sind nun unsre Hirten,/ ach, wie wir uns verirrtent!! Der sel'ge Hund, er war so treu/ und stark dabei,/ und wir ergaben - tumme Herde! -/ dem Wolf ihn. Nun vorbei!! Da kommt der Leu" .///*

Ihr Deutsche, wo ist Euer Huss/ und Sickingen und Hutten blieben?! Sind aufgerieben!! Der deutschen Freiheit Morgengruss!

3. *Der Hirsch sah sich im Bach./ "Wie prächtiges Geweih/ und -ei!-/ wie dürre Beine!! Sind sie auch meine?! Die Jagt klang, Feld und Wald klang nach./ Nun auf die Beine!! Die dünnen sind die seine./ Sie retten ihn. Sein prächtiges Geweih/ ist nicht sein. Es erhängt ihn im Gesträuch./ Der Jäger hat ihn gleich.///*

Verachte nicht dein armes Sein,/ dein Glück./ Erhebe nicht den leeren Schein,/ dein Unglück./ Im Mangel, nicht im Überfluss/ keimt der Genuss.

Повертаючись до аналізу композиційно-стилістичної структури байок Гердера, слід підкреслити, що свідомо ослаблена сюжетність байки, яка супроводжується відсутністю багатьох традиційних елементів цієї структури, не може утворити художньо багатого, ємного, насиченого змістом образу-символу, який часто зустрічається в байках XVIII ст. Зникнення елементів композиційно-стилістичної структури відповідно зменшує насичення змістом образу-символу. Методично дуже важливо зрозуміти, що це еквівалентно збільшенню масштабу обсягу тих композиційно-стилістичних засобів, за допомогою яких утворюється образ-символ. Відбувається збільшення обсягу за рахунок утрати змісту. Таким же точно чином поводить себе й образ-символ: збільшується його обсяг, втрачається зміст. У теорії систем [136] і науці про саморозвиток систем – синергетиці [101] про такі об'єкти, як образ-символ, стверджують, що він коваріантний,

тобто співперетворюється (пор. рос.: *сопреобразуется*) разом з перетворенням координат, масштабів, обсягів (збільшується масштаб, збільшується й об'єкт). З викладеної точки зору тепер легко пояснити, за рахунок чого образи-символи байок Гердера залишаються змістовними, насиченими, інваріантними. В будь-якій байці Гердера має місце заключна частина (іноді декілька), яку вельми умовно можна назвати мораллю, резюме. Насправді, як правило, це новий міні-сюжет зі своїми діючими персонами, ще більш пунктирними, абстрактними, ніж у головному сюжеті. Другий міні-сюжет є мовби «розробкою теми» першого сюжету й відбувається в людському вимірі, містить у собі ілюстративні аналогії з першим. Це – традиційна для байки алегоричність, яка поширюється й на мораль. Саме цим «моральний розділ» байки Гердера не просто підсумовує те, що підготовано в сюжеті, а й продовжує конструювати моральний принцип, продовжує насичувати змістом і художністю образ-символ байки. Завдяки цьому підтримуються і навіть покращуються художні якості образу-символу.

Згідно з системною точкою зору, викладеною вище, в «моральних розділах» байок Гердера разом зі збагаченням їх композиційно-стилістичними елементами різних рівнів відбувається подрібнення масштабу обсягів цих елементів, а разом з цим – подрібнення, ускладнення образу-символу. Останній протиперетворюється відносно до елементів основного сюжету, контраваріантний цьому перетворенню.

Одночасне перетворення об'єкта (образу-символу), коваріантне за одними елементами (основного сюжету) і контраваріантне за іншими, дає так званий згортку-інваріант [136], стійкий і незмінний при будь-якій еволюції системи.

Такий підхід дає методичну можливість аналізувати інваріантність (або її порушення) будь-якого елемента композиційно-стилістичної структури байки, яка розглядається на тривалих етапах еволюції. Такий системний підхід до інваріантів надзвичайно важливий при синергетичному аналізі байки, якщо її розглядати як відкриту систему, яка самоорганізується й саморозвивається. Однак такий аналіз потребує окремого викладу.

Слід навести ще кілька зауважень щодо змісту та характеристик «морального розділу» байок Гердера. Вже говорилося, що такий «розділ» являє собою міні-сюжет (нерідко згорнутий до афоризму), який продовжує насичувати змістом образ-символ байки. Фактично це не вузька дидактична настанова, як у попередників Гердера, а моральний імператив, який залишає читачеві набагато більше свободи в трактовці. Цей імператив виражається у Гердера одним із наступних засобів: риторичним запитанням, афоризмом, зображенням дій та

станів персонажів, які викликають у читача цілком конкретні емоції – жалість, гнів, поблажливість тощо. В цілому, така композиційно-стилістична система, як байка Гердера, являє собою подвійну систему (два міні-сюжети, дві міні-структури) зі зрушеними характеристиками: два міні-сюжети в байці аналогічні, але перший відноситься до традиційних байкових персонажів, а другий розгортається в просторі людських реалій.

Системи подібного типу, закони їх еволюції добре вивчені в науках, вельми віддалених від лінгвістики [196]. Зокрема там показано, що бісистеми зі зрушеними характеристиками при максимальній економії ресурсів можуть стійко виконувати якнайширший спектр функцій. Це ще один довід на користь вивчення еволюції стилю байки з системно-синергетичної точки зору.

4.11. Лінгвостилістична характеристика віршованої байки інших байкарів епохи Просвітництва

Послідовники Лессінга – **Ф.К. МОЗЕР** і **І.Г. ВІЛЛЯМОВ**. Мозер, як і Лессінг, писав байки прозою; Віллямов обрав зовсім нову форму – форму діалогу у віршах. Більшість його байок-діалогів відрізняється лаконічністю, що відповідає вимогам Лессінга. Діалогічна байка Віллямова має драматичну забарвленість. Тварини, рослини й люди ведуть діалоги мовби діючі персони в театральній п'єсі (див., наприклад, байки *“Der Schwan und die Lerche”*, *“Der Weinstock und der Winzer”* [407, с. 261, 262, 263]). Того часу байки Віллямова було сприйнято з захопленням [245, с. 89, 90; 340, с. 127]. Серед творів, які його сучасниками називаються байками, зустрічаються віршовані притчі: *“Der Vater und der Freier”*, *“Der junge Dichter und der Maler”* [407, с. 263, 264]. Це історії повчального змісту, які відбуваються у вимірі людей і реально можливі. Байки Віллямова – це маленькі діалогічні п'єси, сценки, в яких діють байкові фігури. Вони мають досить прозору алегорію й чітко виражений повчальний зміст, який міститься, як правило, в заключних словах персонажа, що висловлюється останнім:

Der Schwan und die Lerche

Der Schwan: “Was fliegst du denn beständig über mir?”/ Die Lerche:

Ich hörte gern einmal dich singen!”/ Der Schwan: “Mich singen? Ei! Was träumst dir?! Wer füllet dir den Kopf mit solchen Wunderdingen?! Nie sang ein Schwan.”/ Die Lerche: “Im Ernst? So singt ihr Schwäne nicht?”/ Der

Schwan: "Nein, niemals."/ Die Lerche: "Aber doch am Ende eures Lebens?"/ Der Schwan: "Auch dann nicht. Fleuch nur fort und warte nicht vergebens."/ Die Lerche: "Allein, verzeih es mir, weil jedermann es spricht -"/ Der Schwan: "Was jedermann spricht, Kind, das glaube darum nicht,/ Sonst wirst du dich noch oft betrügen./ Es gibt auch allgemeine Lügen". —

Деякі байки Віллямова відрізняються посиленням пуантом, який настає разом з заключними словами персонажа, що висловлюється останнім:

Die Gans und der Fuchs

Die Gans: "Komm, Fuchs, wir wollen Frieden schliessen,/ Was nützt die Feindschaft mir und dir?/ Ich muss mein Gras mit steter Furcht genießen,/ Und du wirst auch die Raubbegier/ Gewiss einst mit dem Tode büssen./ Drum lass uns lieber Freunde sein!"/ Der Fuchs: "Vortrefflich, kluge Gans! Ich geh den Antrag ein./ Die Feindschaft bringt uns nicht Gewinn./ Wohlan, der Friede sei geschlossen!"/ Die Gans: "Er sei, ich schwör's, auf ewig fest geschlossen!"/ Der Fuchs: "Ja - bis ich wieder hungrig bin."

Байкова творчість Віллямова за формою, стилем нетипова для байок епохи Просвіти і має розглядатися як окреме явище. Спочатку байки повинні бути відокремлені від притч. Образно-символічне значення байок Віллямова обмежується утвердженням якоїсь однієї конкретної істини. Алегорії носять настільки прозорий характер, що ці байки за змістом дуже схожі на притчі. Але діючі байкові фігури, як у наведених прикладах «Жайворонок» і «Лебідь» та образ «Лебединої пісні», утримують ці тексти в зоні впливу байки.

Через декілька років (1769 і 1771) вийшли дві книги байок, написаних у манері Лафонтена, які навіть перевершили його байки детальностю відображення, чим вони скоріше схожі на байки Вальдіса, ніж на байки Геллерта.

Автор першої книги **І.А. ШЛЕГЕЛЬ** несвідомо повторював манеру Вальдіса висловлюватися розгорнуто [533]. Це, наприклад, такі байки: *"Der Hund und der Ochse", "Die eitle Nachtigall", "Der Pfau und der Storch", "Kaiser Sigismund", "Der Dieb und der Hund", "Die Krähe und die Nachtigall", "Der Reiher", "Zwei Maultiere"* [407, с. 207–221], *"Die Rose und der Schmetterling", "Der Wolf und das Lamm", "Der Polyhistor und der Tod", "Der Eichbaum und das Schilf"* [390, с. 58–67].

Розгорнутість та детальність опису – головні стилістичні характеристики цих байок. Цікавою в структурно-стилістичному відношенні є байка *"Der Pfau und der Storch"*. Вона складається фактично із трьох текстів, які ієрархічно накладаються один на одного, причому третій текст – це вже не власне-байка, а радше, притча, оскільки дія відбувається вже у вимірі людей. Цей прийом сприяє надзвичайній ємності й універсальності образу-символу, але тут це

досягається епічно-розгорнутим стилем. Ієрархічні сюжети мають місце і в сучасних байках (Лібхен), але вже без епічної розгорнутості, в стислій манері.

Другий автор, **Ф.В. ЦАХАРІЯ**, у своїй книзі *“Fabeln und Erzählungen in Burchard Waldis’Manier”* [564], складаючи байки, взяв байки Вальдіса за зразок, а також переробив їх. Це, головним чином, розгорнуті тексти з детальними описами та докладно викладеними сюжетами, наприклад: *“Der Fuchs, der Wolf und die Affen”*, *“Die Spinne und das Podagra”*, *“Der Jäger und die Wachtel”*, *“Der Löwe und der Stier”*, *“Der Esel und der Stier”*, *“Die Republik der Spinnen”*, *“Die Hunde mit der Löwenhaut”* [564, с. 223–235], *“Der Frosch, ein Doktor”* [390, с. 68–70]. Цахарія – майстер робити влучні короткі висновки, які носять досить сатиричний характер: *“Fast so wie diese Spinnennetze! Sind oft im Staate die Gesetze./ Kein Mächt’ger wird darin gefangen,/ Nur bloss der Schwache bleibt darin hangen (“Die Republik der Spinnen”).*

Слід згадати **Б. МІХАЕЛІСА**, друга Глейма, який рано помер (див., наприклад, байки *“Der welsche Hahn und der Pfau”*, *“Die Biene und die Taube”* [407, с. 292–294]). Його байки знаходяться серед інших його поетичних творів. Він був першим поетом, який написав декілька прекрасних віршованих байок для дітей. Стиль байок Міхаеліса можна порівняти зі стилем байок Глейма й Ліхтвера. Це стислі, переважно строфічні байки з короткими рядками; тому вони легко читаються і сприймаються. Як і багато інших байкарів епохи Просвітництва, він інколи звертається в кінцівках байок до читачів у формі, яку можна було б назвати афористичною сентенцією: *Erbarm dich willig andrer Not!/ Du gibst dem Armen heut’ dein Brot,/ Der Arme kann dir’s morgen geben. (“Die Biene und die Taube”).*

К. ШУБАРТ відзначився в написанні гостросатиричної байки, в основному віршованої, але частково і прозової [245, с. 91] (див., наприклад, байки *“Der Wolf und der Hund”*, *“Der gnädige Löwe”* [407, с. 287, 288]). Його байки стоять у збірках поряд з віршами. Це досить короткі, в основному діалогічні динамічні байки з докладно викладеним сюжетом та чітко позначеним образно-символічним значенням. Байку Шубарта коротко можна визначити як типову для часу епічно-поетичні байки з дещо гіпертрофованою ознакою сатиричності.

Крім названих поетів-байкарів на увагу заслуговує ім’я **Л.Г.Ф. НІКОЛАІ** – сучасника Пфєффеля; Ніколаї називається істориками-літературознавцями поряд з відомими байкарями. За якістю та стилем байки Ніколаї можна поставити поряд з байками Пфєффеля, але він написав порівняно невелику кількість байок [245, с. 91; 289, с. 385]. Як поет він випробовував себе в ба-

гатьох жанрах, але найуспішніше проявив себе в жанрі байки та розповіді. Його байки, такі, наприклад, як *“Die Wünsche des Esels”, “Das Pferd und das Füllen”, “Das Schilfrohr und die Eiche”, “Der Kreuzer und der Dublon”, “Das Lamm und die Frösche”, “Die Ameisen”, “Die Taxe der Tiere”, “Die Ähren”, “Der Riese und der Zwerg”, “Der Käse”, “Der Esel als Veziar”, “Der Specht und der Auerhahn”, “Die zwei Bäche”, “Äsop und die zwei Bildhauer”, “Der Edelmann und der Bauer”, “Der Hirtenjunge”, “Äsop und der Dichter”, “Der einäugige Hirsch”, “Die Mücke”,* за стилем нагадують байки Пфєффеля. Це епічні, але не дуже розгорнуті, сюжетні тексти, з набором стильових рис, характерних для стилю байок епохи Просвіт. Л. Ніколаї, як багато інших байкарів епохи Просвіти, для викристалізування головної думки байки використовує власні афористичні вирази: *“Der Knabe wünschet sich zum Jüngling, der zum Mann;/ Der Alte finge gern beim Knaben wieder an”*. (*“Die Wünsche des Esels”*). Серед байок Л. Ніколаї зустрічаємо текст, який знаходиться на межі байки, епіграми та афоризму:

Die Sterne

Die Sterne zankten sich, wer grössres Licht verbreite ./Die Sonne stieg: aus war es mit dem Streite.

Байки *“Die Ähren”*, *“Der Riese und der Zwerg”* теж відносяться до епіграматично коротких байок, у яких стрімко настає пунт:

Die Ähren

Bei einer hohen, schlanken Ähre/ Stand mit gesenktem Haupt der reifen Schwestern Schar. / Den steifen Wuchs hält jene sich zu Ehre./ “Ein herrliches Verdienst, fürwahr!” / Erwidert die gebückte Schar./ “Dein Hochmut kömmt von deiner Leere,/ Bescheidenheit von unsrer Schwere.”

Такі приклади, які в ту епоху зустрічалися як виняткові, згодом наберуть більш постійного характеру, і ця особливість – тенденція байки до афористичної стислості – стане типовою для жанру.

А.Г. МЕЙСНЕР писав байки прозою, йому належить збірка байок для молоді; І.Ф. Шлец створив том віршованих байок і притч, писав також і прозові байки (див., наприклад, віршовані байки *“Der Fuchs und der Parder”, “Der Hirsch und der Jagdhund”* [407, с. 305–307]; *“Die Tigerhaut”* [388]. Байки Шлеца – типові для байок епохи Просвітництва і відносяться до стильового архетипу епічно-поетичної байки.

К.А. ФІШЕР поряд з романами і розповідями писав прозові байки, які за гостротою соціальної критики прирівнюються до байок Лессінга, Гердера і Пфєффеля [220, с. 277–284; 245, с. 91; 289, с. 385]. К. Додерер визначає критику Фішера як *“eine aggressiv vorgetragene Gesellschaftskritik”* [235, с. 306]. Кінцівки його байок – це відкритий заклик до боротьби: *“Nationen! Provinzen! Die Bedrückung einer Stadt, die Misshandlung eines Bürgers geht euch alle an!”* (*“Das Pferd und der Esel”*).

Хоча в нашому дослідженні еволюції стилю жанру байки головний акцент зроблено на віршованій байці, наведемо приклад прозової байки Фішера як доказ того, що класифікація на стиліові архетипи такою ж мірою справедлива і для прозової байки; байкова творчість Фішера, безумовно, є дуже значний внесок у розвиток стильового архетипу суспільно-політичної та соціально-критичної байки:

Der Schmetterling und die Schnecke [563, с. 273]

“Elende”, sagte ein glänzender Schmetterling zu einer Schnecke, “wie kannst du es wagen, mir unter die Augen zu kommen!”/“Stolzer Wicht”, antwortete die Schnecke, “vor einer Stunde warest du noch ein unförmlicher Klumpen. Ich habe mein Haus, ich lebe in meinem Eigentum, ich bin mit wenigem zufrieden. Du hast weder Heimat noch Obdach, du lebst durch die Gnade der Blumen, um ihnen zu -schaden.”/Elende Parvenüs, die ihr verächtlich auf den fleissigen Bürger, auf den arbeitsamen Landmann herabseht - die Fabel ist für euch!

Дослідниками історії німецької байки називається ще багато інших імен байкарів епохи Просвітництва, вартих згадування. Наведемо перелік цих байкарів у хронологічному порядку: **Й.Г. БОК, Й.Л.М.Ф. КНОНАУ, А.Г. КЕСТНЕР, К.В. ПЕТЕРМАН, Д.Ф. МЕНЦ, К.В. РАММЛЕР, К.Ф. ВАЙСЕ, Г.В. БУРМАН, Х.Г.Ф. БРЕТТШНЕЙДЕР, І.Ф.А. КАЗНЕР, М. КЛАУДІУС, Й.Г. МЕРК, Й.Г.Ф. МАЙНЕКЕ, Й.Г. КАМПЕ, К.Г. ГЕЦ, Г.А. БЮРГЕР**. Багато з названих байкарів писали віршовані байки, наприклад, Петерман, Менц, Бурман, Бреттшнейдер, Клаудіус [220, с. 277–284; 235, с. 307] (див. їх байки у збірках: [384; 407; 390; 388]).

Декілька віршованих байок знаходиться також серед віршів та прозових байок відомого поета Г.А. Бюргера, наприклад, *“Die Schatzgräber”, “Der Hund aus der Pfennigschenke”* [407, с. 294–296]. Як байки Бюргера, так і байки зазначених вище поетів відносяться, в основному, до стильового архетипу епічно-поетичної розважальної байки.

Головним творцем соціально-критичної байки XVIII ст. і за кількістю критичних байок на соціально-політичні теми, і за їх якістю справедливо слід вважати Г.К. Пфеффеля. Але тенденція до розвитку цього стильового архетипу помітна й у менш видатних поетів-байкарів.

Гостросатиричними є байки у **М. КЛАУДІУСА** (див., наприклад, байки *“Eine Fabel”* [388], *“Fuchs und Bär”*, *“Der Esel”* [390, с. 112, 113]).

Байка *“Eine Fabel”* настільки, на наш погляд, талановита й видатна та може слугувати взірцем соціально-критичної байки, що варто навести її текст і звернути на неї особливу увагу:

Vor etwa achtzig, neunzig Jahren, Vielleicht sind's hundert oder mehr,/ Als alle Tiere hin und her/ Noch hochgelahrt und aufgeklärt waren,/ Wie jetzt

die Menschen ohngefähr,/ - Sie schrieben und lektürten sehr,/ Die Widder waren die Skribenten,/ Die andern: Leser und Studenten,/Und Zensor war: der Brummelbär// Da kam man supplicanto ein:/ Es sei unschicklich und sei klein,/Um seine Worte und Gedanken/ Erst mit dem Brummelbär zu zanken,/ Gedanken müssten zollfrei sein!/ Der Löwe sperrt den Bären ein,/Und tat den Spruch: die edle Schreiberei/ Sei künftig völlig frank und frei!!! Der schöne Spruch war kaum gesprochen,/ So war auch Deich und Damm gebrochen./ Die klügern Widder schwiegen still,/ Laut aber wurden Frosch und Krokodil,/ Seekälber, Skorpionen, Füchse,/ Kreuzspinnen, Paviane, Lüchse,/Kauz, Natter, Fledermaus und Star,/ Und Esel mit dem langen Ohr etc.etc.Die schrieben alle nun, und lieferten Traktate;/ Vom Zipperlein und von dem Staate, / Vom Luftballon und vom Altar,/ Und wussten's alles auf ein Haar,/Bewiesen's alles sonnenklar,/ Und rührten durcheinander gar,/ Dass es ein Brei und Greuel war./ Der Löwe ging mit sich zu Rate/Und schüttelte den Kopf und sprach:/ Die besseren Gedanken kommen nach;/Ich rechnete, aus angestammtem Triebe,/ Auf Edelsinn und Wahrheitsliebe/ Sie waren es nicht wert, die Sudler, klein und gross;/ Macht doch den Bären wieder los!

Байка одночасно належить до двох стильових архетипів: до епічно-розважального і до соціально-критичного. Посилена сатиричність досягається тут прийомом зближення двох вимірів: людського і тваринного. Тварини зображуються «просвітленими, натхненними» створіннями, які живуть у світі людей як письменники, читачі, студенти й цензори. Реалістичні деталі опису (наприклад, вказівка на час відбування подій, на реалії життя суспільства: *Staat, Altar, Zipperlein, Luftballon, zollfrei*) роблять метафору-алегорію прозорою, образи-символи легко впізнаними. Завдяки цьому байка звучить відкрито сатирично. Цей прийом посилення сатиричності можна простежити й у пізніших поетів XIX–XX ст. (див., наприклад, аналіз стилю байок Е. Вайнерта, підрозділ 6.2).

До перспектив подальших досліджень композиційно-стилістичних особливостей німецької байки можна включити аналіз якості байкової творчості названих байкарів у порівнянні з байками поетів-байкарів XVIII ст., визнаних найталановитішими: Хагедорна, Геллерта, Ліхтвера, Глейма, Пфедфеля, Гердера, Лессінга (але не в рамках цього дослідження, в якому виявляються головні тенденції еволюції стилю на прикладі найбільш типових зразків). Може статися, що в результаті такого дослідження буде відкрито чимало талановитих байок різних стилів.

Схематично еволюція стилю віршованої байки епохи Просвітництва зображена за допомогою системної моделі (4.1).

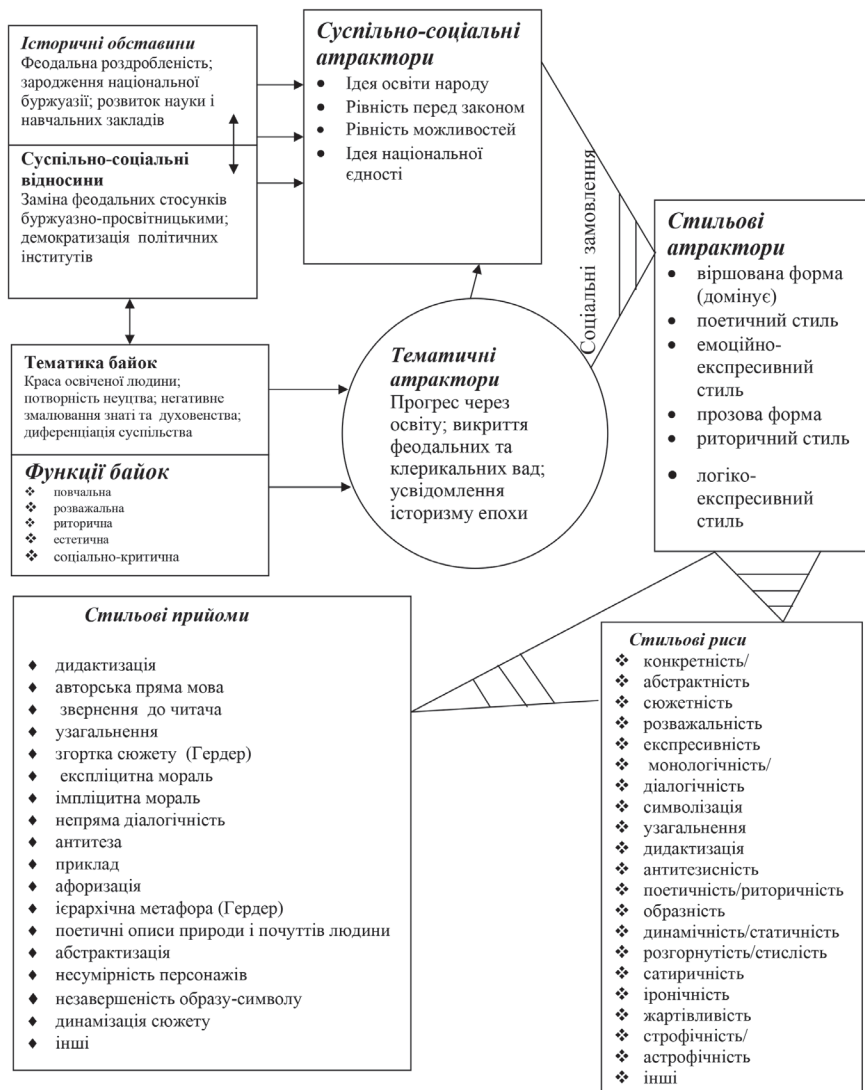


Рис. 4.1. Еволюційно-стилістична модель байки епохи Просвітництва

ВИСНОВКИ

Аналіз еволюції стилю віршованої байки епохи Просвітництва проведено системно-синергетично, тобто з урахуванням соціально-історичного фактора, що зумовив собою соціальні атрактори, які визначили відповідну тематику і функції байки, індивідуальний стиль і стиль байкової творчості всієї епохи. Потужність соціальних атракторів епохи Просвітництва була настільки сильною, що стиль усієї епохи має значну однорідність, єдність стильових рис. У зв'язку з цим, щоб виявити спільні й відмінні стильові риси байкової творчості найбільш відомих поетів-байкарів та фактично зареєструвати формування стильових архетипів та різновидів віршованої байки, довелося детально зупинитися на аналізі індивідуальних стилів. Конкретний текстовий стилістичний аналіз індивідуального стилю в даній роботі проводиться, починаючи, головним чином, з XVIII ст. Це зумовлено тим, що епоха Просвітництва є вершиною розквіту віршованої байки. Байкова творчість епохи Просвітництва ввібрала в себе всі стильові різновиди віршованої байки попередніх епох, довела їх до удосконаленості, і в її надрах зародилися генеральні тенденції подальшої еволюції стилю та остаточно сформувалися головні стильові архетипи.

Другий розквіт німецької байки в епоху Просвітництва (після епохи Реформації) збігається з неповторним розквітом віршованої байки, зміст та форма якої визначаються такими провідними поетами-байкарями, як Хагедорн, Геллерт, Ліхтвер, Глейм, Пфєффель, Гердер. У творчості, перш за все, Хагедорна і Геллерта, а також Ліхтвера, Глейма, Пфєффеля посилюється тенденція естетизування й поетизування байки, яка збігається з тенденцією до посилення епічності байки і яка мала наслідком остаточне формування стильового архетипу епічної поетично-розважальної байки з найбільш багатим набором стильових рис, серед яких присутні і є найінтенсивнішими всі складові експресивності: динамічність, емоційність, образність.

У той же час епоху Просвітництва байка проходить закономірний шлях розвитку від морально-дидактичної до соціально-критичної байки. Соціально-критичний стильовий архетип остаточно сформується й отримує найбільш оптимальний набір стильових рис, найбільш посилену рису сатиричності в байках Пфєффеля і Гердера.

Віршована байка Гердера уникла впливу стилю байок відокремленої групи провідних байкарів. У певному значенні вона є антиподом їх байки. Байка Гердера повністю пориває з моралізуванням і розгорнутістю манери викладу. Її можна характеризувати як стислу й лаконічну віршовану байку з концентровано вираженою соціальною

критикою і віднести як до стильового архетипу риторично-стилої байки, так і до соціально-критичного архетипу.

Крім того, на прикладі байок Гердера можна демонструвати посилення ознак абстрактності, інтелектуальності, тенденції до незавершеності образу-символу та вимоги до більш активної ролі читача, який сприймає байку. Починаючи з текстів байок Гердера можна відслідкувати динаміку розвитку абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим та ємним образно-символічним значенням та здійснювати конкретний стилістичний аналіз відповідних текстів.

Віршовані байки Гердера – важливий щабель в еволюції композиційно-стилістичних структур цього різновиду байки. Порівнюючи їх з байками інших авторів XVIII ст., можна продемонструвати механізм згортки сюжету байки, при якому образ-символ залишається все ж насиченим. Крім згортки сюжету, на прикладі байок Гердера спостерігається інтенсифікація таких засобів, як ієрархічна метафора, несумірність персонажів, афоризація висновку, незавершеність образу-символу та відповідних стильових рис, що буде посилюватися й далі до кінця XX ст.

На прикладі стилістичного аналізу текстів байок Гердера зроблено спробу застосування в рамках синергетичного методу механізму коеволюції системи, що приводить до утворення інваріанта постійної семантичної ємності образу-символу. Ця методика аналізу потребує подальшої розробки й удосконалення, а напрямок пошуків є дуже перспективним.

Індивідуально-стилістичний аналіз байкового текстового матеріалу провідних байкарів здійснено з урахуванням впливу тенденцій еволюції стилю та концепцій французької байки Лафонтена і де ла Мотта. Саме під впливом поглядів на байку зазначених байкарів та стилю їх байок в німецькій байці сформувався стильовий архетип поетично-розважальної байки.

Поряд з розгорнутим аналізом індивідуального стилю провідних байкарів наводиться загальний аналіз байкової творчості менш відомих байкарів: Тріллера, Штоппе, Мозера, Віллімова, Шлегеля, Цахарії, Міхаеліса, Клаудіса та інших. Навіть вибірковий аналіз байкових текстів зазначених авторів дозволив виявити не лише типові, а й відмінні риси, певні цікаві відкриття, що приводить до висновку про необхідність більш поглибленого вивчення стилю цих байкарів.

Наводиться порівняльний стилістичний аналіз віршованих та прозових байок Лессінга і віршованих байок провідних поетів-байкарів. У творчості Лессінга спостерігаються тенденції еволюції стилю, які відповідають синергетичній концепції. Це одночасний рух системи байки і в ретроспекцію – до більш архаїчних форм, до ри-

торично-стислого архетипу байки Езопа і послідовників, і в перспективу – до сучасної байки. Лессінг створив зразки байок з посиленою абстрактністю, узагальненістю та інтелектуальністю, без яких не можна уявити сучасну байку.

Ще в часи Лессінга значення поетичного жанру байки почало знижуватися. Хоча байка й прагнула вирватися з морально-дидактичних рамок, охопити нові сфери життя, вона все ж була не в змозі відобразити всю сукупність та проблемність суспільних процесів. Суспільні проблеми з усією їх глобальністю могли освітити лише великі за обсягом твори літератури. Починаючи з другої половини XVIII ст., на передній план все більше висуваються драма й роман, а байка, досягши найвищої точки свого розквіту, починає одночасно з цим втрачати свої панівні позиції. Однак як мала форма соціальної критики вона продовжує жити й відігравати свою роль у періоди загострених відносин між різними політичними групами [243, с. 241].

Наперед можна зауважити, що стильові архетипи віршованої байки, які остаточно сформувалися в епоху Просвітництва: перш за все поетично-розважальний, риторично-стилий та соціально-критичний, продовжують своє існування й розвиток і в наступні періоди еволюції – у XIX і XX ст. аж до сучасного етапу, демонструючи безперервність стилю; при цьому поетично-розважальний стильовий архетип вже у XIX ст. перестає бути домінуючим, набуває нових рис, пересікаючись з соціально-критичним; на передній план виступають соціально-критичний, риторично-стилий та абстрактно-інтелектуальний стильові архетипи, що збігається з загальним прагненням літератури вирватися із рамок відвертого дидактизму, підняти більш глобальні теми, орієнтуючись на більш високий інтелектуальний рівень читача, на нові соціально-тематичні атрактори.

Розділ 5



ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ В ПЕРІОД МІЖ ЕПОХОЮ ПРОСВІТНИЦТВА ТА XX СТ.

5.1. Загальна характеристика екстралінгвальних умов та особливостей мови й стилю віршованої байки XIX ст.

Багато дослідників вважає, що історія німецької байки у XIX ст. знаходить свій кінець і байка поступово відмирає. І справді, в цей період вона переживає одну із фаз латентності. Враження відмирання створює їй контраст з байковою творчістю XVIII ст., у порівнянні з якою німецька байка XIX ст. малопродуктивна. Однак про відмирання можна говорити лише у відношенні морально-дидактичної байки. Байка ж, яка за допомогою свого головного принципу – іносказання намагається знайти нові засоби відображення дійсності, продовжує жити і розвиватися.

Німецьку байку XIX ст. характеризує декілька особливостей.

1. Байка займає, в основному, периферійне місце у творчості окремих письменників, поетів, драматургів. Часто байку розміщують у збірках віршів, казок, афоризмів (брати Грімм, Ф. Грільпарцер, Г.Гейне, М.ф. Ебнер-Ешенбах, В. Буш та інші).

Для братів Грімм [254] байка – це майже те ж саме, що й казка. У своїй теорії байки Я. Грімм відкидає і дидактичну, і суспільно-критичну функцію байки, віддаючи перевагу її епічному аспекту. До того ж він визнає тільки “Tierfabel” – байку, в якій діють виключно персонажі-тварини. Саме цим він зближує байку і казку про тварин [233, с. 64–65; 235, с. 307].

У творчості відомого австрійського драматурга Франца Грільпарцера небагато байок міститься в його політичній ліриці [431].

Таке ж незначне місце займають байки у творчості Генріха Гейне. Серед його віршів знаходимо декілька вишуканих байок, в основному сатиричного характеру, які за формою нагадують віршовані байки поетів-просвітчан, але які використовують більш сучасні мотиви (наприклад, байки “*Aus der Zopfzeit*”, “*Rote Pantoffeln*”, “*Pferd und Esel*” [448, с. 414, 512, 618]).

Вільгельм Буш [385] також включає байки у збірки своїх віршів. Кількість їх невелика, але й по ній можна судити про новаторство та майстерність поета в цьому жанрі. В. Буш використовує як традиційні мотиви (“*Bewaffneter Friede*”, “*Die Teilung*”), так і оригінальні незапозичені сюжети (“*Der dicke Sack*”, “*Fink und Frosch*”). У байках Буша відчувається рука карикатуриста, який вміє робити влучні зарисовки, не вдаючись до надто детального відображення.

2. Морально-дидактична байка «відвертається» від дорослих і присвячує себе дітям та юнацтву. Спеціально для дітей писав Фрідріх Хауг (всього 200 байок), продовжуючи традицію Д. Штоппе (XVIII ст.). Він використовує старі мотиви байок, в основному із байок XVIII ст. [233, с. 67]. Для дітей пише також і Вільгельм Гей, називаючи свої прості та наївні вірші байками. Однак деякі дослідники справедливо вважають, що так звані байки Гея для дітей не мають нічого спільного зі справжньою байкою. Це просто маленькі історії про тварин, які призначені для читання дітям [233, с. 68, 69; 289, с. 391]. Вони по-своєму цікаві й перекладались іншими мовами. Їх позитивна риса в тому, що вони вчать уважному та дбайливому ставленню до тварин. Поряд з наївністю вони оптимістичні й життєрадісні. Автором прекрасних дитячих байок називають також Роберта Рейніка [245, с. 92].

Найзначнішим байкарем цього часу дослідники вважають Емануеля Фрьоліха, який написав невибагливі, але життєрадісні віршовані байки, котрі особливо добре впливають на юні душі [245, с. 92; 340, с. 146]. Фрьоліх спеціально не присвячував свої байки молоді, але, очевидно, на його творчості відбилась те, що він працював учителем у школі (Швейцарія).

3. В той час як байку XVIII ст., незважаючи на велику продуктивність та відмінність двох основних напрямків (Лессінга та послідовників Лафонтена), в багатьох відношеннях відзначала єдність спільних рис, то байка XIX ст. (а потім і XX ст.) характеризується значною неоднорідністю окремих форм та стилів байки. Особливо широким стає діапазон відмінностей, якщо поряд з наївними байками Хауга і Гея поставити філософські байки Артура Шопенгауера і Фрідріха Ніцше. У цілковито різній манері написані байки Грільпарцера, Гейне та Ебнер-Ешенбах. А від стилю байок цих авторів різко відрізняється

стиль Буша, байки якого в багатьох відношеннях вважаються вищим досягненням жанру цього періоду.

4. У німецькій байці цього періоду знову має перевагу віршована байка (Грільпарцер, Гейне, Хаут, Гей, Фрьоліх, Буш). Віршовану форму мають також байки Отто Веддігена, якому належить збірка байок. Веддіген є ліриком і великим знавцем народної пісні. Його байки оригінальні, змістовні й цінні не тільки для юнацтва, але й для дорослих [340, с. 163]. Віршовані байки писав також і Юліус Штурм. Деякі його байки – це майстерно оброблені старі зразки, інші ж становлять собою оригінальні вигадані сюжети.

5. Німецька байка у XIX ст. зберігає своє значення як дидактичний засіб у навчальному процесі в школі.

Щоб краще уявити стиль байок XIX ст., проаналізуємо стиль байок найбільш відомих поетів.

5.2. Індивідуальні особливості мови та стилю віршованої байки XIX ст. (Г. Гейне, А.Е. Фрьоліх, В. Буш, М.ф. Ебнер-Ешенбах, О. Веддіген, Ф. Хауг і В. Гей, Г. Фальке)

Стиль байок Г. Гейне

Г. Гейне залишив всього декілька байок: “*Fabel*”, “*Pferd und Esel*”, “*Aus der Zopfzeit*”, “*Rote Pantoffeln*”, “*Der tugendhafte Hund*”, “*Die Wahl-Esel*”, “*Duelle*” [448]. Вони були написані на початку п’ятдесятих років після поразки революції 1848 року. Це був відгук на реставраторські тенденції буржуазії, тому ці байки за тематикою відносяться до суспільно-критичних.

За стилем байки Гейне продовжують традицію епічно-ліричної розважальної байки XVIII ст. Це великі за обсягом тексти, в яких багато характеристик, ітерацій, описів, емоційно-експресивних вигуків, звернень. У чотирьох із семи текстів автор відокремлює наприкінці детально викладеного сюжету мораль-резюме. Незважаючи на красномовно розгорнуту розповідь, алегорія носить досить прозорий і однозначний характер; вона моделює деякі сторони суспільно-соціальних відносин того часу, викликає уявлення про конкретні політичні ситуації. Мораль виконує поетичну функцію оформлення, прикрашення тексту; без неї образно-символічна спрямованість байки теж зрозуміла. Таким чином, байки Г. Гейне характеризують такі стильові риси: епічність, поетичність, сюжетність, розгорнутість розповіді, монологічність/діалогічність, сатиричність, антитезисність, строфічність/астрофічність, дидактичність, динамічність/статичність.

Як ілюстрацію наведемо аналіз тексту байки, яка так і називається: *“Fabel”*:

Es sass ein brauner Wanzerich / Auf einem Pfennig und spreizte sich/ Wie ein Renntier. Er sprach: “Wer Geld hat/ Auch Ehr und Ansehn in der Welt hat.//Wer Geld hat ist auch lieblich und schön - / Mir können die Weiber nicht widerstehn;/ Die meisten erbleichen schon und zittern/ Sobald sie meinen Odem wittern.//Ich habe manche Sommernacht/ Im Bett der Königin zugebracht;/ Sie wälzte sich glühend auf ihren Matratzen/ Und musste sich beständig kratzen”// Ein Zeisig, welcher zufällig gehört/ Die prahlenden Worte, ward drob empört;/ Der lustige Zeisig, sein Schnäblein schliff er/ Und auf das Insekt ein Spottlied piff er//Schmutzig gemein, der Wanzerich,/ Wie alle Wanzen, rächte er sich;/ Er sagte, dass ihm der Vogel grollte,/ Weil er kein Geld ihm borgen wollte -//Und die Moral? Der Fabulist/ Verschweigt sie mit geheimen Zagen,/ Denn mächtig verbündet in unseren Tagen/ Das reiche Ungeziefer ist./ Es sitzt, mit dem Geldsack unter dem Arsch,/ Und musiziert den Dessauer Marsch.

Із усіх байок Гейне це – найкоротша байка, строфічна (5 чотирирядкових строф і 1 шестирядкова). Текст передано авторською мовою і монологом негативного персонажа. Діалогу як зміни мовленнєвих акцій/реакцій у байці немає. Тут мова може йти про «непряму діалогічність», тому що як відповідь на слова негативного персонажа зображена немовленнєва реакція позитивного персонажу, а потім – знову мовленнєва реакція негативного персонажа, яку передано непрямою мовою. Діалоги такого типу формують відповідну стильову рису, яку ми називаємо «непрямою діалогічністю»; вони досить поширені в епічно-монологічному типі байок XVIII ст. Завдяки цьому байка динамічна: на антитезисності, полярності персонажів побудована швидка зміна акцій/реакцій, хоча наявного діалогу в байці немає. Цікава подача моралі в байці (остання строфа). Автор робить вигляд, що він боїться висловлювати її, і водночас висловлює своє ставлення до того типу людей, символом яких виступає негативний персонаж байки – Воша. Тим самим він, по-перше, ще більше підкреслює і так зрозумілий образно-символічний смисл байки, а по-друге, ще більше загострює й без цього відчутну сатиричну рису.

Окрім тих стильових рис і прийомів, які поєднують байки Г. Гейне з байками поетів-байкарів XVIII ст., у цій байці і в інших зустрічаємо прийом використання понять, які не мають безпосереднього відношення до світу байкових фігур: *Pfennig, Geld, borgen, Geldsack, Dessauer Marsch, musizieren*. Це безперечно сприяє посиленню сатиричності, з одного боку, а з другого боку, робить метафору-алегорію ще більш прозорою, а значить, образ-символ більш зрозумілим. Крім того, цей прийом сприяє більшій ємності образу-символу завдяки тому, що відбувається часткове проникнення «виміру» людей у «вимір» байко-

вих фігур, розширення аргументації подій. Цей стилістичний прийом поєднує байки Гейне з байками ХХ ст. В сучасній байці цей прийом, який ми назвемо «дифузією вимірів» або «підйомом завіси», стає поширеним і зустрічається майже в усіх байкарів. Ми розглядаємо його як засіб посилення сатиричності та ємності образу-символу.

Стиль байок А.Е. Фрьоліха

Байки швейцарського поета Фрьоліха – це короткі та відносно короткі тексти (наприклад, байки *“Drei Gewalten”*, *“Die Nützlichen”*, *“All’eins”*, *“Die Bürger”*, *“Zucht”*, *“Streichelbände”*, *“Liebesmäntler”*, *“Holzglauben”*, *“Von der einen Herde”*, *“Nachbeter”*, *“Schusterkritik”* [388; 404; 407]). У багатьох із них спостерігається чітка двочленна антитезисна структура, яка складається лише з акції та реакції двох персонажів, наприклад:

Zucht

“Nicht lass ich mich zäumen,/ Schäumt wütend das Pferd;/Ich werde mich bäumen,/ Mich wälzen zur Erd’;/Und wenn sie mich schlagen,/ Zerreiß ich den Wagen,/Und stürze feldein/ Durch Klüft’ und Gestein:/Denn besser zu sterben/ Als knechtisch verderben.//“Gern liess ich mich zügeln,/ Entgegnet der Springer,/ Und Schläge und Stich/ Verschonet mich./So ward ich ein Ringer/ Und lernte beflügeln/Mich selber zum Ziel,/ Viel besser gefiel/ Mir, Zucht zu erwerben,/ Denn zuchtlos verderben”.

Антитезисність підкреслюється ще й тим, що кожний монолог закінчується афористичними висловлюваннями з протилежним значенням. Суперечливість висновків першого і другого персонажа стимулює читача до роздумів, пробуджує дух дискусії.

Як і в цьому прикладі, в байках Фрьоліха майже відсутня експліцитна мораль, особливо мораль, висловлена авторською мовою. Взагалі, авторська мова в байках Фрьоліха відіграє мінімальну роль, вводячи репліки та монологічні висловлювання байкових фігур. Автор не прагне давати характеристики та оцінки. Вони утворюються в результаті дій персонажів, найчастіше мовленнєвих дій. Скорочення авторської мови до мінімуму – це риса, яка, як правило, супроводжує тенденцію до стислості всього тексту байки. Ця риса добре прослідковується у творчості Фрьоліха.

Завдяки двочленній антитезисній структурі, швидкому ефекту пуанта та стислості байки *“Die Nützlichen”*, *“Von der einen Herde”*, *“Nachbeter”*, *“Schusterkritik”*, *“Spiegels Unschuld”* мають тенденцію до епіграм. Але все ж це мініатюрні діалогічні сценки, в яких за всіма правилами гри діють байкові персонажі:

Die Nützlichen

“Unkraut seid ihr”, sprachen Ähren/ Zu der Korn-und Feuerblume;/“Und ihr dürft euch, vermessen,/ Selbst von unserm Boden nähren?”//“Wir sind freilich

*nicht zu essen,/ Wenn das einzig hilft zu Ruhme,/Sagten diese Wohlgemuten;/
"Aber wir erblühen hieneben,/Euer Einerlei, ihr Guten;/ Mannigfarbig zu beleben".*

Von der einen Herde

*Die Wölfe sagen zu der Herde:/ "Macht, dass das Wort erfüllet werde:/Bei
Lämmern werden Wölfe liegen/ Und Leoparden bei den Ziegen!"-/"Das, hören
Sie, wird dann geschehn,/Wenn Leun mit Stieren grasen gehn./Doch nirgends
wurde prophezeit,/Die Wölfe bringen diese Zeit!"*

Spiegels Unschuld

*In einem Brunnen spiegelhell/ erkennt der Aff - sein Fratzenbild./"Gewiss,
du Pfütze," schimpft er wild,/ "bist einzig mir zum Spotte da!"So schimpft nicht
minder sein Gesell,/ und keiner kommt der Quell mehr nah.*

Байки Фрьоліха відносяться, певною мірою, до стильового архетипу політичної соціально-критичної байки. Але його байка, поперше, такою же мірою політична, як і розважальна, по-друге, вона лише констатує, інколи навіть сильно критикує недоліки соціальних взаємовідносин, а не закликає до дій:

Volksvertreter

*Anerkennung eigner Rechte/ gaben einst die Wohlgebornen/auch den Schafen,
den geschornen./ Und es wählten die Erhörten,/dass er kräftig sie verfechte,/ einen von den Hochgeehrten.//Dieser, an den Hof gekommen,/ wurde freundlich aufgenommen,/und die Hunde, die Minister,/ haben fröhlich ihn berochen,/selbst der Leu hat mit Geflüster/ Etwas zu dem Mann gesprochen.//Und er fand ein herrlich Leben,/ denn es ward ihm Korn gegeben./Drum er denn auch "Ja" sagte/ zu dem Allen, was man sagte.*

Frömmeler

Irrwische hielten ihr nächtliches Stündchen/ auf der Heide, und ohne ein Sündchen/ tanzten sie betend wohl auf und ab,/ priesen auch: dass in so finstern Zeiten/ Demuth allein die Erleuchtung hab',/ richtigen Pfad, die Welt zu leiten.// Aber die Sterne sangen herab:/ "Wer, verirrt in erdunkelten Talen,/ aufschaut zu den himmlischen Strahlen,/ die da brennen in ewiger Ruh,/ diesen führen wir aus den Qualen/ einem erfrischenden Morgen zu!! Aber in Nacht bleibt jeder versunken,/ welcher gefolgt, wo jene gewunken!" [404, c. 147, 154]

Таким чином, порівняно з XVIII ст. у байках Фрьоліха майже відсутні стильові риси епічної розгорнутості та експліцитної повчальності. Замість них посилюються риси стислості, антигезисності, епіграматичності, лаконічності, влучності, інтелектуальності, абстрактності. Абстрактності сприяють досить узагальнені назви "All' eins", "Zucht", "Drei Gewalten" та інші. Але тематика байок носить конкретний неглобалізований характер, і образи-символи легко впізнаються й визначаються, що поєднує байки Фрьоліха з байками епохи Просвітництва. Байкам Фрьоліха властива також іронічність і помірна сатиричність. В цілому, стиль байок Фрьоліха

є зразком перехідного стилю від епічно-ліричної розважальної байки XVIII ст. до стислої абстрагізованої глобально-символічної байки XX ст. Отже, байкову творчість Фрьоліха можна одночасно віднести до риторично-стиסлого, поетично-розважального і соціально-критичного архетипів.

Стиль байок В. Буша

Серед віршів та епіграм В. Буша знаходимо тексти, які за більшістю ознак можуть бути віднесені до байок, наприклад: *“Bewaffneter Friede”*, *“Fink und Frosch”*, *“Die Teilung”*, *“Zu gut gelebt”*, *“Der Sack und die Garben”*, *“Fuchs und Gans”* та деякі інші [385; 388].

Найбільш яскрава стильова риса байок В. Буша – це іронічність, гумористичність, у більш широкому значенні комічність, яка досягається антитезисністю, контрастністю, несподіваним пуантом, невідповідністю форми й змісту. Наприклад, у наступній байці – це контраст між розтягнутим та зарозумілим висловлюванням Лантуха та зовсім короткою, але влучною реплікою Колосків:

“Der Sack und die Garben”

Ein dicker Sack - den Bauer Bolte,/ Der ihn zur Mühle tragen wollte,/Um auszuruhn, mal hingestellt/ Dicht an ein reifes Ährenfeld - /Legt sich in würdevolle Falten/ Und fängt 'ne Rede an zu halten./“Ich”, sprach er, “bin der volle Sack,/ Ihr Ähren seid nur dünnes Pack./Ich bin's, der euch auf dieser Welt/ In Einigkeit zusammenhält./Ich bin's, der doch vonnützen ist,/ Dass euch das Federvieh nicht frisst;/Ich, dessen hohe Fassungskraft/ Euch schliesslich in die Mühle schafft./ Verneigt euch tief, denn ich bin Der!! Was wäret ihr, wenn ich nicht wär?”/Sanft rauschten die Ähren: “Du wärest ein leerer Schlauch, wenn wir nicht wären.”

Цей стилістичний прийом – контраст між монологічним висловлюванням негативного персонажа і короткою реплікою позитивного персонажа був поширеним у байках поетів епохи Просвітництва і завжди слугував посиленню рис іронічності та сатиричності. Як правило, такі байки з короткою реплікою-відповіддю позитивного персонажа не потребували більше жодних пояснень або моралі з боку автора, оскільки ця остання фраза є одночасно пуантом, смислом і підсумком байки.

Зі стилем байок епохи Просвітництва деякі байки В. Буша поєднує риса як розгорнутості, так і стислості сюжету, докладності та конкретності опису сцен, характеристики персонажів:

Fuchs und Gans

Es war die erste Maiennacht./ Kein Mensch im Dorf hat mehr gewacht./Da hielten, wie es stets der Fall,/ Die Tiere ihren Frühlingsball//Die Gans, die gute Adelheid,/ Fehlt nie bei solcher Festlichkeit,/Obgleich man sie nach altem Brauch/

Zu necken pflegt. So heute auch.//Frau Schnabel, nannte sie der Kater,/ Frau Plattfuss, rief der Ziegenvater;/Doch sie, zwar lächelnd, aber kühl,/ Hüllt sich in sanftes Selbstgefühl.//So sass sie denn in ödem Schweigen/ Allein für sich bei Spiel und Reigen,/Bei Freudenlärm und Jubeljux.//Sieh da, zum Schluss hat auch der Fuchs/Sich ungeladen eingedrängt./Schlau hat er sich herangeschlingelt.// Ihr Diener, säuselt er galant,/ Wie geht's der Schönsten in Brabant?/ Ich küss' der gnäd'gen Frau den Fittich./ Ist noch ein Tänzchen frei, so bitt ich.//Sie nickt verschämt: O Herr Baron!/ Indem, so walzen sie auch schon.Wie trippeln die Füße, wie wippen die Schwänze/ Im lustigen Kehraus, dem letzten der Tänze./ Da tönt es vier mit lautem Schlag./ Das Fest ist aus, es naht der Tag./Bald drauf im frühesten Morgenschimmer/ Ging Mutter Urschel aus wie immer/Mit Korb und Sichel, um verstothen/ Sich etwas fremden Klee zu holen/An einer Ecke bleibt sie steh'n:/ Herje, was ist denn hier geschehn?/Die Füchse, sag ich, soll man rädern./ Das sind wahrhaftig Gänsefedern./Ein frisches Ei liegt dicht daneben./ Ich bin so frei es aufzuheben./Ach, armes Tier, sprach sie bewegt,/ Dies Ei hast du vor Angst gelegt.

У байці спостерігається емоційне співчутливе ставлення до потерпілого персонажа. Але тут відчувається не лише жалість за загиблим персонажем Гускою, а й легке осудження її легковажної поведінки. Це та риса, яку ми також зустрічали і в емоційно забарвлених поетичних байках епохи Просвітництва (див., наприклад, аналіз байки Хagedорна *“Der Hirsch und der Weinstock”*, підрозділ 4.3).

У байці присутня риса, яка властива новій байці, – це зближення двох вимірів – людського і тваринного. Цьому сприяють уточнення, ітерації, які мають відношення до життя людей: *Maiennacht, kein Mensch im Dorf...*; Гусці дається жіноче ім'я – *Adelheid*; звернення як до справжньої жінки *“Frau”*; називається конкретне географічне місце *“Brabant”*; звернення до Лиса: *O Herr Baron!*; в кінці вводиться зовсім реальний персонаж – *Mutter Urschel* і описуються зовсім земні дії та думки щодо знайденого яйця Гуски. Завдяки цьому прийому метафора стає прозорою настільки, що байка майже не має підтексту і досить відверто (персонажі – в напівмасках) змальовує світ таким суворим, яким він і є.

Зближення та «злиття» вимірів спостерігається і в інших байках. Так, із байки в байку переходить конкретний персонаж селянин Болте. А в байці без назви *“Es sass ein Fuchs ...”* [388] він пише листа Лису, запрошуючи його до себе. Байка наскрізь іронічна. За формою – це дуже ввічливе запрошення, а за змістом – селянин хоче заманити Лиса в пастку. Таке ж зіткнення змісту й форми спостерігається й у відповіді Лиса.

В байці без назви *“Es flog einmal ...”* персонаж із світу комах *“Fliegel”* «діє» теж у світі людей, тому алегорія стає прозорою й пронизливою, а підтекст дуже іронічним:

Es flog einmal ein muntres Fliegel/ Zu einem vollen Honigtigel./Da tunkt es mit Zufriedenheit/ Den Rüssel in die Süßigkeit./Nachdem es dann genug geschleckt,/Hat es die Flüglein ausgereckt/Und möchte sich nach oben schwingen./ Allein das Bein im Honigseim/Sitzt fest als wie in Vogelleim./Nun fängt das Fliegel an zu singen:/Ach,lieber Himmel, mach mich frei/ Aus dieser süßsen Sklaverei!! Ein Freund von mir, der dieses sah,/Der seufzte tief und rief: Ja ja!

Гротескність характерів, посилена комічність та народність образів поєднує байки В. Буша зі шванками.

Завдяки прийому зближення несумірних світів досягається ємність образів-символів, їх глобалізація, незавершеність та інтелектуальність (посилення ролі читача), а самі байки набувають рис іншого жанру – жартівливої віршованої розповіді.

Таким чином, стиль байок В. Буша, зберігаючи деякі стилістичні особливості байки епохи Просвітництва, містить в собі й риси сучасної байки: зіткнення несумірного, образно-символічної глобалізації та незавершеності, інтелектуальності, посиленої іронічності.

Стиль байок М.ф. Ебнер-Ешенбах

Серед парабол, казок, прозових байок та віршів М.ф. Ебнер-Ешенбах [396] зустрічаються й віршовані байкоподібні тексти:

Gänsezug

Die erste Gans im Gänsezug,/ Sie schnattert: “Seht, ich führe!”/Die letzte Gans im Gänsezug,/ Sie schnattert: “Seht, ich leite!”Und jede Gans im Gänsezug,/ Sie denkt: Dass ich mich breite/So selbstbewusst, das kommt daher,/ Weil ich ein unumschränkter Herr,/Den Weg mir wähl nach eigenem Sinn,/ All meiner Schritte Schreiter bin/Und meine Freiheit spüre!”

На прикладі цього тексту можна бачити, як байка втрачає таку стильову рису, як епічність. Риса сюжетності як складова епічності тут теж майже відсутня. Дії позначено схематично й відсторонено. В байці зберігається антитезисність, яка надає динамічність зображуванню. Динамічності сприяє також образ руху Зграї Гусей у польоті.

Байка є яскравим прикладом незавершеного образу-символу, що дає змогу створювати можливі варіанти та відтінки. Цим підвищується її інтелектуальність, а як наслідок, і вимоги до читача, підвищення його ролі. Поряд з незавершеністю можна констатувати абстрагізацію та глобалізацію образно-символічного значення. Очевидно, що у всякому варіанті образ-символ цієї байки відображає не якусь конкретну людську властивість, наприклад, зарозумілість,

а цілу систему. Автор жодним словом не сфокусовує уваги в напрямку визначення образу-символу; він залишається незавершеним.

Байка є зразком, який відповідає композиційно-стилістичній моделі сучасної байки з набором стильвих рис: стислість, схематичність сюжету, абстрактність, інтелектуальність, незавершеність та глобалізація образно-символічного наповнення.

Стиль байок О. Веддігена

О. Веддіген – один із найпродуктивніших поетів-байкарів XIX ст. Він написав 178 байок та притч. Писав байки й прозою, але більшість байок – віршовані. Типовими є, наприклад, такі байки: *“Der Jagdhund und der Schäferhund”*, *“Der Hund und der Kater”*, *“Die gemalten Trauben”*, *“Der Fuchs und das Schaf”*.

Стиль байок Веддігена характеризують стильові риси, які в такому ж наборі властиві стилю байок епохи Просвіництва: епічність, поетичність, розгорнутість, сюжетність, строфічність/астрофічність, антитезисність, динамічність. Образи-символи мають завершений характер, наповнені конкретним змістом і вказують на конкретні властивості й взаємовідносини, які легко екстраполюються на життя людей, але не порушують більш глобальних проблем. Інколи Веддіген вдається до висловлювання експліцитної моралі, як, наприклад, у байці *“Der Jagd- und der Schäferhund”*:

Merkt's euch, ihr streitenden Parteien,/ Und ihr, die gerne sich entzweien:/ Ein Streit bringt manches an das Licht,/ Das beiderseits den Hals oft bricht!

Як ілюстрацію до викладеного вище наведемо наступну байку:

“Der Fuchs und das Schaf”

Einst sprach der Fuchs zu einem Schafe:/ “Vergönn, dass ich ein Stündchen schlafe/ In deinem Stall, schau, wie mich friert!! Sieh meine müden, kranken Glieder,/ Mein eignes Kind kennt kaum mich wieder.”-/Das Schaf war wirklich tief gerührt ...// Bald ruht der Fuchs an warmer Stelle,/ Nachdem das Schaf ihn satt gemacht./ “Deck mich noch zu mit deinem Felle!/ Es ist so frostig heute nacht.”/ Der Fuchs spielt gut des Kranken Rolle,/ Vom Leibe streift das Schaf die Wolle .../ Da draussen schneits's in dichten Flocken,/ Das Schaf muss vor dem Stalle hocken,/ Und zittern seine nackten Gleider,/ Duckt sich der Fuchs nur fester nieder.// Das Schaf, vor Kälte fast erstarret,/ Wagt nicht den “armen” Fuchs zu wecken,/ Und ob das Eis auch draussen knarrt,/ Man sieht es auf den Schnee sich strecken./ So hat das Tier die ganze Nacht/ Ohn jedes Obdach zugebracht./Am andern Tag fand man erfroren/ Vor seinem Stall das Schaf, den Toren.

Байка має астрофічну будову зі смисловим членуванням тексту (архітектоніка, яка була дуже поширеною в текстах XVIII ст.); відносно коротка, але з детально викладеним сюжетом, що теж відповідає сти-

лю байок XVIII ст. Назва байки задається двома характерологічними персонажами, які разом зі своїми діями є основою для утворення двох образів-символів. Байка зберігає всі стильові риси епічно-ліричної байки XVIII ст.: сюжетність, антитезисність, динамічність, емоційність; остання виражається, зокрема, у співчутливому відношенні до потерпілого персонажа.

Таким чином, своїм стилем О. Веддіген продовжує традиції стилю байок XVIII ст., а саме поетично-розважальний архетип стилю.

Стилістична характеристика байок Ф. Хауга і В. Гея. Як і Д. Штоппе, Ф. Хауг [444] присвячує свої байки *“Edeln Mädchen und Jünglingen zu nützlicher Unterhaltung”*, але не взагалі німецькій молоді, а саме освіченій [233, с. 67]. І дійсно, відповідно до цього байки Хауга не прості повчальні оповідання. Вони вимагають деякого осмислення, хоча часто супроводжуються короткими висновками:

Der Affe und das Fuchslein: *Ein alter Affe bat das Fuchslein brüderlich, / Ihm einen Theil des Schweifes zu gewähren: / “Er muss im Gange ja dich ohnehin beschweren, / Und klemmt gern in geheime Fallen sich. / “Du kannst, fürwahr! Die Hälfte leicht entbehren, / “Denn keineswegs entstellt die Theilung dich. / Allein das Fuchslein stemmte sich dagegen: / Mein Schweif, mir zugetheilt, bleibt mein. Viel lieber mit die Berg und Thale fegen, / Als deinem Hintern eine Zier verleihe’n! / Verlange nie, was Gross und Klein / Nicht geben können oder mögen!*

Байка – типова для творчості Хауга. Вона зберігає стильові риси епічної байки XVIII ст.: характерологічність байкових фігур, сюжетність, антитезисність, діалогічність, повчальність (експліцитно виражений висновок-порада). В цілому, байка Хауга не має відхилень від власне-байки, якщо не зважати на те, що вона орієнтована лише на молодь (хоча багато його байок досить корисно прочитати й дорослим).

Байки для дітей В. Гея [449; 450] дещо відхиляються від справжньої байки. Це маленькі римовані розповіді, в яких тварини відображені в наївному, псевдодитячому й антропоморфному вигляді. В цих розповідях тварини, які здебільшого мають зменшувальні імена (*Miezchen, Hündchen, Böckchen, Möpschen, Spitzchen, Täubchen*), діють між собою та з дітьми. Тварини діють в ідилічному світі і є такими ж просвіченими, як і самі діти. Тварини й діти живуть у цих розповідях у світі, в якому є лише радість, співи, любов до тварин і похвали богу. Персонажі-тварини повчають дітей, як треба поводитись з тваринами і взагалі [233, с. 67–69]. Наведемо приклади байок-розповідей Гея:

Knabe und Hündchen

“Komm nun, mein Hündchen, zu deinem Herrn!//Ordentlich gerade sitzen lern’!” - / “Ach, soll ich schon lernen und bin noch so klein!// O lass es doch noch ein Weilchen sein!” - “Nein, Hündchen, es geht am besten früh;/ Denn später macht es dir grosse Müh’”//Das Hündchen lernte; bald war’s geschehn,/ Da konnt’ es schon sitzen und aufrecht gehn,/ Getrost in das tiefste Wasser springen/ Und schnell das Verlorene wiederbringen./ Der Knabe sah seine Lust daran,/ Lernt’ auch und wurde ein kluger Mann.

Der Hund und der Igel

“Igel da, hörst du? Jetzt krieg’ ich dich!” -/“Hündlein, nicht gar sehr fürcht’ ich mich.” - “Sag doch, wie willst du dich denn wehren?”-/ “Das werden dich meine Stacheln lehren;/ Gar mancher fasste zu schnell mich an,/ Dem hat es nachher sehr leid getan.”// Allzuschnell griff das Hündchen zu./ “Pfui, welch stachlichtes Fell hast du!// Wer dich streichelt, dem tut’s nicht gut,/ Dringet ihm durch gleich bis aufs Blut.”// Hündchen, das zog ein krumm Gesicht:/ “Igel, geh hin, ich mag dich nicht!”

Das Kind und der Ochse

“Ei, Ochse, worüber denkst du nach,/ Dass du daliegst fast den ganzen Tag/ Und machst so gar ein gelehrt Gesicht?” - “Hab Dank für die Ehre! So schlimm ist’s nicht./ Die Gelehrsamkeit, die muss ich dir schenken;/ Ich halte vom Kauen mehr als vom Denken.”// Und als er noch gekaut eine Weile - /Er hatte nicht eben die grösste Eile - / Da spannten sie vor den Wagen ihn;/ Ein schweres Fuder sollt’ er ziehn./ Das tat er auch ganz wohlgenut;/ Das Denken konnt’ er nicht so gut.

Незважаючи на спільні риси: простоту та наївність сюжету, діалогічність та натяк на антитезисність, усі три розповіді-байки – різні. В першій розповіді переважає повчальність. Тут свідомо чи несвідомо використано прийом прикладу. Слухняність і розвиток Песика є прикладом для Хлопчика, який робить те ж саме і стає розумним чоловіком. Друга розповідь більше всього схожа на байку, тому що в ній є трохи прихований смисл, підтекст, без явно вираженої повчальності, тут є простір для фантазії дитини. Третя розповідь, на наш погляд, має риси комічності, доброї іронічності, яка створюється протиставленням понять і дій: «вченість, мислити» і «тяжка робота, жувати».

Із історичних джерел відомо, що добрі байки-розповіді для дітей В. Гея користувались великим успіхом у його сучасників і пізніше, були дуже необхідні для дітей, для їх розвитку. Це означає, що в суспільстві того часу існував сильний атрактор, який породжував необхідність у такій літературі й відповідне соціальне замовлення. Зараз ми маємо зовсім інші атрактори, тому такі байкові тваринні історії можуть видатися дуже наївними. Але ж якщо вони були потрібні суспільству

саме такими, то цим феноменом не треба нехтувати. Тим більше що за формою – це майстерно й легко викладені вірші з усіма ознаками поетичної мови.

Стиль байок Г. Фальке

На стику XIX–XX ст. знаходиться поетична творчість Г. Фальке [409]. Серед його ліричних віршів знаходимо досконалі за віршованою формою байкоподібні тексти, які можна розглядати як форму, змішану з жартівливо-іронічним віршем та шванком, наприклад, “Katz und Maus”, “Ausfahrt” [388]:

Katz und Maus

Mäuschen kommt aus dem Keller heraus,/ Möchte die Treppe hinauf, nach oben,/ Ob nicht auch da im winkligen Haus/ Etwas Leckerer aufgehoben./ Überall gibt es ja etwas zu mausen,/ Wo Menschen in ihrem Überfluss hausen.//Wär nur die grosse Katze nicht,/ Könnte kein König vergnügter leben./ Immer ist sie auf Mäuse erpicht,/ Und es muss doch auch Mäuse geben./ Aber da predigt man Toren und Tauben,/ Die Katzen wollen's uns Mäusen nicht glauben.

Цей текст є прикладом «розмивання» структури власне байки. За формою (починаючи з назви) в байці маються на увазі дві байкові фігури: Кішка й Миша, як це й повинно бути в класичній байці, але показані не їх взаємодії, а лише чекання ймовірних, навіть неминучих дій з боку Кішки; власне-сюжету в байці немає – є лише узагальнений образ співвідношення світу Мишей та світу Кішок, на основі чого й формується образно-символічний смисл байки, який досить важко висловити вербально. По-перше, він має всі ознаки глобалізації, оскільки екстраполюється не лише на конкретні явища та властивості, а на цілу систему взаємовідносин, які можуть бути спроектовані в людський вимір туди, де є позиції слабких і сильних цього світу, де є «гра Кішок з Мишами». Байку можна розглядати як антипод епічно-ліричної байки XVIII ст. Антитезисність теж виражена в ній у статичному плані, а не в зіткненні протилежних конкретних дій. За мотивами, фігурами (Кішка й Миша) та образно-символічним значенням схожа з нею й друга байка – “Ausfahrt”.

Таким чином, байці властиві стильові риси, які ми визначили як ознаки сучасної байки: узагальненість, абстрагованість дій, глобалізація та незавершеність образно-символічного значення; ці риси посилюють інтелектуальність байки, яку ми розуміємо також як підвищення ролі читача в розгадці образу-символу.

Взаємозв'язки між історичними обставинами, суспільно-соціальними та стилевими атракторами XIX ст. ми уявляємо у вигляді системної узагальненої моделі (рис. 5.1).



Рис. 5.1. Еволюційно-стилістична модель німецької байки XIX ст.

ВИСНОВКИ

Віршована байка XIX ст. характеризується значною неоднорідністю окремих форм та стилів. Йде подальше ослаблення ролі лірично-епічної розважальної байки і прагнення до скороченої, стислої інтелектуальної байки з ємним образом-символом. Але стильовий архетип розважальної байки та його стильові риси зовсім не зникають, а лише відходять на другорядне місце й імпліцитно присутні в інших архетипах. З синергетичної точки зору важливим є те, що велика різноманітність стилів (представлені всі стильові архетипи) супроводжує байку XIX ст. і дає можливість розвитку й вибору подальшого шляху; явище біфуркацій є завжди характерним для перехідних періодів еволюції.

Байки, в яких зберігаються реліктові стильові риси – епічність, поетичність, сюжетність, розгорнутість, є у Г. Гейне і О. Веддігена. Інновація, що споріднює байки Гейне з байками XX ст., – це стилістичний прийом використання понять, які не мають безпосереднього відношення до світу байкових фігур. Це сприяє більшій ємності образу-символу байки. Прагнення до інтелектуалізації байки, її стислості, абстрактності, ємності та глобалізація образу-символу аж до його незавершеності – спостерігається у таких авторів, як А.Е. Фрьоліх, В. Буш, М.ф. Ебнер-Ешенбах, Г. Фальке. Багатьма стильовими рисами ці байки нагадують своїх «еволюційних нащадків» у XX ст. Але в той же час поряд з іронічністю, абстрактністю і т.і. в них присутні елементи розважальності, комічності, епічної розгорнутості тощо. Тому низка байок, наприклад, у Фрьоліха знаходиться на межі між риторично-стислим, поетично-розважальним та соціально-критичним архетипом байок.

Окремо стоїть творчість Ф. Хауга і В. Гея; байки цих авторів одностанно можна віднести до стильового архетипу байок для дітей та юнацтва.



Розділ 6

ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ у XX і XXI ст.

6.1. Загальна характеристика еволюції мови та стилю німецької байки XX–XXI ст.

У дослідженні поряд з іншим поставлено завдання з'ясувати актуальність літературної форми байки на сучасному етапі. Синергетичний прогноз провіщав, що байка, як і інші малі форми, продовжує розвиватися і в межах своєї літературно-естетичної і дидактичної цінності користуватися популярністю в німецькому суспільстві. Аналіз багаточисленних літературних текстових джерел підтвердив цю думку. До того, як з'явилась можливість вивчити нові видання німецьких байок і споріднених форм безпосередньо, ми спостерігали за дискусією про жанр байки і знайомились з відповідними студіями в німецькому літературознавстві.

Питання про долю жанру байки у XX ст. хвилювало і продовжує хвилювати багатьох дослідників німецької байки. Існують протилежні думки щодо того, яку фазу розвитку проходить німецька байка у XX ст. При цьому зовсім виключається припущення, що вона знаходиться у фазі розквіту. Питання поставлено таким чином: живе жанр байки в німецькій літературі далі, відіграє він якусь особливу роль чи знаходиться десь на узбіччі великої літератури? Деякі дослідники дивляться на це питання дуже песимістично, вважаючи, що історія німецької байки закінчується байковою творчістю В. Буша, що XX ст. не зробило жодного внеску в розвиток байкового жанру і байка існує лише як музейний жанр [294; с. 439; 297, с. 65–88; 280, с. 87]. Оптимістична думка полягає в тому, що байка, не займаючи провідного положення, як це мало місце у XVIII ст., все ж розвивається далі, постійно оновлюючись і змінюючись, про що свідчать численні збірки байок [225, с. 71–77; 233, с. 73; 235, с. 313].

Нема сумніву в тому, що німецька байка I половини XX ст. продовжувала переживати кризу, яка розпочалася ще в II половині XIX ст. У XX ст. з підвищенням рівня освіти всіх верств суспільства байка як дидактичний жанр могла слугувати лише як допоміжний засіб у навчальному процесі, як дитяче та юнацьке читання. Подальше удосконалення байки не могло йти колишнім шляхом переробки й перекладу старих матеріалів та імітації, посилення розважальної сторони або максимального пристосування байки до дитячої і юнацької аудиторії. В цих випадках байка вироджується (як, наприклад, у творчості Гея байка перетворюється в забавну історію про тварин для дітей). Виникла небезпечність, що за жанром байки, виключаючи дитячу байку, залишиться лише визнання історичної цінності та що із сучасної літератури вона буде витиснута.

Мінлива структура байки протягом її історії, її відродження, занепад та стагнація знаходяться у тісному взаємозв'язку зі змінами в суспільних відносинах. Сам час, дійсність XX ст. потребували зміни функціональних та структурних особливостей байки. Аналізуючи причини кризи байки початку XX ст., дослідники бачили вихід із глухого кута й надію на відродження байки в тому, що наочне відображення морального принципу в старій байці повинно замінитися сатиричним відображенням дійсності. А матеріал для сатири ніколи не буде вичерпано. Це означає, що в цій сфері байка ніколи не зникне, а об'єднається з гуморескою та жартом [245, с. 94]. Орієнтацію на сатиричну та соціально-критичну функцію байки можна спостерігати також і в історико-літературознавчих дослідженнях другої половини сторіччя [233, с. 74, 75; 270].

Форма та зміст байки значно змінюються. У працях деяких дослідників спостерігаються спроби вияснити закономірність зміни форми байки. Так, Г. Гільман вважає, що структура старої байки і притчі змінюється не тому, що поетам заманулось удатися до поетичної інновації, а тому, що зміна соціальної сфери вимагає нового методу її аналізу. Структура літературного жанру може бути зрозуміла як засіб, за допомогою якого можна порушити соціальні проблеми [263, с. 221]. На такому шляху німецька байка не тільки продовжувала жити далі, але й унаслідок змінених суспільних відносин вона зазнала значного оновлення. Першими поетами-байкарями, які розуміли нові вимоги до байки і намагались їх виконувати, були О. Лейшнер, Л. Фульда, О.Й. Бірбаум, Кр. Моргенштерн, Й. Рінгельнатц. Більшість із них були поетами-гумористами, серед віршів яких зустрічаються також і байки. По-новому звучала морально-дидактична байка у творчості Ф.В. Остерена. Менш вираженим це було у байках Т. Етцеля, А. Вольмута і П. Гурка [433]. Навіть у морально-дидактичній байці спостерігався

відхід від старих тем і мотивів. Відродженню байки у XX ст. сприяли також поети Х.Х. Еверс і Ф.В.ф. Остерен, які написали навіть збірки.

На суспільно-політичні теми писали байки також і Е. Гьорнль, Ф. Вольф і Е. Вайнерт. Байка знаходиться у цих письменників не в центрі їх творчості. У Вайнерта вона – в політичній ліриці. Прозові байки Ф. Вольфа стоять поряд з анекдотами. Не завжди їх можна назвати справжніми байками. Є багато змішаних випадків. Цей етап байкової творчості закінчується приблизно в 1925 році [245, с. 94; 235, с. 313; 270, с. 256].

У політичній поезії середини 20-х років соціально-критична байка зникає. Це пояснюється тим, що в той період – період загостреної класової та партійної боротьби – посилюється тенденція прямої відповіді на повсякденні події. Для цього байка не годиться. Байковий жанр, який спирається на аналогії, не може бути пов'язаним з конкретною подією. Окрім цього байка не годиться як засіб агітації. При цьому вона втрачає привабливість і ефективність [270, с. 257]. Під час «Третього Рейху» байкові тварини «мовчать». Після II світової війни інтерес до байки став значно більшим. Класичні байки видаються знову. Серед сатиричних творів Кр. Ріссе, Г. Андерса, В. Шнурре, Дж. Крюса, Р. Кірстена, Ф. Кафки, Б. Брехта, М. Бубера, Е. Блоха, Г. Арнтцена, Н.О. Скарпі, Р. Кунце, Г. Рюма є байки, параболи або байкоподібні твори [233, с. 74; 235, с. 313; 289, с. 394, 395].

Число байкарів XX ст. і написаних ними байок порівняно невелике. Але той байковий матеріал, який є в нашому розпорядженні, дозволяє стверджувати, що сучасна байка вступила в новий етап свого розвитку. Сучасні тексти засвідчують також, що байка стала чимось іншим, перестала бути виразницею моральних істин або життєвої мудрості. Крім цього вона вже не призначена для дітей. Жива тепер лише така байка, яка відображає людину та світ такими, якими вони є насправді. Сучасна байка показує вовка в людині, яка використовує владу зверху всякої міри, знищуючи невинну людину і при цьому ще знаходячи собі виправдання [233, с. 74].

Суттєва відмінність старої й нової байки в тому, що стара байка показує людину в тварині, а нова байка – тварину в людині. Відображення тварини в людині дає можливість відкритого викриття, що й відбувається в пересічних байках; у дуже вдахливих байках сатирична риса, яка властива байковому жанру, проявляється ще сильніше [270, с. 255]. В сучасній байці помітно відрив від традиційних тем. Нові теми властиві вже байкам, які виникають в першій чверті XX ст. У більшості байок автори виступають з критикою дійсності. До відомих соціально-критичних тем приєднуються типові для сучасної дійсності теми. Завдяки зростаючій сатиричній рисі байки стають

актуальнішими. Суспільно-критичні та поетичні байки займають набагато більше місця в усіх збірках байок у порівнянні з морально-дидактичними байками традиційного або нетрадиційного типу.

Байки сучасності, особливо II половини XX ст., характеризуються певними формально-структурними особливостями. Більшість байок демонструє нові художні можливості. В розвитку жанру байки проявляється загальна для всієї сучасної літератури тенденція до використання окремих елементів традиційних форм у їх новому поєднанні. Сучасні автори шукають нові форми вираження актуальних проблем дійсності, нові структури, які створюють новий тип байки. Але відповідні характерні елементи цієї структури ми знаходимо і в історично віддаленій байці. По-перше, сатирична риса була властива вже езоповій байці. У XVIII ст. у творчості Пфеффеля вона знайшла найкраще втілення. В сучасній байці вона посилилася до крайнього загострення. По-друге, новий тип байок відзначається стислістю й різноманітністю тем та форм. Ці риси беруть початок у байках Лессінга та інших поетів-байкарів епохи Просвітництва. Стислість, абстрактність та інтелектуальність Лессінгової байки дуже добре були успадковані поетами-байкарями XX ст. За стислістю й дотепністю більшість байок Шнурре й Кірстена нагадують байки Лессінга. Багато байок завдяки їх стислості та влучності проявляють виражену тенденцію до афоризму (Артцен, Куперт і Рюм).

Наступна структурна особливість, яка зумовлює компресію і влучність байки, – це відсутність моралі або коментарю автора наприкінці байки. Більшість коротких діалогічних байок складаються із звернення та відповіді обох фігур. Як правило, останнє слово належить найбільш розумному партнеру по діалогу. Діалогічна структура – це винахід також не XX ст. У байці XVIII ст. вона була найбільш поширеною. Відхід від післятекстової моралі (Epimithion) пояснюється не лише економією використання мовних засобів. У XX ст. не стало модним робити прозорі натяки й докладні коментарі. І знову ж, така тенденція була досить виявленою вже у XVIII ст. Із байкарів XX ст. від моралі не відмовляється лише Тербер (американський поет-байкар, байки якого були популярними в Німеччині і вплинули на розвиток німецької байки) [547], однак він використовує її формально, як пародію на її традиційну функцію [270, с. 262]. Відхід від байкової дидактики значною мірою вплинув на мовленнєву структуру байки. Мова байки зовсім лишається повчального тону, стає абстрактнішою, інтелектуальнішою; завдяки евфемізації вона стає іронічнішою, іноді сатиричною. Прикладом можуть слугувати байки Шнурре й Артцена, які значно сприяли модернізації. Більшість байок з'явились у ФРГ в 60-ті роки. Це можна пояснити тим, що суспільство шестидесятих років було краще при-

стосованим до створення актуальної критичної байки, ніж суспільство 70-х років з його застійними явищами. В той же час байки Шнурре й Арнтцена в їх новій незвичній формі та з їх абстрактним стилем не знайшли широкого відгуку серед читачів [270, с. 262].

У той час як у ФРГ формується типова для того часу сучасна байка, в НДР байки взагалі не пишуться, перевидаються класичні байки, а також соціально-критичні й політичні байки Гьорнля, Вайнерта і Вольфа. Серед поетів-байкарів НДР є популярним лише Гергард Бранстнер [379]. За своєю формою вони відносяться до традиційних байок. Головним чином, це короткі прозові байки, які схожі з байками Шнурре. Деякою мірою вони мають відношення і до віршованої байки, тому що їх назва подається в розгорнутих римованих сентенціях, які виконують функцію передтекстової моралі, наприклад: „*Klugheit und Mut wohnen unter einem Hut*“; „*Wer oben sitzt, sieht niemals alles, am wenigsten im Fall des Falles*“; „*Der eigne Gestank macht keinen krank*“; „*Wenn dein Feind dir freundlich tut, sei auf der Hut*“. Відсутність сучасної байки в літературі колишньої НДР пояснюється таким чином: „*Das Fehlen einer zeitgenössischen Fabeldichtung wertete ich ... als ein Indiz dafür, dass eine das Gesellschaftssystem angreifende kritische Literatur wie die Fabel in der DDR nicht toleriert werden kann*“ [270, с. 269].

Що стосується віршованої байки, вона в цілому займає підпорядковане місце поряд з прозовою. В першій половині сторіччя віршовані байки писали поети Еверс, Остерен і Етцель. Їх байки за формою та змістом можна причислити за більшістю ознак до байок періоду розквіту віршованої байки у XVIII ст. Декілька віршованих байок Еріха Вайнерта, які мають політичну забарвленість, за своєю формою схожі також на віршовані байки XVIII ст. (див., наприклад, байки „*Von allerhand Tieren*“, „*Die Fabel von der göttlichen Weltordnung*“) [553, с. 24, 109].

Роль віршованої байки в II половині XX ст. залишається підпорядкованою. В літературно-критичній літературі не називається імен байкарів, які б писали головними чином байки, тим більше віршовані байки. Останні ми знаходимо як невеликі вкраплення в творчості швейцарського письменника Н.О. Скарпі серед його новел, анекдотів, оповідань тощо. Байкоподібні твори є в збірках віршів Р. Кунце; віршовані байки є також у автора книг для дітей Дж. Крюса.

Частина віршованих байок II половини XX ст. значно відрізняються від байок XVIII ст. Це коротко побудовані тексти, в яких відсутнє докладне відображення дій. Епічна розгорнутість та присутність сюжету в байках XVIII ст. були замінені схематичним описом ситуації, коротким лаконічним діалогом (див., наприклад, байки Р. Кунце „*Das Ende der Kunst*“, „*Das Ende der Fabeln*“, „*Der Hochwald*“, „*Gespräch mit der Amsel*“) [470, с. 81, 113–115].

Дослідження оригінальних текстових джерел 80–90-х років засвідчує, по-перше, що німецька байка, в тому числі й віршована, вступила в період значної активізації, а по-друге, продовжує всі традиційні й новаторські напрямки й репрезентує одночасно всі головні стильові різновиди (див. підрозділи 6.3.2, 6.3.3).

6.2. Індивідуально-стилістична характеристика німецької віршованої байки I половини XX ст.

(Л. Фульда, О. Ернст, О.Й. Бірбаум, Т. Етцель, Х.Х. Еверс,
Ф.В.ф. Остерен, А. Вольмут, Е. Вайнерт)

Стиль байок Л. Фульди, О. Ернста, О.Ю. Бірбаума

Для еволюції віршованої байки початку XX ст. характерні імена поетів Л. Фульди, О. Ернста і О.Ю. Бірбаума. Як було вже зазначено, байки пишуться цими поетами в обмеженій кількості. Серед віршів Л. Фульди є значна кількість притч без назв, серед яких знаходимо тексти з тенденцією до байки, наприклад [407, с. 363]:

Es fiel einmal dem Gott des Ruhmes bei/ Nach einem hochverdienten Mann zu suchen;/Doch da man noch vergessen, ihn zu buchen,/Ward ihm nicht kund, wo seine Wohnung sei./Er ging zur Dankbarkeit, um sie zu fragen./ "Jawohl, ich kenn' ihn," sprach die holde Frau,/ "Nur wo er wohnt, das kann ich dir nicht sagen;/ Doch frag den Neid, der weis es ganz genau".

Цей текст ми розглядаємо як байку, тому що тут переважає риса алегоричності й фантастичності. Діючими ж особами притчі є завжди люди, а зображені ситуації – близькі до реальних. У байці знаходимо стильові риси сучасної байки: епіграматична стислість, несподіваність пуанта (Вдячність відсилає Бога Слави до Заздрості, яка все знає на відміну від Вдячності); абстрактність (всі байкові фігури – це абстрактні алегоричні фігури); схематична позначеність дій, незавершеність образно-символічного смислу (відсутність назви ще більш зумовлює невизначеність кінцевого образу-символу; деяку спрямованість у визначенні надає лише одне слово: *Neid*).

Є байки й параболи також і серед віршів О. Ернста [398; 399], наприклад, *"Der Sieger"*, *"Wahlgeschichten"*, *"Adler und Pfau"* [388; 407]. Стиль байок О. Ернста успадковує антитезисний і контрастний стиль епічної байки епохи Просвітництва. Байка *"Adler und Pfau"* – це стисла байка з коротким динамічним діалогом та іронічним підтекстом:

"Welch dummer Stolz", so sprach der Adler einst/ Zum Pfau, "um solch ein glänzender Gefieder,/ Da man doch eine Stimme hat,/ Die allen Hörern gleich

zuwieder!" / "Du sprichst vom Hahn?" versetzt der Pfau frohlockend, / "Ei freilich, dieser Geck, auf seinem Miste hockend! / Mit seinem Schrei'n beleidigt er mich täglich; / Auch mir ist längst sein Dünkel unertöglich".

Інша байка "Wahlgeschichten" – це зовсім розгорнутий текст, який складається з декількох частин з окремими назвами; вони об'єднані в одну байку і сюжетно, і тематично: 1. *Der Regierungskandidat*; 2. *Die freie Wahl*; 3. *Die moralische Konsequenz*. Як ця байка, так і інші соціально-критичні та політичні байки звучать відкрито іронічно й сатирично. Байку "*Der Sieger*" за рисою сатиричності і влучності можна порівняти з байками Пфєффеля:

Der Löwe hält auf offnem Felde Hof, / Und ihn umgibt der Tiere bunt Gewimmel. / Ein kohlenblanker Rappe naht dem Thron, / Mit ihm zugleich ein blütenweisser Schimmel. / "Erhabner König, schlichte du den Streit," / So riefen sie, "wer schöner von uns beiden. / Ob Schwarz, ob Weiss der Schönheit Preis gebürt, / Wir stritten lang' darum; du magst entscheiden." / Der Leu versinkt darauf in tiefes Sinnen, / Wiegt schwer und lange sein erlauchtes Haupt. / Da tritt bescheidnen und gesenkten Blickes / Ein Esel vor und näselt: "Wenn's erlaubt, / Dass ich mit meinem Rat euch unterstütze, / Ist weder schwarz noch weiss zu etwas nütze. / Extrem sind schwarze so wie weisse Haare, / Und in der Mitte lag noch stets das Wahre." / "Ha!" rief der König aus, "nicht Schwarz, nicht Weiss - / Dir, weiser Freund, gebührt der Schönheit Preis; / Du fährst am besten, du, in diesem Streit der dritte, / Ein grauer Esel nur, und doch die goldne Mitte!"

Декілька байок міститься в збірці віршів О.Ю. Бірбаума (наприклад, "*Der weisse Maulwurf*", "*Ritter Hahn und Bauer Enterich*") [407, с. 367–371]. Перша з них розгортається в значну за обсягом епічну розповідь. Це гостросатирична байка, в якій розкривається жорстокість і підступність. Алегорія Білого Крота, чужого серед своїх, є дуже прозорою й утворює глобалізований образ-символ жорстокості й кровопролиття в людському світі. Метафора дуже поетична, але настільки прозора, що ми майже не помічаємо, що трагедія відбувається у виміру тварин, за їх діями ми відразу бачимо дії людей. Тут має місце також глобалізація тематики байки. Доля Білого Крота порушує глобальну тему нетерпимості, жорстокості й кровопролиття. Крім того, в байці вираженою є відсутність повчальності, тлумачення смислу з боку автора. Він нічим відкрито не видає свого ставлення до трагедії. Читач повинен сам зробити висновки. Ці особливості сучасних байок – відкрито сатиричне розкриття людських стосунків, глобалізація тематики та відсутність повчальності, посилення ролі читача поєднуються у Бірбаума зі стильовими рисами, які були властиві епічно-поетичній байці XVIII ст., перш за все з епічною розгорнутістю, поетичністю та статичністю. В байці надто докладно викладено сюжет, багато описів і характеристик.

Стиль байок Т. Етцеля, Х.Х. Еверса і Ф.В.ф. Остерена

Етцель, Еверс і Остерен на відміну від попередніх поетів написали багато байок, які були надруковані як збірки байок. Байкова творчість цих поетів мала велике значення для відродження байки в новій формі під знаком посилення рис сатиричності й іронічності.

Т. Етцель пише як віршовані байки (наприклад, *“Bär und Luchs”*, *“Die drei Hunde”*, *“Der Ochse auf der Löwenhochzeit”*), так і прозові (*“Der glückliche König”*, *“Der Büffel”*); окрім того він намагається писати байки у вигляді п’єс (*“Der Reichstag der Vögel”*) [407, с. 378–38].

Віршованим байкам Етцеля властива як строфічна, так і астрофічна форми. Всі види байок об’єднують риси епічності, розгорнутості викладення сюжету, антитезисності, статичності/динамічності, тобто всі ті риси, які характеризують архетип епічно-поетичної байки епохи Просвіництва. Однак байки Етцеля відрізняються посиленістю пуанта, несподіваністю кінця байки. Наприклад, у байці *“Der Ochse auf der Löwenhochzeit”* дії розвиваються між Левом та Волом, і ніщо не вказує в тексті до самого останнього моменту на кінець, який сприймається справді як несподіваний пуант; замість ордену, на який Віл заслуговував, він попав на стіл аристократам:

Der Löwe sprach gnädig: “Herr Ochse, willkommen!”/ Und hat ihn dann freundlich beiseite genommen./ Vermutlich verleiht er ihm jetzt einen Orden? - / Erst spät ist der Ochs wieder sichtbar geworden./ Das war bei dem Festmahl der Aristokraten./ Da sass der Beglückte - f e i n k n u s p r i g g e b r a t e n!

Епічні й розгорнуті також байки Еверса, наприклад, *“Der Bandwurm”*, *“Der Igel und die Stachelschweine”*, *“Jesus und der tote Hund”*, *“Der Pächter und sein Lamm”* [407, с. 373–378]. Байка *“Der Bandwurm”* може бути взірцем індивідуального стилю Еверса [407, с. 373]. Вона складається з трьох метафор-алегорій, з трьох схожих паралельних сюжетів, які крім цього та загальної назви об’єднує один спільний висновок, що кожного разу повторюється: *Von seinem Standpunkt hat er völlig recht!* Ієрархічність метафори як засіб посилення ємності та глобалізації образу-символу – це та стильова особливість, яка буде й надалі посилюватися і стане типовою для поняття сучасної байки.

Байки Остерена (наприклад, *“Wohltätigkeit”*, *“Meer-Pflicht”*, *“Die Beamten”* [407, с. 387–392]) теж поєднують риси попереднього яскраво вираженого архетипу епічно-поетичної байки та риси, які стануть визначальними для стилю сучасної байки. В байках Остерена – це тенденція до абстрагізації, яка починається вже з назви: *“Wohltätigkeit”* (Добродійність), наприклад [407, с. 387]. Окрім більшої абстрактності ця назва створює ефект іронічності та сатиричності, тому що стоїть у контрастному співвідношенні до змісту байки (Павук під виглядом добродійності запрошує безпритульних Мух до себе додому погой-

датися на його сітці-павутинні, й відомо, що потім відбувається). Назва відіграє також функцію уточнення пуанта, завершення образно-символічного смислу.

Таким чином, уже на початку XX ст. спостерігається посилення стильових рис сучасного архетипу байки: абстрактності, образно-символічної глобалізації, ефекту несподіваності (пуанта), іронічності, сатиричності, образно-символічної незавершеності, інтелектуальності читача.

Стиль байок А. Вольмута

Поряд з віршами, епіграмами та новелами А. Вольмут писав байки (в 1917 році опубліковано збірку *“74 Fabeln”*). Це байки з посиленою соціально-критичною функцією, соціально-політичної тематики, гостросатиричні (див., наприклад, *“Gerichtstermin”*, *“Unabkömmlich”*, *“Staatsanwalt Schnauzels Heim”*, *“Eine tragische Begebenheit”* [388]).

За формою в порівнянні з байками попередніх авторів початку XX ст. байки Вольмута репрезентують більш легкий стиль. Це помітно менш розтягнуті за обсягом байки, але з докладно (з подробицями й характеристиками) викладеним сюжетом, з динамічно побудованими діалогами (швидка зміна акцій/реакцій), з антитезами, тобто успадковані всі риси архетипу епічно-поетичної байки.

Але досить чітко тут проявляються також і риси сучасної байки. По-перше, це більша прозорість метафори-алегорії, завдяки чому посилюється риса сатиричності. Байкові фігури в цих байках – це лише дуже прозорі тваринні маски, які одягнуто на людей, що виконують певні функції й мають навіть імена-пародії, зовні схожі на людські імена (прокурор Шнауцель, комерційний радник, державний радник). У байках має місце несумірність явищ; весь час відбувається вторгнення реалій людського світу в «тваринне» життя: монітор, клептоманія, золотий ланцюг, кільце, срібло, часи, декрет тощо. Крім ефекту посиленої сатиричності цей прийом сприяє посиленню ємності образу-символу. Значення образу-символу виходить при цьому далеко за межі якоїсь однієї людської властивості; воно стосується всієї системи. Як доказ проаналізованих рис наведемо тексти байок:

Gerichtstermin

Zur Straßerhandlung stehen heut/ Zwei Fälle voller Wichtigkeit:/Ein Mäuschen hatte nach und nach/ Vom Vorratsspeicher unterm Dach/Sich dreissig Körnlein Korn gemaust,/ “Einbruch und schwerer Diebstahl!” braust/Der Staatsanwalt - “und da das Biest/ Rückfällig und geständig ist:/Zwei Jahre schwere Mausefalle!” - / “Es war so bitter kalt: im Stalle,/Im Hof, im Felde”, sprach das Tier,/ “Nichts, nichts zu finden; ahntet Ihr,/Wie Hunger quält - o lasst mich aus!”/ Umsonst! Der Spruch heisst: Arbeitshaus! -/Der zweite Fall: die feine Dame/

Vom Elster (in dem Moniteur/ Stand nur ein Stern und nicht ihr Name), / Die hatte diesmal noch viel mehr/ Als sonst gestohlen: Silberband,/ Goldketten, Ringe, Uhren fand/ Bei ihr versteckt man säckeweis . . ./Meint ihr, das tat was gegen sie?/ Nein, der Herr Anwalt führt Beweis -/Man spricht sie frei: Kleptomanie!

Staatsanwalt Schnauzels Heim

Da bin ich, meine kleine Frau!/ Sag mir vor allen Dingen,/Was gibts zu fressen? Musste heut/ Schon zwei ins Hundslotz bringen//Das Würstchen - fein! Lass zärtlich dich/ Dafür beschnüffeln, Liebe!/Für einen hab ich zwanzig Jahr/ Erlangt und Pfotenhiebel//Das schmeckt, wenn man dem Staat gedient!// So jetzt den Rahm, den kühlen! -/Der andre kam mit fünf davon,/ Mehr konnte ich nicht erzielen . . ./Ein Schläfchen jetzt, dann Zuckerbrot!// Drauf geh ich schnell plädieren,/Dass tot man beiss das Möpschen Flock -/ Dann führ ich dich spazieren.

Стиль байок Е. Вайнерта

Серед політичної лірики Е. Вайнерта нами відібрано декілька текстів, які повністю або за більшістю ознак відповідають формально-змістовій та образно-символічній структурі байки. Це такі тексти: *“Von allerhand Tieren”*, *“Der Gottesgnadenhecht”*, *“Zerstörtes Liebesglück”*, *“Die Fabel von der göttlichen Weltordnung”*, *“Die stehengebliebene Uhr”*, *“Das beseelte Thermometer”*, *“Das Antisemeeting”*, *“Der Mutterwitz”*, *“Der Novize”*, *“Die Klingel”*, *“Das alte Militärpferd”*, *“Der Ochse meldet sich zu Wort”* [553].

Ця вибірка є переконливим доказом синергетичної концепції нелінійності розвитку. У застосуванні до жанру байки нелінійність розглядається нами як одна із найважливіших характеристик еволюції стилю. Розвиток жанру в “режимі загострення”, який зумовлено дією сили притягання відповідного атрактора (тобто суспільно-соціальних вимог I половини ХХ ст.) викликав необхідність формування текстів різкої сатирично-політичної спрямованості. Одночасно з цим актуальним залишався і «режим без загострення», який давав можливість в індивідуальній стилістичній манері повернення до архаїчних форм, тобто в минуле, ретроспекцію. Переплетіння цих протилежних режимів у творчості одного й того ж поета створило особливий байковий стиль, у якому поєдналися стильові риси епічної байки минулого й риси сучасної байки.

Із стильових рис байки минулого необхідно назвати перш за все епічність і розгорнутість викладання сюжету байки. Більша частина байок Вайнерта – це значні за обсягом тексти. Найбільші за обсягом – байки *“Von allerhand Tieren”* (79 рядків) і *“Die Fabel von der göttlichen Weltordnung”* (75 рядків). Короткі: *“Der Spatz”*, *“Antisemeeting”*, *“Der Mutterwitz”*, *“Der Novize”* (від 11 до 20 коротких рядків). За цими рисами та за поетичністю й ліричністю байки Вайнерта відповідають стилю байок ХVIII ст. Але поряд з цим у текстах байок Вайнерта присутні також і інші риси байок цього періоду, які були проаналізовані нами

на прикладі байок Хагедорна, Геллерта, Глейма, Ліхтвера, Пфедфеля. Вони й у байках Вайнерта майже завжди виступають як опозиційні пари. Це – строфічність/астрофічність, діалогічність/монологічність, динамічність/статичність. У більшості байок присутня антитезисність.

Байки Вайнерта відрізняються гострою сатиричністю. За цією рисою їх можна порівнювати з соціально-критичними байками Пфедфеля. Але деякі політичні алегорії Вайнерта настільки прозорі, що ці тексти нагадують памфлети, одягнуті у вбрання байки (*“Das Antisemeeting”, “Der Novize”, “Der Gottesgnadenhecht”, “Die Klingel”, “Ein Ochse meldet sich zu Wort”, “Von allerhand Tieren”*), і вони асоціюються з конкретними політичними подіями й обставинами в Німеччині того часу. На фоні стильових рис поетично-розважального архетипу байки XVIII ст. у байках Вайнерта можна виділити такі стильові риси сучасної байки:

1. Тенденція системи байки Вайнерта до переходу в інші системи. По-перше, майже в усіх текстах присутні риси політичної лірики. З цього боку байки Вайнерта можна назвати політичними віршами, на які ледь накинуто маски байкових персонажів. У байках Вайнерта діють не тварини або предмети як носії певних людських якостей, а навпаки, тут діють люди й певні групи людей під масками байкових фігур. Загостреність сатиричного відображення інколи настільки велика і співвідношення з конкретною ситуацією настільки прозоре, що правомірно говорити в цьому випадку про тенденцію стилю байки Вайнерта до злиття з жанром памфлету, який, перш за все, характеризується оперативним відгуком на політичні події.

Доказом цього твердження може слугувати також політична лексика, яка називає конкретні явища, соціально-політичні групи, географічні місця тощо. Наприклад: *Pazifist, SPD, Paneuropa, London, Paris, Antibolschewistenritt, Krieger, Attacke* (*“Das alte Militärpferd”*); *Volk, Vaterland, Banner, Partei, human, zivilisierte Zeit* (*“Ein Ochse meldet sich zu Wort”*); *Priester, Henker, Gesetz, Ordnung, Freiheit, Bauernfäuste, Macht* (*“Die Fabel von der göttlichen Weltordnung”*); *Nation, Dynastie, ein Hoch dem Kriege, Monarchie, Katheder, militärische Allüren, Intelligenzen, Kulturfaktoren, heroische Verklärung, Syndikate, glänzende Geschäfte machen, sich mit Orden schmücken, die Gewehre umdrehen, die Republik konstituieren, Heimathelden, Siegerkranz* (*“Von allerhand Tieren”*).

2. Поряд з політичною конкретизацією деяким байкам Вайнерта властива також і тенденція до більшої абстрагізації. Наступні байки можна назвати скоріше абстрактно-філософськими, ніж політичними: *“Die stehengebliebene Uhr”, “Das beseelte Thermometer”, “Die Klingel”*.

3. Як політичні, так і філософські байки Вайнерта розраховані на дуже компетентного й уважного читача. В політичних байках він повинен розпізнати, які конкретні політичні ситуації приховані в підтексті

байки. В загально-філософічних байках завдання читача ще складніше. За своєю образно-символічною структурою вони настільки узагальнені й абстраговані, що потрібна неабияка робота мислення й образно-художньої інтуїції, щоб наблизитися до розуміння інтенції автора.

4. У випадку з філософічними байками ми можемо говорити ще про одну сучасну рису в байках Вайнерта: незавершеність образно-символічного значення. Навіть тоді, коли автор спрямовує думку на конкретний висновок, байка не залишає враження образно-символічного завершення і примушує знову й знову повертатися до змісту тексту. Так, у байці *“Die Klingel”* настільки яскраво й поетично описано коридорний дзвінок та його призначення, що його несподівана «смерть», загибель його «душі» дуже бентежить і примушує шукати в тексті та підтексті інших пояснень, крім тих, які дав автор: *“Jaja, ihr Leute, so geht es immer, / Wenn sich der Staat, als ungebeter Gast, / Mit unserem Seelenleben befasst”*.

Багато роздумів і асоціацій викликає байка *“Die stehengebliebene Uhr”*; у ній дуже важко наблизитися до справжнього смислу, який вкладено інтенцією автора, тим більше, що тут відсутній будь-який натяк на однозначне розуміння. Ця байка, на наш погляд, є яскравим прикладом незавершеності образу-символу й можливості утворення індивідуальних символів в уяві масового читача.

Поряд з явищем абстрагізації спостерігається також явище глобалізації образно-символічного смислу. Таким глобальним значенням володіє образ «Душі народу» в названій вище байці «Дзвінок» (*“Die Klingel”*), образ «Переходу до вічності» в байці «Годинник, що зупинився» (*“Die stehengebliebene Uhr”*), образ «Руйнівної фізичної сили» в байці «Одухотворений термометр» (*“Das beseelte Thermometer”*), образ «Брудної політики» в байці *“Der Mutterwitz”*.

5. Посилення абстрактності та ємності образно-символічного значення сприяє також явище несумірності персонажів: виконавчий чиновник і дзвінок, термометр і людина-хазяїн, гуморист і жарт.

6. Стислість у поєднанні з інформаційною ємністю як сучасні стильові риси байки не є типовими для Вайнерта, але дві особливо стислі та ємні байки: *“Das Antisemeeting”* та *“Der Mutterwitz”* свідчать про потенціальну можливість розвитку цієї риси у Вайнерта, про те, що ця загальна тенденція еволюції стилю байки торкнулась і його байок:

Das Antisemeeting

Nachts um zwölf/ Versammelten sich die blonden Wölfe/ Mit grossem Gebelfe./ Und einer hielt ein Referat:/ Es dürften im Blonde-Wölfe-Staat/ Die proletarischen Hammelherden/ Auch nur von blonden Wölfen gefressen werden/ Und deshalb könnte nur eines helfen:/ Nieder mit den schwarzen Wölfen!!! Und als man zu Tötlichkeiten schritt,/ Da machten sogar die Hammel mit.

Суперечливість цієї байки полягає в тому, що в такій стислій за формою та змістом байці відображається інформаційно-містка та образно-наочна картина расової ненависті й розправи. Це досягається тим, що відразу створюється «режим загострення», протиставлення й зіткнення сил, а також сатиричним загостренням мікрообразів і образів-персонажів. Інформаційній ємності сприяє також ієрархічність метафори-алегорії, яка теж зустрічається в байках Вайнерта як відбиток загальної тенденції еволюції стилю (див., наприклад, байку *“Das alte Militärpferd”*).

7. Ще одна стильова риса сучасної байки проступає у Вайнерта з повною очевидністю – це більша прозорість метафори-алегорії. Наведена вище байка *“Das Antisemeeting”* має прозору метафору-алегорію; кожен, хто знає хоч у загальних рисах політичну ситуацію в Німеччині того часу, здогадається, хто такі «білі», «чорні вовки» та «пролетарські вівці».

У байці класичних архетипів (в тому числі у байці XVIII ст.) надто прозора алегорія вважалась і сприймалась як недолік, поетична неспроможність. В сучасній байці це стає стилістичним прийомом гострої, майже нічим не прихованої сатири. Такі байки є, здається, доказом того, що прийом іноказання ніколи не був рятівною маскою для поета, а лише основою для зіткнення форми й змісту, «протиставлення» тексту й підтексту і, таким чином, створення інформаційно-стисного образу-символу.

Як ілюстрацію до поєднання рис епіко-поетичного архетипу байки XVIII ст. і архетипу сучасної політичної байки з прозорою ієрархічною алегорією і політичними реаліями часу наведемо текст байки *“Das alte Militärpferd”*:

Ist euch noch das Gedicht bekannt,/ Das man in Lesebüchern fand,/ Von jener alten Bauernmähre,/ Die früher mal beim Militäre/ Als Kavallerieross stand?//Der alte Gaul, wie das so ist,/ Tat keinem Feindmehr was zuleide/ Und graste auf der grünen Weide/ Als Pazifist// Bis eines Tages vom Waldessaum/ Ein Kavalleriesignal erklang/ Der alte Gaul stand wie im Traum/ Und streckte seine Ohren lang/Es zog ins Feld die Reiterei;/ Und er war diesmal nicht dabei.//Zwar war er Pazifist,/ Doch wie das mal so ist:/ Als die dort drüben Sammeln bliesen,/Da hielt es ihn nicht mehr./ Da liess er seine grünen Wiesen/ Und trabte hinterher.-/Das ist der Inhalt ungefähr!//So geht es heut der SPD!/Seit Jahren frass sie Friedenskleee/ Und Paneuropas Sauerampfer./Doch als in London und Paris/Das Kapital zum Sammeln blies,/ Gab's ein Gewieher und Gestampfer.//Beim Antibolschewistentritt,/Da hält sie's nicht, da muss sie mit!/ Zwar weiss sie nicht, warum sie's tut./Doch solche alte Kriegerkracke/Gehorcht dem Hornruf der Attacke./Das steckt im Blut!

Байка фактично розподіляється на два тексти. В перших чотирьох строфах міститься вже досить прозора алегорія-сатира на

поведінку старої клячі, яка колись служила у війську і ще не забула кавалерійського сигналу. Для того щоб цю алегорію, цей образ безпомилково приземлити на потрібному місці в політичному житті людей, дається ще одна алегорія з назвами конкретних політичних реалій, тим самим наскрізь прозора і тим ще більш сатирична. Цією ієрархічною метафорою, потріпаним моделюванням (дійсність – образ старої кавалерійської клячі – знову дійсність) утворюється дуже емний образ-картина воєнного безумства того часу. Ці риси сучасної байки виділяються на фоні стильових рис байки XVIII ст.: епічності, поетичності, строфічності, розгорнутості опису, динамічності розповіді. Яскравим прикладом «порушення» стилю епічно-поетичного архетипу байки XVIII ст. і набуття нових стильових рис може слугувати байка *“Ein Ochse meldet sich zu Wort”*:

Verehrte Anwesende, lassen Sie mich/ Ein bescheidenes Wort in die Waagschale werfen!// Ich finde es unverantwortlich., die Gegensätze im Volk zu verschärfen.// Ich bin nicht von der modernen Art,/ Ich habe noch meinen deutschen Glauben/ Und schlichten Ochsenverstand bewahrt,/ Den kann man mir Gott sei Dank nicht rauben.//Sie vertreten heute so radikal/ Umsturz und Auflehnung gegen das Schlachten./ Ich meine, man sollte die Dinge mal/ Von einer höheren Warte betrachten.//Den Schlächterstand und den Ochsenstand/ Gab es zu allen Zeiten auf Erden:/ Sie sind geschaffen; fürs Vaterland/ Zu schlachten und geschlachtet zu werden.//Und wenn der Schlächter sein Banner entrollt,/ Dann müssen wir Ochsen zu sterben wissen!// Das hat die Vorsehung so gewollt,/ Vor der auch wir Ochsen uns beugen müssen.//Nur eine gottverlassene Partei/ Bezeichnet die heilige Sache mit Morden./ Und ausserdem ist die Schlächtererei/ Doch heute wirklich human geworden.//In dieser zivilisierten Zeit/ Hat jeder Schlächter seinen Betäuber./ Was tun die nicht für die Ochsenheit!// Und so was nennen Sie Mörder und Räuber?//Nein, freiwillig gehen wir in den Tod!// Sie treffen mich nicht mit Ihrem Gelächter./ Ich bin ein Ochse von altem Schrot,/ Und stehe in Treue zu meinem Schlächter.

«Порушення» стилю старого архетипу полягає в тому, що цей текст відображає не сюжет, не розвиток дій, а промову, риторичне звернення персонажа до свого «народу». Це один із засобів сатиричного загострення – зіткнення форми й змісту. Поряд з байкою *“Von allerhand Tieren”* це найбільш сатирична байка.

Таким чином, байковий стиль Вайнерта характеризується в цілому суперечливістю, яка полягає, перш за все, в тому, що у відносно невеличкій байковій спадщині представлені всі стильові риси епічно-поетичної байки XVIII ст. і одночасно стильові риси сучасної байки XX ст. Крім того, деякі стилістичні прийоми, як, наприклад, виклад тексту байки у формі промови, ми зустрічаємо вперше у Вайнерта.

Еволюційно-стилістичний стан байки проаналізованого періоду XX ст. відображено за допомогою системної моделі (рис. 6.1).

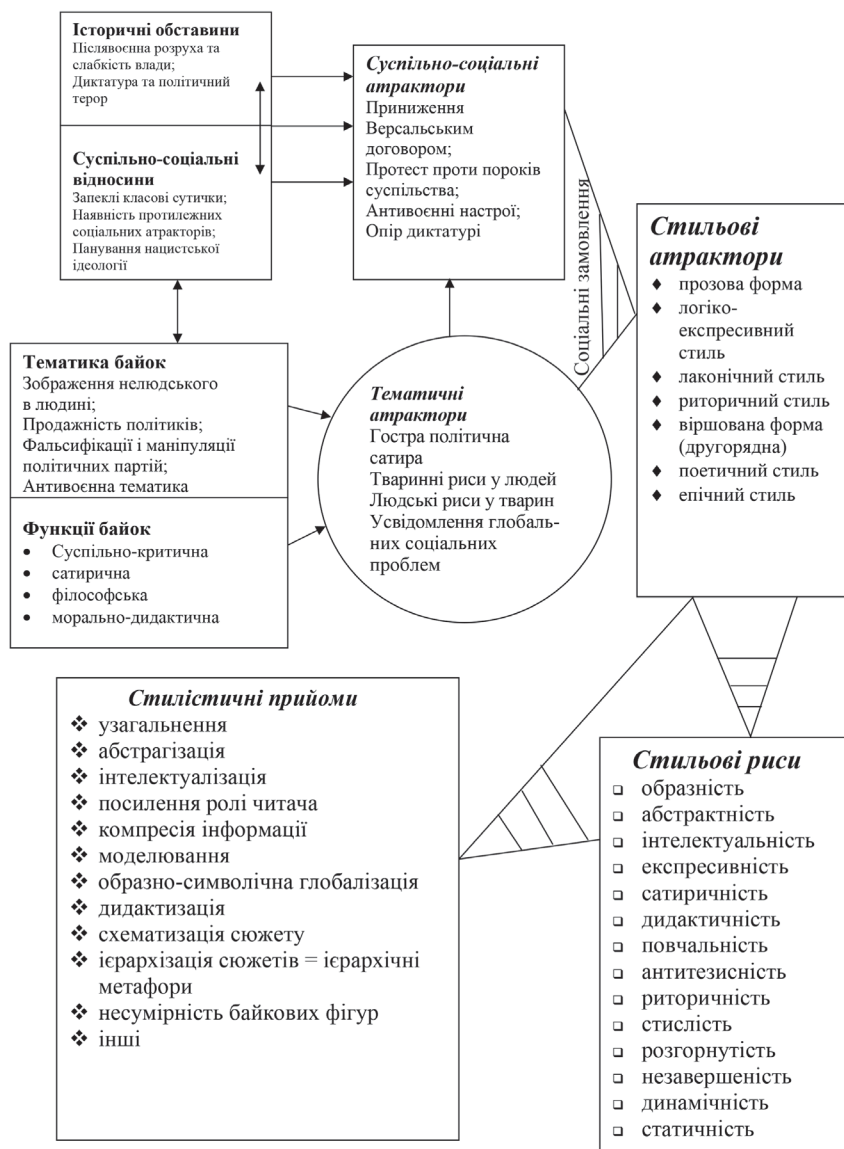


Рис. 6.1. Еволюційно-стилістична модель німецької віршованої байки I половини XX ст.

6.3. Еволюція стилю німецької байки II половини XX ст.

6.3.1. Лінгвостилістична характеристика байок Р.Кунце і Дж. Крюсса

Серед ліричних віршів **Р. КУНЦЕ** виявлено декілька байко-подібних творів, на прикладі яких можна бачити, як система байки входить у склад іншої системи. Відомо, що в ліриці основою вираження є не сюжет, а образ, у деяких випадках спостерігається «двоєдність сюжету-образу» [63, с. 10]. У віршованих байках XVIII ст., які характеризуються епічністю, розповідальністю, двоєдність сюжету-образу втілювалась особливо виразно. Це була, по-суті, ліро-епічна байка з елементами драми. В цих байках завжди присутній сюжет, який неминуче бере участь у формуванні художнього образу. Крім того, образ-символ байки формувався також і ліричними засобами. Все разом і створює у віршованій ліро-епічній байці зразка XVIII ст. єдність сюжету й образу. Це явище було продемонстровано на прикладі аналізу байок Хагедорна, Геллерта, Глейма, Ліхтвера, Лессінга.

У байках Р. Кунце двоєдність сюжету й образу значно порушено і спостерігається тенденція до формування відразу образу без сюжету (як це властиво ліричним текстам), який вербально висловити набагато складніше. Спробуємо продемонструвати це на текстах байок [470, с. 81, 113–115].

Das Ende der Kunst

Du darfst nicht, sagte die eule zum auerhahn,/ du darfst nicht die sonne besingen/ die sonne ist nicht wichtig// Der auerhahn nahm/ die Sonne aus seinem gedicht// Du bist ein künstler/ sagte die eule zum auerhahn/ Und es war schön finster

Das Ende der Fabeln

Es war einmal ein fuchs.../ beginnt der hahn/ eine fabel zu dichten// Da merkt er/ so geht's nicht/ denn hört der fuchs die fabel/ wird er ihn holen// Es war einmal ein bauer.../ beginnt der hahn/ eine fabel zu dichten// Da merkt er/ so geht's nicht/ denn hört der bauer die fabel/ wird er ihn schlachten// Es war einmal .../ Schau hin, schau her/ Nun gibt es keine fabeln mehr

Gespräch mit der Amsel

Ich klopfte an bei der Amsel/ Sie/ zuckt zusammen/ Du? Fragt sie// Ich sage: es ist still// Die bäume/ loben die lieder der raupen, sagt sie// Ich sage: ... der raupen?/ Raupen können nicht singen// Das macht nichts, sagt sie,/ aber sie sind grün.

Der Hochwald

Der hochwald erzieht seine bäume// Sie des lichts entwöhnend, zwingt er sie,/ all ihr grün in die kronen zu schicken./ Die fähigkeit,/ mit allen zweigen zu atmen,/ das talent,/ äste zu haben nur so aus freude,/ verkümmern.// Den regen siebt er, vorbeugend/ der leidenschaft des durstes.// Er lässt die bäume grösser werden/ wipfel an wipfel:/ Keiner sieht mehr als der andere,/ dem wird sagen alle das gleiche:/ Holz.

Сюжетними ці тексти можна назвати лише умовно. Це не сюжети в повному розумінні слова, а лише їх силует, слабке штрихове відображення, їх «образ». Те ж саме можна сказати й про діалоги цих байок, це лише їх нариси, схеми. Перші два тексти *“Das Ende der Kunst”*, *“Das Ende der Fabeln”* й інші два *“Gespräch mit der Amsel”*, *“Der Hochwald”* можуть бути протиставлені за ознакою завершеність/незавершеність образів-символів. У перших двох байках образи-символи завершені, і назви байок цю завершеність ще більше підкреслюють.

У байці *“Gespräch mit der Amsel”* образ-символ треба домальовувати самому читачу. Назва тут не фокусує уваги на смислі образу-символу. На основі образів: *bäume-raupen-grün* (дерева-гусинь-зелений) можуть виникнути досить абстрактні образно-символічні асоціації на тему пристосування, і їх можна певним чином пов'язати з дійсністю. В цій байці читачу відводиться дуже значна роль. Образ-символ у байці не завершено, задано лише тему, загальний напрямок; він продовжує свій розвиток уже в іншому вимірі – у фантазії читача. Може бути безліч варіантів на цю тему. Посилення ролі того, хто сприймає байку, – одна з найважливіших рис сучасної байки.

Схожою за формуванням образно-символічного значення є напівбайка-напівліричний образ *“Der Hochwald”*. Тут назва не повністю вирішує проблему завершеності. В цій байці ще більше глобальний образ-символ, ніж у попередній. Він охоплює не лише окрему ситуацію, явище або тему. *“Hochwald”* («Високий ліс») – це образ-символ цілої системи, можливо, соціально-політичної, в якій дуже важко дотягтись до світла, бути вільним, стати іншим, ніж усі. За абстрактністю, ємністю та незавершеністю образу-символу цей текст перевершує попередній.

Незвичним для байки елементом у тексті *“Gespräch mit der Amsel”* є введення персонажа *“ich”*, що створює ефект несумірності персонажів, збільшує ємність образу-символу.

Таким чином, у байках Р. Кунце спостерігається багато рис сучасної байки:

- Втрата майже всіх стильових рис віршованої байки XVIII ст.: епічності, сюжетності, діалогічності, антитезисності тощо.
- Тенденція до переходу в інший стан, в іншу систему, в даному разі в жанр ліричного вірша з посиленою символізацією.

- Посилена абстрактність і ємність образно-символічного значення.
- Утворення незавершених образів-символів глобального значення. Передача ролі добудови, генералізації образу-символу у вимір того, хто сприймає байку.
- Явище несумірності образів-персонажів.
- Активізація ролі назви байки для формування образів-символів.
- Стислість форми.
- Заміна рими ритмікою.

Стиль байок Дж. Крюсса є підтвердженням наших гіпотез щодо еволюції віршованої байки у XX сторіччі, які вже висловлювались у попередніх розділах роботи і які формуються внаслідок застосування системно-синергетичного підходу [86; 101; 126] до аналізу еволюції жанру.

1. Система байки на сучасних етапах розвитку входить в інші системи, де вона або може залишитися як система в більшій системі, або розчинитися в ній. У творчості Крюсса система байки (як прозової, так і віршованої) є елементом більшої системи. Вона в ній не розчиняється, а навпаки, займає досить відокремлене місце. Це – кільце в ланцюгу творів, об'єднаних в одній книзі *“Die Schiffbrüchigen oder Die Fabelinsel”* [465] сюжетом, який відображає події у вимірі людей і як-ому ієрархічно підпорядковані всі інші, байкові, сюжети.

2. Система байки завжди була і продовжує бути текстом, який є основою для розгорнутих епічних творів, перш за все тваринного епосу. У Крюсса тваринний епос набув дуже оригінальної форми. По-перше, він теж знаходиться в складі інших творів, поєднаних в одне ціле в книзі *“Die Schiffbrüchigen oder Die Fabelinsel”*. По-друге, за зовнішньою формою – це форма співів, поєднаних сюжетно: *“Der Sängerkrieg der Heidehasen. Eine alte Fabel in zehn Gesängen. Für jeden Finger unserer Hände einen”*. По-третє, це віршована форма. Більше традиційною для тваринного епосу є прозова форма.

У зазначеній книзі є три відокремлені цикли віршованих байок, які або згадують, або складають і розповідають на острові потерпілі від загибелі корабля. Байки першого циклу *“Die Weisheit des Sklaven. Zwölf Fabeln. Für jede Stunde des Tages eine”* більш усього відображають форму власне-байки, про що говорить вже й сама назва. Передмовою до цього циклу Крюсс нібито хоче сказати, що байки написані за Езопом:

Vorspruch

Äsop war Griechensklave/ Fabeln hat er viel erzählt./Einige von diesen Fabeln/ Hab ich für euch ausgewählt.//Fabeln sollen klüger machen./ Doch das muss beizeiten sein./Was nützt Klugheit einem Frosche,/ Den der Storch schon hat am Bein?//Äsop aus dem Grabe spricht./ Klüger machst du niemand nicht!

Справді, вони нагадують Езопові байки за стислістю, відсутністю розгорнутої моралі, повчання. Але, безумовно, вони оригінальні, перш за все, тим, що вони віршовані, викладені власною манерою Крюсса; крім того, Крюсс робить свої власні висновки з байки. Архітектонічно всі дванадцять байок цього циклу мають однакову будову: два чотиривірші (сюжет) + два рядки (висновок). Наприклад:

Goldene Eier

Einst hat eine kleine Henne/ Tag für Tag und unentwegt/ Einem Bauern, welcher Kunz hiess,/ Eier ganz aus Gold gelegt.// In der Henne muss ein Schatz sein,/ Dachte Kunz und bracht sie um./ Doch im Bauch war nichts zu finden./ Kunz, der Bauer, guckte dumm.// Merke: Der sei gut gepflegt,/ Der uns goldne Eier legt!

Die Taube und das Bild

Eine Taube war sehr durstig./ Plötzlich sah sie ein Plakat./ Oben sah sie ein Glas Wasser./ Unten stand: Trink Aquakat!// Zu dem Glase flog die Taube,/ Prallte heftig an die Wand,/ Fiel zu Boden und blieb liegen,/ Bis ein alter Mann sie fand.// Ein Glas Wasser nur als Bild/ Hat noch niemand's Durst gestillt.

Байки цього циклу належать до стильового архетипу Езопової риторичної байки, але віршованої форми.

Тексти інших двох циклів: *“Der Fabelkalender. Zweiundfünfzig Fabeln. Für jede Woche des Jahres eine. Erster Teil: Dora Schäffle. Reiner Bussmayer”*; *“Der Fabelkalender. Zweiundfünfzig Fabeln. Für jede Woche des Jahres eine. Zweiter Teil: Kurt Pilz. Tommy Kau. Thekla Kau”* – це здебільшого чотирирядкові вірші, є також п'ятирядкові і шестирядкові. Але не завжди їх можна назвати байками. Часто це просто жартівливі вірші. Ті ж тексти, які можна назвати ще байками, мають часто, по-перше, яскраво виражену рису жартівливості, по-друге, вони втратили майже всі риси як Езопової риторичної, так і епічної розважальної байки:

Tür und Fenster

Zur Türe spricht das Fenster stolz:/ “Man kann durch mich gut sehen.”/ Da knallt die Tür. Das Fenster klirrt./ Nun kann man durchs Fenster auch gehen.

Politik

“Zum Fleiss zwingen kann man jeden”,/ Sagt Herr Meier zu Herrn Nick./ “Doch ihn dazu überreden,/ Siehst du, das ist Politik”

Lebensüberdruß

Im Apfel spricht die Made:/ “Das Leben ist sehr fade.”/ Da macht ein Vogel zück zück zück./ Die Made zieht sich schnell zurück/ Und rettet grad noch eben/ Ihr Leben.

Ungebildet

“Wie ungebildet”, sagt das Schwein,/ Muss doch die ganze Tierwelt sein./ Da wird gekräht, gekakelt, / Gepfiffen und spektakelt./ Doch richtig grunzen kann allein/ Das Schwein.

Ratte am Frack

*Ein Pinguin im feinsten Frack/ Trug eine Ratte huckepack,/Weil man ihm
eingeredet hatte:/ "Man trägt jetzt Frack, besetzt mit Ratte."*

Ekel 1

*"Die Menschen", sagt ein Hahn von Welt/ Zu einem andren Gecken,/ "Die
Menschen leben nur vom Geld./ Wie scheusslich muss das schmecken."*

Bücherwurm

*Ein Bücherwurm/ In Frost und Sturm/ Zog keuchend durch das Land./Da
fand er zum Glück/ Ein Zeitungsstück, /Auf dem das Wort **Sommer** stand.*

Übel

*Der Besen sprach zum Kübel:/ "Du riechst ein wenig übel" ./ "Was du in mich
hineingefegt, /Ist das, was dir Gestank erregt", Erwiderte der Kübel./Das nahm
der Besen übel .*

Dressur

*"Pudel, warum drehst du dich?" / Fragten sieben Haubenlerchen./ "Was ist
los? Dressiert man dich?" / Ich dressier mein Herrchen".*

Wettstreit der Eitelkeit

*Der Löffel sprach: "Ich war im Mund/ Des Fürsten von Gross-Sintern." /Das
Fieber-Thermometer sprach:/ "Ich war sogar im Hintern".*

Цим текстам притаманні такі риси сучасної байки:

Втрата найбільш характерних рис не лише епічно-діалогічної байки XVIII ст., а й Езопової риторичної байки.

Потяг до переходу в іншу систему, в інший жанр. Ці тексти знаходяться на межі між байкою і жартом; байкою й афоризмом, байкою й епіграмою.

Незавершеність образів-символів. Тут, скоріше, спостерігається явище «сміху заради сміху». Образно-символічній завершеності якоюсь мірою сприяють назви текстів, але вони не вичерпують усієї різноманітності можливих значень.

Абстрактність і ємність образно-символічного значення.

Лаконічність та стислість форми; афористичність; епіграматичність.

Синергія байок Дж. Крюсса на лінії еволюції байкового жанру досить змістовна. Крім висловлених вище думок щодо сприйняття байками елементів інших малих форм та проникнення байки в інші тексти, необхідно також сказати про розвиток тематики байок, яка виражається образами-символами. Синергетика жанру байки, що розвивається, являє собою зміну суспільно значимих тем (атракторів), які мовби притягують до себе думку поета, фіксують її в образах-символах. Згідно з діаграмою зміни тематики (рис. 1.1) байки Езопа своїми образами-символами «обслуговують» такі аттрактори суспільно значущих тем, які відносяться, в основному, до сфери етики (викриття індивідуальних вад, утвердження норм моралі). Байки Дж. Крюсса за

стилем частоково схожі з Езоповими, але «обслуговують» інші аттрактори тем. Етична тематика відходить на другий план, а на перший виступають актуальні та глобальні теми XX сторіччя: небезпечність існування (*“Lebensüberdruß”*), маніпуляція масовою свідомістю (*“Die Taube und das Bild”*), некомпетентність в економіці (*“Goldene Eier”*) тощо.

Аналіз стилю з використанням понять і прийомів синергетики допомагає визначенню місця байкової творчості кожного поета-байкаря на лінії загальної стилістичної еволюції жанру.

6.3.2. До дискусії про актуальність жанру байки й інших малих форм на сучасному етапі

Пошуки літературних джерел найновішої німецької байки в Німеччині супроводжувалися оптимістичними відкриттями, які остаточно спростували песимістичні думки деяких німецьких дослідників про кінець жанру байки. Саме на 80–90-ті роки XX ст. і на початок XXI ст. припадає найбільша кількість видань збірок і досліджень байок, що, навпаки, свідчить про посилення ролі байки, а також суміжних жанрів у німецькій літературі (пор. з байковою творчістю і перевиданнями й обробками 50–70-х років: [365; 372; 379; 392; 397; 421; 424; 431; 437; 443; 461; 489; 490; 494; 506; 507; 508; 512; 523; 525; 532; 543; 544; 548; 550; 567]). Поряд із розквітом розгорнутих епічних жанрів спостерігається настільки значна активізація ролі байки, притчі, казки, афоризму, жарту, анекдоту, загадки та інших форм, що правомірно говорити про наявність сильних аттракторів, які формують відповідні соціальні замовлення. Ці літературні факти свідчать про значення малих форм, які здатні оперативно реагувати на події й проблеми суспільства.

Нові видання байок, які приблизно в третині збірок стоять поруч з іншими спорідненими текстами (що красномовно свідчить про інтеграцію та злиття жанрів малих форм на сучасному етапі), ми класифікували наступним чином:

Класична німецька література: перевидання (окремо й у збірках) байок відомих і менш відомих німецьких байкарів усіх епох – середньовіччя, Барокко, Гуманізму, Реформації, Просвітництва [363; 366; 380; 387; 389; 390; 393; 391; 401; 405; 406; 408; 420; 422; 423; 447; 462; 470; 478; 485; 491; 500; 504; 517; 518; 527; 554; 560; 562; 595; 597; 598; 601].

Антична та інші стародавні літератури: нові обробки й переклади німецькою мовою [357; 359; 360; 356; 402; 417; 438; 439; 493; 513; 514; 536; 565; 568; 589; 591; 592; 596; 613; 619].

Байкова література інших народів і культур: нові переклади (в основному вільні) та обробки й видання німецькою мовою відомих

авторів інших літератур і епох: французької, російської, української (!), польської, чеської, італійської, іспанської, австрійської, швейцарської, норвезької, африканської, китайської, індійської, американської, кубинської літератур тощо [355; 361; 362; 367; 369; 373; 374; 382; 386; 400; 412; 413; 414; 418; 456; 459; 463; 468; 469; 474; 475; 553; 486; 498; 501; 502; 503; 509; 511; 520; 521; 539; 540; 549; 551; 556; 558; 565; 566; 600; 601; 609; 611; 612; 623].

Нова німецька оригінальна байкова література, тобто література, створена не за зразками й перекладами, а як власні творіння. Більша частина видань – це прозові байки [370; 371; 376; 377; 378; 381; 383; 411; 415; 416; 441; 442; 449; 454; 455; 457; 458; 460; 464; 465; 471; 473; 476; 477; 483; 488; 492; 497; 510; 519; 522; 528; 529; 530; 531; 541; 545; 546; 547; 552; 561; 570; 593; 610; 616; 617; 620; 622].

Але досить значна кількість видань свідчить про те, що віршований різновид байки також не випадковість на сучасному етапі [394; 415; 416; 427; 448; 467; 499; 505; 534; 535; 542; 545; 569; 602; 607; 608; 615; 617]. При цьому посилюється тенденція до включення текстів віршованих байок в збірки поетичних віршів, віршованих оповідань про тваринний і рослинний світ, легенд і т.п. [446; 533; 602; 607; 608; 615; 617].

Дидактична література: видання байок з навчально-педагогічною спрямованістю, тобто збірки байок у супроводі літературних, філософських коментарів та методичних розробок щодо використання байок та інших малих форм на заняттях з німецької мови, філософії, в духовному вихованні і для популяризації байки, притчі, казки, легенди, епіграми, афоризму, прислів'я, загадки і т.і. [248; 264; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 287; 292; 308; 311; 624; 625; 626; 627; 628; 629; 630; 631; 632; 633; 634; 635; 636; 637].

Теоретико-критична та дослідницька література, присвячена жанру байки та спорідненим жанрам [219; 226; 227; 231; 240; 241; 242; 263; 267; 269; 270; 286; 287; 288; 293; 295; 305; 306; 307; 314; 322; 327; 331; 334; 339; 342; 593; 628; 638–647].

6.3.3. Лінгвостилістичні особливості німецької віршованої байки 80–90-х років XX ст. і початку XXI ст.

Щоб представити віршований стильовий різновид останніх двох десятиріч, ми зупинились на творчості В. Гешко [446], Х. Харреса [442], К. Нойбергера [503], Д.М. Франка [415], Ю. Шварца [540], О.З. Діля [394], В. Лібхена [480], Й. Штрейта [617].

Назва збірки віршів та байок В. Гешко „*Der Fuchs sass zu Gerichte*“ та відповідна байка „*Fuchs und Wildkatze*“ – емблематична для всієї книги:

Der Fuchs sass zu Gerichte,/ mit 'ner Gans unter der Fichte./ Aus dem Baum sprang, mit 'ner Taube./ die Wildkatze. – Höre, so erlaube,/ die Träne mir aus dem Auge bricht,/ so geht es doch nicht./ Die Zarte konnt'st bestimmt im Baume lassen,/ kannst doch wohl was and'res fassen./ rief Reineke und drehte seinen Schwanz,/ bevor er weiterfrass die junge Gans.

Ця байка доводить, що можна і в наш час говорити про соціальну несправедливість так, що вічна тема зазвучить по-новому, стане в новому освітленні. Байка містить іронічний підтекст, у якому іронічність знаходиться на межі з сатиричністю. За формою, змістом та образно-символічною завершеністю цей текст може бути віднесено як до риторично-стилого, так і до соціально-критичного стильового типу. Подібними є також байки *“Igel und Fuchs”*, *„Hahn und Ziege”*, *„Marone und Fliegenpilz”*, *“Storch und Spatz”*, *“Fuchs und Ente”*, *„Puter, Hahn und Fuchs”*, *„Frosch und Pferd”*, *„Apfel und Nuss”*, *„Teller und Schüssel”* та інші.

Друга частина байок В. Гешко належить до типу епічно-розважальної розгорнутої байки й одночасно також до соціально-критичного типу: *“Die Ziege und die Giraffe”*, *“Der Dachs und die Fuchsin”*, *“Kater und Hecht”*, *“Der Löwe, die Ameisen und der Baum”*. Це поетичні розгорнуті тексти астрофічної архітектонічної структури, у яких автор дає коментарі, оцінки, висловлює свої думки й у яких досить легко знаходяться паралелі до життєвих обставин. Отже, цей тип байок цілком відповідає традиціям поетично-розважальної та ліричної байки XVIII ст. (у цього автора байки також знаходяться поряд з ліричними віршами).

Збірка віршів та байок Х. Харреса *„Seifenblasen”* присвячена дітям, і завдяки легкому та образному стилю ці байки можуть бути класифіковані як стильовий архетип байки для дітей. Але разом з тим це й поетично-розважальна байка. Як приклад, наведемо одну з відносно стислих байок, яка окрім всього характеризується ще й помітною рисою комічності:

Fritz der Frosch will fliegen lernen

Linkisch hüpf er, Fritz der Frosch,/ tollpatschig herum,/ er will fliegen, dieser Tropf, / nein was ist er dumm.// Mühsam klettert er empor/ in des Baumes Spitze,/ niemand hält ihn auf, den Tor,/ armes Fröschlein Fritze.// Breitet aus die Pfotenhände/ und springt kühn in weitem Bogen/ hoch vom Eichbaum ins Gelände/ und fällt unsanft auf den Boden.// Ach! O weh! und Au! und Ah!! Krank zu Hause liegt nun Fritz/mit gebrochenen Beinen da,/ alle vier in weissem Gips.// Kann nicht hopsen, er muss liegen,/und doch nie hört man ihn klagen,/ denn er träumt nur noch vom Fliegen,/will es bald schon wieder wagen.

Збірка байок у поезії Дж. Стрейта також призначена для дітей. Усі байки цієї книги можна чітко віднести до стильового архетипу дитячої байки. Водночас це виразні зразки поетичної та розважальної байки з традиційним сюжетним оформленням та набором відповідних форм

мовлення, які можна класифікувати у такий спосіб: розповідь, статичний опис, динамічний опис, повідомлення, коментування. У цих текстах переважає авторська мова, тим більше невеликі діалоги та окремі прямі висловлювання персонажів сприяють оживленню та динамізації всієї історії. Більшість байок Дж. Стрейта – це розлогі тексти з яскраво вираженою дидактичністю, хоча повчальність представлена не нав'язливо і не експліцитно. Серед 30 текстів цієї збірки є також тексти байки, які мають тенденцію до жанру історії про тварин, наприклад, „*Storch und Frosch*“, „*Stechfliege und Schwein*“, що характерно для всіх дитячих байок. Можна стверджувати, що деякі з байок про тварин у цій збірці є також історіями про тварин, у яких виразна дидактика впливає з точних спостережень за природою. Як приклад стилю байки Дж. Стрейта наведемо одну з відносно коротких байок, яка містить усі названі ознаки тексту:

Biene und Wespe

Heiss war der Tag! Die Biene sass / bei einem Bach und saugte Nass. / Setzte sich auf selben feuchten Stein, / eine Wespe, Bienchen grüsste fein. // Wespe sprach: SSieh die Biene Wasser saufen! / Nicht armsel'ge Blüten saugen, / mit ihrem dürrftigen Nektarsaft, / was doch so viel Mühe macht. // Ich knabbere Holz, ich fresse Früchte, / stehle wo was ein bisschen süsse. / Honig sammeln ist Plakerei, / nur dümmliche Bienen sind hier dabei!“// Bienchen merkt gleich, die Wespe will streiten, / tut sacht den Stein hinunterschreiten; / gibt in die Flügel Schwingekraft / und verlässt den rauschenden Bach. // Mit dem Wasser fliegt's ins Bienenreich, / mischt mit Honig es sogleich. / Das gibt Nahrung für die Kleinen, die sich munter daran freuen.

Віршовані байки маленької збірки **К. Нойбергера** „*Viechereien*“ – це стислі тексти, в яких конкретність об'єднана з іронічністю й сатиричністю; багато байок закінчується афоризмоподібними висловленнями, сентенціями. Ці байки мають ознаки як риторично-стилю, так і соціально-критичної байки; епіграматичною стислістю, посиленою рисою афористичності ці байки частково (більш формально, ніж змістовно) відображають також стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки:

Von der Eselei

Wenn du was Dummes hast getan,/ sieht man als Eselei das an,/obwohl das gute Tragetier/ mitnichten etwas kann dafür,/denn dumm ist's nicht von der Natur,/ nur kann es störrisch sein und stur,/ wenn uneinsichtige ihm zuviel/ aufbürden, dann es nicht mehr will.//Die Menschen, die sind eben dumm;/ sie drehen gerne alles um.

Von Waffen

Der Löwe spricht zum Affen:/ „Zeig mir mal deine Waffen!“/und zeigt ihm Pranken und Gebiss,/ auf die er sich so gern verliess.// Der Aff' kaut weiter an'nem Blatt,/ und als er fühlt sich rundum satt,/dreht er dem Löwen eine Nase./

„Das ist in der Gefahrenphase/ der Weg, um Mördern zu entkommen,“/ und mit Grimassen hat genommen/ der Aff’ die Flucht durch das Geäst’./ Die Waffen sind am allerbest’/ die Gegner bringen schnell zum Lachen,/um sich heil aus dem Staub zu machen.

На межі з епіграмою та афоризмом знаходиться також байка-вірш Д.М. Франка *“Wahrheit”*, яку зустрічаємо в його збірці віршів, пригук та розповідей *„Elsternflüge“*:

Elsternflügel/ dienen der Lüge/ sagen die Tauben,/ weil sie es glauben./ Wir können’s beweisen,/ kreischen die Meisen.// Wenn nun die Tauben/ es sicher glauben,/ die zahllosen Meisen/ es gar beweisen,/ meint der Star:

D a n n i s t e s w a h r !

Цей текст можна вважати байкою в сучасному розумінні. Як за формою, так і за змістом йому властиві ознаки абстрактно-інтелектуальної байки, яка знаходиться на межі з епіграмою та афоризмом: абстрактність, стислість, глобальність тематики, образно-символічна незавершеність.

Байки збірки Ю. Шварца *„Das eitle Schaf“* містять у собі риси основних стильових архетипів: поетично-розважальної, риторично-стислої, соціально-критичної та абстрактно-інтелектуальної байки. Навіть за зовнішньою формою ці тексти повністю відтворюють той чи інший архетипи. Наприклад, поетично-розважальним байкам властива як строфічність, так і астрофічність; усі тексти мають чітке римування (пор. з текстами байок XVIII ст.). Більшість образів-символів має тенденцію до легко впізнаних, конкретизованих, тобто відповідає класичним зразкам XVIII ст. Але досить прозора метафора створює тут не характерологічні позитивні та негативні образи-символи з конкретними характеристиками, а образи-символи більш глобалізованого значення; цією прозорістю, відвертим натяком на конкретні суспільні обставини утворюється сатирична тональність байки:

Das eitle Schaf

Ein Schaf verliebt sich in den eignen Sang./ Der klingt ihm so ergötzlich in den Ohren./ So voller Anmut scheint dem armen Toren/ Die eigne Stimme, wie von höchstem Rang.// “Es soll”, so spricht es, “sich mein Ruhm verbreiten,/ Und alle werden’ s lesen, schwarz auf weiss./ Schon jetzt wird mir bei dem Gedanken heiss:/ Ich werde – ein Apoll – sie dichtend leiten!”// Doch wie es redet, selig, traumverloren,/ Ein Dichterfürst schon beinah in Gedanken,/ Da haben, statt’s mit Lorbeer zu umranken,/

Die Knechte hinterrücks sein Fell geschoren.

Посилена глобалізованість тематики та образів часто супроводжується і значною незавершеністю образно-символічного значення. Наступна байка належить до абстрактно-інтелектуального стильового архетипу і за змістом, і за стислою формою:

Der Adler und der Strauss

„Wie hältst du’s,“ spricht der Adler, „Vetter Strauss,/ So lange schon, den Kopf im Sande, aus?/ Mich selber, denk ich, führt mein gutes Sehn/ Zu bessrer Einsicht, tieferem Verstehn“./ „Mein kluger Vetter, mir sind deine Gaben/ Erst recht ein Grund, mich tiefer einzugraben.“

У збірці **О.З. Діля** „*Fabeln, Satiren, Humoresken und Sonstiges*“ представлені як прозові, так і віршовані тексти, по-перше, байок, по-друге, інших суміжних форм. Прозові байки репрезентують стиль риторично-стислої байки. Віршовані байки відносяться до поетично-розважального архетипу. Одночасно як прозові, так і віршовані байки – це явно виражений архетип соціально-критичної сатиричної байки (про це свідчить і назва збірки, у якій байки стоять поруч з сатиричними віршами та гуморесками). Абстрактно-інтелектуальний стильовий архетип віршованої байки присутній у збірці не в чітко відокремленому, а в розчиненому вигляді: окремі риси цього архетипу можна спостерігати в багатьох текстах. Образи-символи добре конкретизуються, завершуються завдяки назвам, наприклад: „*Die Welt – nur ein Panoptikum*“, „*Die Kränkung*“, „*Kritik auf dem Hühnerhof*“, „*Im Tierparlament*“, „*Im Kampf der Rassen*“, „*Der Eselsdoktor*“ тощо. Набагато яскравіше цей тип представлено в прозових байках. Наведемо як ілюстрацію відносно коротку та найбільш типову віршовану байку, в якій поєднались риси основних стильових архетипів, в тому числі й абстрактно-інтелектуального:

Die Kohle und die Flamme

Die Kohle sprach zur Flamme : „Liebst du mich/ So heiss, dass du an mir zur Lust entbrennst,/ Mit mir vereinigt, dich erst selig nennst?“/ Da hat die Flamme zur Kohle aus dem Geist gesprochen:/ „Nenn das nicht Liebe, wenn du Lust begehrt/ Von dem Geliebten, dem du nur gehörsst,/ Dass du aus Selbstsucht dich zerstörst./ Wenn liebend du dich nicht zu Gott bekennst,/ Wie wenig du die Liebe kennst./ Steig’ erst als Erde auf zu Leib und Blut,/ Auf dass du fühlst und weisst wie Leben tut,/ Wenn es im Herzen aller Herzen ruht.“//Musst nur den Schöpferwillen anerkennen,/ Um nicht am eig’nen Willen zu verbrennen.// Man muss die Welt im Herzen tragen,/ Um aller Scheinwelt zu entsagen.

Наступна байка – це типовий приклад риторично-стислої віршованої байки, у якій поєднались прозорість метафори й повчальність:

Die Fliege

Die Fliege hatte einen Honigtopf entdeckt/ Und nippte dran: „Wie köstlich mir das schmeckt!! Da muss ich mich mal richtig daran laben“./ Und stürzte sich hinein, sich selbst drin zu begraben.// Auch das Beste, sich das Leben zu versüssen,/ Ist noch stets mit Vorsicht zu geniessen.

Таким чином, наявність на сучасному етапі всіх стильових архетипів свідчить про те, що жанр байки набув своєї зрілої форми розвитку, після якої він буде або розвиватися у складі інших жанрів, або

утворювати симбіоз з іншими жанрами, в першу чергу зі стислими малими формами.

6.3.4. Концепція байки та стиль байок В. Лібхена в еволюції байки ХХ ст.

Нові стимули до оптимізму дає тим, хто не хоче бачити в байці віджилий жанр, книга В. Лібхена [286]. В. Лібхен захищає літературну форму байки від неосвіченості та упередження й подає свої власні зразки байок, парабол, порівнянь, жартів та епіграм. Часто серед його творів можна знайти не байки у власному розумінні, а лише байкоподібні тексти. Залишається відкритим також питання щодо віршованої чи прозової форми цих байок. Чи це ритмізовані прозові байки, чи місцями римовані віршовані байки? [229]. Що це, жарти чи афоризми, до яких проявляють тенденцію ці тексти? В усякому разі, щоб вирішити ці та схожі проблеми дослідження щодо іновацій байки як жанру і як тексту в ХХ ст., ми включили творчість В. Лібхена в коло нашого стилістичного аналізу. Безсумнівним видається те, що байка знаходиться зараз на шляху зближення багатьох малих форм: байки та афоризму, байки та жарту, байки та епіграми, байки та казки. У вищезазначеному випадку з байками В. Лібхена навіть межі між віршованою та прозовою формою стають неясними та злитими.

Відсутність інтересу до байки у ХХ ст. В. Лібхен пояснює не вимогами часу, не тим, що байка втратила свій літературно-художній потенціал, а відсутністю фантазії та мужності мати свою власну думку. Писати сучасну байку означає, по-перше, протистояти твердженням про немодний, віджилий жанр, а по-друге, мати мужність для рішучого висловлення власної думки щодо подій і обставин сучасності. Якщо ця неосвіченість та упередження будуть подолані, то байка, як і в періоди свого розквіту, своєю актуальністю буде знову веселити й переконувати.

Книга В. Лібхена з'явилась дуже вчасно. Своїми зразками притч, прикладів, байок, епіграм і жартів та власною докладною концепцією байки щодо її сутності та місця серед споріднених форм, автор доводить якраз протилежне: байці є місце в сучасній літературі, і почесне місце.

По-перше, на нашу думку, завдяки плідній спадщині, якою треба вміти користуватись і популяризувати її, по-друге, тим, що її мінлива форма може пристосовуватися і до сучасних вимог часу. Саме В. Лібхен створює байки, які повністю вкладаються у стилістико-синергетичну концепцію даної роботи, що ми й спробуємо довести наприкінці цього підрозділу.

У своїй концепції байки *“Die drei Prinzipien der Fabel”* [286, с. 108–124] В. Лібхен, по-перше, рішуче полемізує проти твердження, що байка – це такий засіб сказати замасковану правду, який не накликає на автора особистих неприємностей і переслідувань. Історичні факти свідчать про протилежне. Так, Федр, який жив у час правління імператора Тіберія, був покараний за свої байки і зазнав заслання. Його великого попередника Езопа було вбито. Персіанина А.б. Мокаффу, який наважився перекласти байковий епос «Хітопадеса» В. Бідпая з індійської мови на арабську, було за наказом халіфа Дабшеліма скатовано й спалено. А самого Бідпая було кинуто за ґрати. Таким чином, якщо розуміти байку лише як «захисну одягу для правди» (*Schutzgewand*), то при цьому ігнорується політична гострота байки та можливі наслідки для фабуліста. Байка – це форма педагогічної майстерності, а не політичної боягузливості:

“Eine Fabel benutzen, das heisst: eine Bildrede wählen, mit der eine Wahrheit kontrastiert wird, die niemand überhören kann. Sie verdeutlicht, deckt Widersprüche auf und eröffnet blitzartig neue Einblicke. Das ist ihr grosser Vorteil gegenüber langwierigen theoretischen Darlegungen, aber bewirkt auch ihre Gefährlichkeit im sozialkritischen Gebrauch. Äsop, der Sklave, kannte ihre agitatorische Kraft. Nein, die Fabel ist kein diplomatisches Hintenherum. Sie ist, wie Lessing sagt, “anschauende Erkenntnis”. Sie erhellt. Sie entblässt. Auch den Fabulisten! Wie kann sie im Schutzgewand sein?” [286, S. 109].

В. Лібхен віддає перевагу байці не тому, що вона дає можливість сховатися за її «захисною одягою», а із інших причин, які одночасно визначають собою критерії байки. Вони відображаються в трьох принципах: пізнання, призначення й цілі [286, с. 110]. Як і багато попередників, які займалися не лише створенням байок, а й теорією байки, і які знову і знову повертались до теорії байки Лессінга і вважали її єдино зразковою, В. Лібхен теж повністю спирається на концепцію байки Лессінга [480].

1. Принцип пізнання складається із трьох ефектів відчуження [237; 304; 332]. Перший ефект – це ефект швидкої характеристики, який стає можливим, починаючи з імені тварини, властивості якої наперед відомі. Одночасно відбувається спрощення складного випадку, тому що ці властивості певним чином пристосовані до характеристик інших персонажів. Розвиток дій від цього спрощується і стає легким для розуміння.

Другий ефект відчуження відноситься до сфери психології поведінки. Щоб правильно сприймати й зрозуміти байку, ми не повинні співчувати її фігурам. Коли в ролі персонажів виступають тварини, які чужі нам за своєю природою, це допомагає тримати

дистанцію. Таким чином, байка може забавляти й одночасно залишати голову «холодною» на шляху пізнання: *“Die kreatürliche Unterlegenheit der Fabelakteure, wodurch überhaupt erst im Rezipienten der notwendige Abstand zum Fabelgeschehen erreicht werden kann, ist ein für die Fabel unverzichtbarer Effekt der Verfremdung”* [286, с. 112].

Третій ефект відчуження полягає в тому, що звичайні події повсякдення треба освітити світлом Особливого (*ins Licht des Besonderen rücken*). Коли нам у байці показують, як незвичайні істоти в незвичайному місці «воюють» з нашими повсякденними проблемами, то байдужість до повсякденного життя змінюється цікавістю: *“Auf diese Weise kann uns das langweilig Alltägliche neu serviert werden”* [286, с. 114].

На думку В. Лібхена, дидактична якість байки залежить від того, як дотримуються в ній ці три ефекти відчуження, що складають собою принцип пізнання, який автор пропонує назвати ще евристичним принципом [286, с. 114].

2. Принцип призначення. Хто звертається до нас з байкою, той використовує її як засіб призначення. Він бажає, щоб його повідомлення було зрозумілим. Він знає: призначення байки – це розуміння. Завдяки попередньому принципу пізнання він може розраховувати на те, що його почують. Якщо це буде також влучна байка з образною мовою, то його й зрозуміють. У такому разі призначення байки буде виконаним. Передумовою засобу призначення є конкретне мислення. Пробний камінь байки – це суспільно-політична дійсність. Від неї вона повинна відштовхуватися, до неї вона й повертається. Тоді байка буде актуальною, в унісон з дійсністю. Тому окрім призначення бути зрозумілою вона є переконливою [286: 116].

Призначення розуміння вимагає однозначності. Але є істини, на які немає однозначної відповіді. В такому разі, вважає В. Лібхен, важливою є сама дійсність, а не однозначність [286, с. 116].

Цим, на наш погляд, характеризується сучасна байка. Вона не вчить, не дає відповіді, а часто ставить запитання, порушує глобальні проблеми.

3. Принцип цілі. Ціль байки – це пізнання, усвідомлення, внаслідок якого змінюється поведінка. Шлях через наочність (упрощення) складного випадку до розуміння – це поки що в кращому випадку лише приклад. Байка бажає більшого, ніж приклад. Вона націлена на зміни стану: *“Sie packt die gesellschaftliche Wirklichkeit, von der Sie ja ausgeht beim Kragen, deckt Widersprüche auf, zerschmettert Verlogenheit, stellt Dummheit bloss, zeigt Gefahren und Irrungen, alles mit dem einzigen Anspruch: auf bildhaftem Wege zur Erkenntnis zu führen und vernünftiges Handeln zu bewirken. Sie tut es nach dem Mass ihrer besseren Einsicht und richtet sich an die Vernunft”* [286, S. 119].

“Verstehen heisst nicht, dass ich einen durch die Fabel veranschaulichten Sachverhalt akzeptiere. Ich verstehe nur, worum es dem Redner eigentlich geht. Bejahen muss ich deswegen seine Ausführungen noch lange nicht. Mache ich mir aber dieses Verstehen zu eigen, erwerbe ich mir eine neue Kenntnis, die auch die eigene Denkweise künftig mitbestimmt, so folgt aus dem Verstehen (Zweck) die Erkenntnis und, bei Umsetzung in die Praxis, ein neues Handeln“ (Ziel) [286, S. 123–124].

Далі Лібхен виступає проти обмеження стилістичних можливостей байки, які встановлюють деякі однобічні теоретики байки. Кожна теорія повинна допомагати практиці, інакше вона нікуди не годиться. Вона не повинна блокувати й давити: *“Mut zur Fabel bedeutet heute soviel wie das Wagnis zum Sprung über die Hürde einer tabuierten Theorie. ... nicht die Fabel verdankt der Theorie ihre Existenz, sondern umgekehrt: die Existenz aller fabelhaften Theorien wurde erst durch die Existenz der Fabel bedingt“ [286, S. 136].*

Лібхен проти того, щоб єдино правильною формою байки вважати ту форму, яку визнавав Лессінг, а саме езопівську форму. Так звана езопівська байка, яку можна назвати Лессінговою, за своєю формою та ефектом – повністю риторична. Це, за класифікацією Лібхена, – риторична байка. Езопівська байка була за своєю формою і стислістю риторична. У промові вона стає дидактичним аргументом. Друга форма байки – епічна форма. Обидві форми мають право на існування: риторична байка – перед слухачем, а епічна – перед читачем. Можлива лише одна із форм, вважає Лібхен. Або байка побудована в риторичному стилі й тоді не може бути епічною чи езопівською, або ж вона створена як епічна, тоді вона не може називатися риторичною. Байка не може бути одночасно і тим, і другим. Чим докладнішою стає байка, тим більше вона стає епічною і тим менше відповідає вона риторичній байці. Змінюючись у мовному відношенні кількісно, байка змінюється й якісно, але внаслідок цього вона не перестає бути байкою. А її якість залежить не від мовної стислості або розтягнутості, а лише від зображених уже принципів байкової форми. Ці принципи мають силу як для епічної, так і для риторичної байки [286, с. 136–146].

Риторична байка прагне бути включеною в промову і звертається до читача стосовно тієї ситуації, яка є предметом дискусії. Епічна байка прагне вражати лише через себе саму і приводить читача в більш або менш докладній формі на шлях пізнання. Вона залишає час на розмірковування й не чекає на безпосередню реакцію, як цього прагне риторична байка, з якою звертається промовець до слухачів [286, с. 147].

Риторичній байці властива невисловлена вголос вимога: як так сказав, тепер дійте, як сказано. Вона – парадигматично авторитарна. Тому вона не допускає жодного іншого висновку, крім одного. Вона

зі своїм прикладом цілком володіє контекстом промови. Вона прагне до того, щоб її носієм була промова.

Носієм епічної байки є вона сама. Вона розвиває тему ситуації й запрошує читача до рефлексій. У зв'язку з тим, що відображені в ній істини не обов'язково повинні бути однозначними, то й висновок не повинен бути однозначним. Більше того, байка залишає за реципієнтом свободу сприйняти й пізнати стільки, скільки він у змозі. Перш за все вона прагне розважати, але якщо окрім цього будуть сприйняті й пізнані пропоновані нею істини, то тим краще.

На відміну від риторичної байки епічна не агітує. Її намір – не переконувати, даючи вказівки, а передавати погляди і тим самим спонукати читача до роздумів. Вона так розповідає, ніби подія, що відображена в ній, вже сама по собі досить важлива. Її педагогічна урівноваженість стимулює читача до самостійного пошуку на шляху пізнання. В цьому полягає перевага епічної байки над риторичною [286, с. 148].

В. Лібхен робить висновок, що теорія байки Лессінга однобічна. А байка заслуговує, щоб на неї дивились обома очима зразу, тобто бачили й риторичну, й епічну байку. І епічну байку обов'язково, тому що вона примушена була довго знаходитися в тіні риторичної байки, чому сприяв орієнтований на концепцію Лессінга байковий догматизм [286, с. 149].

Поряд з епічністю В. Лібхен захищає також ліричність у байці. Байки Лафонтена зовсім не відповідають концепції Лессінга. Вони скоріше епічні, ніж риторичні і скоріше ліричні, ніж епічні. Таким чином, стилістичні різновиди байки дуже рухомі. Але було б дуже погано для байки, якби ми намагалися утримати її в чистих формах і таким чином позбавити її багатьох можливостей відображення, які знаходяться на межах форм. Немає жодного сенсу відмовлятися від чарівливості іншої стилістичної форми. Лірично може бути написана як епічна байка, так і риторична. Це не зіпсує її, а навпаки, розширить можливості відображення і збільшить її привабливість [286, с. 153–157].

Байки, які ввійшли в збірку В. Лібхена, класифіковані ним у відповідних розділах як «Риторичні байки» та «Риторичні байкові ланцюги».

Проаналізуємо декілька байок із цієї збірки, щоб зрозуміти стилістичні особливості творчості В. Лібхена і стильові риси сучасної байки, які виділяються на фоні стилю байок попередніх епох.

1. Риторичні байки

“Witz und fabel”

*die fabel fragt den witz/ warum sie alt/ und er/ so jung erscheint/ er so beliebt/
und sie/ gemieden wird/ obwohl er doch/ so schnell vergänglich seil/ antwortet der
witz/ ich habe/ von der fabel/ gelernt.*

У байці відсутня риса епічності, а риса діалогічності виражена не прямо. Тут мова може скоріше йти про непряму діалогічність (рос.: «косвенная диалогичность»).

Репліку Байки передано непрямою мовою. Відповідь Жарту хоча й дається у формі прямої мови, враження безпосереднього діалогу не виникає. Таким чином, хоча непрямий діалог присутній, функцію діалогу тут зведено до мінімуму, взаємодія персонажів байки позначена досить схематично.

У байці присутня риса антитезисності, але її фігури протиставлені лише на початку й досить умовно; у відповіді Жарту є інтонація визнання й поваги до Байки як до спорідненої форми, якій зобов'язані інші форми, в тому числі Жарт.

Відсутність полярності не дає можливості виникнення конфлікту, а значить, і динамічної ситуації. Динамічність відсутня, але й статичною байку теж не можна назвати, оскільки тут немає описів, характеристик і констатацій.

Притягальна сила цієї байки не в спостереганні динамічного розвитку дій, а в пізнанні, відкритті, яке настає разом з останніми словами Жарту: саме так воно й є! Байка така давня й багата, але надто скромна, навіть не цінує себе, не знає, що вона означає для своїх численних родичів.

Образна символічність байки, на нашу думку, не обмежується образами-символами Байки, яка й сама не знає собі ціни, та Жарту, який вдячний Байці й визнає її заслуги. Всією метафорою байки утворюється образна картина, яка має символічне значення для всього жанру: жанр не цінується за його заслугами, його не розуміють, тому що не достатньо знають. Жанр потребує ненав'язливої популяризації. Але цей образ-символ ситуації неоднозначний і дуже місткий. Кожен читач у міру своєї компетентності може його варіювати й навіть досить суттєво змінювати. Та головна мета байки (що знаходиться у відповідності до концепції Лібхена) досягнута: проблема поставлена чітко (про це свідчать вже назви фігур), розпізнана, зрозуміла, і дійсність пізнана (в міру компетентності того, хто сприймає байку).

Висновок байки не нав'язується. В байці повністю відсутня дидактичність як стильова риса, як наявність моралі або повчання. В широкому ж розумінні дидактики як процесу передачі знань і пізнання, відкриття, збагнення нового ця байка має таке ж значення, як і більш розгорнутий текст.

За зовнішньою формою ця байка належить до коротких, астрофічних байок, слабо римованих. Лише завдяки ритмізації цей текст, як і всі тексти байок В. Лібхена цього стилю, може бути умовно зарахованим до віршованої форми.

Стислість інформації, яку вміщено в такий коротенький текст байки, очевидна. Тут – наявний контраст між обсягом тексту і ємністю образно-символічного значення. Досягається це більшою абстрагізацією та інтелектуалізацією байки. Образи-персонажі – це не звичні алегоричні фігури із тваринного, рослинного світу тощо, вони вже початково мають сильне абстрактно-символічне значення, оскільки за ними стоять два літературні гатунки, і вже це створює умови для значного ступеня абстрактності та стислості інформації.

В синергетико-стилістичному аспекті цій байці як системі (хоча й малій) властива суперечливість стилю. Вона полягає в тому, що, незважаючи на стислий текст, відсутність конфліктної ситуації, динамічного загострення подій, характерологічних ознак персонажів, характеристик з боку автора, в байці створено ємний образ-символ долі літературного жанру байки та її співвідношення з іншими різновидами малих форм. Цей образ-символ освітлює і скромність байки, і її ображеність, і несправедливість її долі, і більшу вдалість її «учнів», і їх вдячність. Урівноваженість системи цієї байки полягає в тому, що невеликою кількістю стилістичних засобів байці все ж пощастило створити багатий і влучний образ-символ, який спроможний викликати цілу гаму асоціацій щодо цього жанру і примусити читача допрацьовувати цей образ відповідно до його уявлень.

Schadenfreude

heulend verkroch sich der hund ins dickicht/ und traf auf den igel/warum jammerst du so erbärmlich//der löwe hat ein festmahl gehalten/ und sich dabei auf die zunge gebissen/wimmerte der hund// aber deswegen/ brauchst du doch nicht zu jammern//erst habe ich ja auch/ lustig mit dem Schwanz gewedelt//

Klein Moritz kommt weinend aus dem Keller./ Fragt die Mutter: "Warum heulst du denn so!" - "Papi hat sich mit dem Hammer auf den Daumen geschlagen!" - /"Aber da brauchst du doch nicht so zu weinen!"//

"Zuerst habe ich ja auch gelacht!"

Байка фактично складається з двох текстів. Перший текст – це метафоризація дії Їжака і Собаки, а другий – це приклад із життя людей, який міг би відбутися в дійсності. Байка займає середнє положення між власне-байкою і жартом. Вона нічому не вчить, нічого не відкриває, а лише ілюструє тему «Злорадність»: першого разу метафоричним прикладом із життя тварин, а другого разу – прикладом із життя людей. Байка схожа на жарт також більш загостреним і несподіваним пуантом, який націлений на те, щоб викликати усмішку. Але все ж це не лише жартівлива ілюстрація. Байка має в підтексті певний висновок: злорадність завжди обертається проти її носія.

Байка – відносно коротка, складається, в основному, з діалогу персонажів, які хоч і типові для байки взагалі, але тут не мають чіт-

ко виражених характерологічних ознак, які б допомагали зрозуміти зміст байки й узагальнити образ-символ. Персонажі також не полярні. Контрастність виникає не на основі протиставленості персонажів, а внаслідок антитези між основною частиною тексту й заключною реплікою потерпілого персонажа. Пуант, який утворює жартівливо-іронічну ситуацію, завершує динамічний обмін репліками і сприяє подальшому динамізму реакції читача (слухача) й утворенню ємного образу-символу покараної зловтішності. Роль того, хто сприймає байку, посилюється тим, що ситуація змальована нелінійно. В зображенні відсутні дії, які могли б мати місце з боку Лева як відповідь на злорадність Собаки. Створюється враження перенесення дій, динамізму байки у вимір фантазії читача.

Стосовно цієї байки можна говорити про незавершеність образу-символу, а точніше – про можливість цього. Образ-символ міг би бути незрозумілим, якби не назва байки, яка концентрує увагу на певній рисі й таким чином завершує його. Ємності образу-символу крім зазначених засобів сприяє також подвійна метафора-алегорія, яка двічі моделює життєву ситуацію. Суперечливість байки полягає в утворенні досить ємного образу-символу при незавершеності дій персонажів.

Інші байки цього типу з паралельним прозовим текстом-прикладом із повсякденного життя людей і назвою, яка вказує не на персонажів, а на рису характеру, явище тощо: *“Überheblich”, “Charakter”, “Eigensucht”, “Gastfreundschaft”, “Vernunft”*.

Байка *“Ordnungsrufener”*, починаючи з основного тексту, має яскраво виражену загальну політичну спрямованість і настільки актуальна й універсальна, що може бути прикладеною до «кожного народу» в усі часи:

grossmäulig/ bliesen sich die frösche auf/ und lagen ihrem schöpfer in den ohren/ler möge ihnen endlich/ zwang und ordnung geben/ und einen herrscher schicken/ denn von freiheit hätten sie genug/ und an verantwortung zuviel// der allmächtige sandtel ihnen den Storch/ der sich seitdem an ihnen mäset// die frösche quaken wie zuvor/ sie werden immer quaken//

Jedes Volk / hat die Regierung, die es verdient.// Und es verdient so viel,/ dass es sich eine Regierung/ leisten kann

Деякі байки (*“Unbelehrbar”, “Vertrauensfrage”, “Namenswechsel”, “Das Ziel”, “Der gute Rat”, “Befreier”*) містять паралельні тексти на політичні теми, які корелюють з конкретними подіями.

Байки *“Vertrauensfrage”, “Das Ziel”* мають крім головного тексту навіть по два паралельні тексти, тому вони порівняно до проаналізованих байок розтягнуті за обсягом.

У байці “Vertrauensfrage” тема першого із супровідних паралельних текстів має загальний характер і відноситься до повсякденного життя і стосунків людей, а другий текст освітлює конкретні події на політичній арені:

Vertrauensfrage

*in einem langjährigen krieg/ schossen hungernde armeen/ wald und flur
vom fleische leer// der wolf/ der alle jagden glücklich überstanden hatte/ ernährte
sich in seiner not von wurzeln/ er traf im dickicht auf den esel/ der wie der wolf
dem krieg entgangen war// komm näher/ freund / ich bin allein/ rief gleich der
wolf// du jagst nach fleisch/ wie hungernde Soldaten/ hüten will ich mich vor
dir/ erwiderte der esel// Aber wie denn/ jaulte der wolf/ tagaus/ tagein/ fresse ich
wurzeln/ bin ich nicht ein tier wie du// der esel liess sich auf ihn ein/ bald hatte
ihn der wolf zerfleischt//*

*Der Bankdirektor Dr. Gerling/ hatte sich jahrelang verschuldet/ und stand
vor der Pleite. - Als die Gläubiger auf Rückzahlung/ der Schulden bestanden und/
mit Gerichtsverfahren drohten,/ stellte er sich im feinen Anzug/ vor sie hin und
sagte:/ “Was ich nun von ihnen brauche,/ ist Vertrauen, meine Herren!”*

*Die SED-Partei herrschte/ jahrzehntelang in der DDR/ und stand vor dem
Bankrott. -/ Als das Volk aufbegehrte und/ nach “freien Wahlen” verlangte, /
stellte sich der Staatsratsvorsitzende/ und SED-Generalsekretär Egon Krenz/ im
feinen Anzug vor die Demonstranten hin/ und rief:/ “Was wir jetzt brauchen,/ das
ist Euer Vertrauen, liebe Genossen!”*

У цій байці відбувається потрібне моделювання зворотного зв'язку, в якому процеси конкретизації й узагальнення змінюють одне одного: 1. сюжет власне-байки – це стисла образно-символічна модель однієї з типових ситуацій дійсності; 2. і 3. образно-символічна узагальнена модель власне-байки є зразком для моделювання конкретних ситуацій і навіть фактичних подій.

За допомогою стилістичної форми прикладу байка націлює на порівняння конкретних ситуацій і подій з основним текстом власне-байки. Автор пропонує свої варіанти застосування байки до життя і мовби запрошує читача до подальших варіацій цього застосування. На наш погляд, ємність образу-символу досягається в таких байках саме завдяки цьому прийому, але це, звичайно, перешкоджає процесу абстрагізації. Тут відбувається протилежний процес – процес конкретизації, «заземлення» байки завдяки моделям конкретних більш або менш типових ситуацій.

У проаналізованій байці значну роль для формування й дозавершення образу-символу відіграє назва. Взаємодії підступного Вовка і довірливого Віслюка можуть викликати й інші асоціації, а не лише ті, які запропонував автор. Але тема його назви фокусує

увагу саме на цій проблемі – проблемі довіри, і образ-символ набуває завершеності.

Принцип утворення завершеного і ємного образу-символу в цих байках такий же, як і в раніше проаналізованих байках, але точні політичні події, відображені в одному або в обох паралельних текстах-прикладах, перешкоджають абстрагізації та утворенню узагальненого образу-символу і привертають увагу читача. На наш погляд, роль читача в цих байках обмежується конкретизацією політичних подій або варіацією прикладів (в уяві компетентного читача). Наведемо інші байки цього типу як ілюстрацію до викладеного:

Befreier

das pferd auf seiner weide war erbst/ weil sich auf ihr ein hirsch/ ganz nach belieben gütlich tat// ihn zu vertreiben/ war es allein nicht fähig// so rief es einen hirten/ bat um zaum und sattel/ und hielt den rücken hin// der hirt liess sich gern/ vom pferde vorwärtstragen// das bündnis führte zum erfolg/ vom eindringling war/ die weide bald befreit// nun verlangte das pferd/ dass der reiter absteige/ und zaum und sattel/ wieder von ihm nehme// doch der befreier dachte nicht daran// er blieb/ und gab ihm antwort mit den sporen//

Und sie erfanden gefällige Namen/ und freundliche Verträge/ fürs Bleiben. 1945 beseitigten die Alliierten/ des Zweiten Weltkrieges die/ Gewaltherrschaft der Nazis./ Dafür wurden sie als "Befreier" gefeiert./

Unbelehrbar

die kobra/ vertilgt mäuse/ sorgt für auslese/ ist den indern heilig/ was hast du gegen die kobra/ so sprach und fragte die kuh// ihr gift ist tödlich/ antwortete das kaninchen/ tödlich für uns/ du dumme kuh

Hitler baute die Autobahn/ sorgte für Sicherheit auf den Strassen, gab Arbeit und Brot, war Vegetarier,/ liebte Kinder und Tiere, / schützte werdendes Leben/ und schenkte Mutterkreuze./ Was haben Sie gegen Hitler?"/ So argumentierte und fragte ein Bürger./

"Tote Bestien fürchte ich nicht,/ wohl aber Dummköpfe, aus denen sie wachsen!"

Наступна байка цікава тим, що паралельний текст-приклад є одночасно моделлю-антитезою до головного тексту байки:

"Vernunft"

verführerisch/ roch der braten/ in der heissen pfanne// warum frisst du nichts davon/ fragte der papagei/ den hund// für einen kurzen genuss/ werde ich mir die schnauze / nicht verbrennen// bellte der/ und verzichtete//

In der Diskothek lernt er sie kennen: / Bildschön und verführerisch,/ mit einem Zimmer, frei für die Nacht,/ macht vieles vergessen. - / Schliesslich ist er ein Mensch.

Цей стилістичний прийом дозволяє значно стиснути інформацію і збільшити ємність образу-символу: по-перше, описаним вже раніше накладенням ієрархічних метафор із «двох вимірів»; по-друге, несподіваним ефектом обманутого чекання. Несподіваність у тому, що в «людському вимірі» результат взаємодій персонажів (всупереч чеканню, зумовленому попереднім контекстом) зовсім протилежний.

Антитеза цієї байки сприяє створенню незавершеного образу-символу, залишає простір для роздумів щодо її образно-символічного значення. В цій байці навіть назва не завершує образ-символ. Вона порізнному прикладається до тексту власне-байки і тексту-супровідника й залишає образ-символ багатозначним.

Окремого аналізу заслуговують також байки, які не мають супровідного тексту: *“gackeleien”, “fortschritt”, “machtfrage”, “alltag”, “bettelleben”, “einsicht”, “der stärkere”, “selbstwert”, “gespräch”, “gegensätze”*. Як бачимо, тему байки задають назви. Жодна з назв не відображає характерологічних особливостей її «діючих фігур». Хіба що перша байка, але лише умовно, тому що назва має значення множини і розширюється на людські, жіночі, якості:

gackeleien

*der papagei brachte viel/ zeit damit um/ die gackelei einer unzufriedenen
henne/ verstehen zu wollen// er übte sich sogar/ in der nachahmung/ ihrer tuncel/
aber weder das huhn /noch der papagei/ verstanden einander
wieviele papageien/ gibt es doch/ unter den männern//
von der gackelei/ unzufriedener hennen/ ganz zu schweigen*

Відносно завершеності образно-символічного значення всі ці байки різні. У наведеній вище байці образ-символ іронічного забарвлення довершується назвою й висновком автора. В байці *“fortschritt”* назва спрямувала формування образу-символу саме в цьому напрямку, уточнила його. В байці *“gegensätze”* назва навіть зайва, тому що значення цього слова обігруються в самому тексті. Назва підкреслює відміну в розумінні поняття «суперечність» протилежними фігурами – Вовка і Теляти. Крім того, ця назва, як і попередня, має іронічний підтекст. У байках *“gespräch”, “alltag”* назва не сприяє завершенню образу-символу, оскільки не спрямована на те, щоб точно передати сутність сказаного.

2. «Риторичні байкові ланцюги». До цього циклу байок відносяться байки *“Toleranz”* (in drei Fabeln) (текст і аналіз наведено в підрозділі 2.2.1), *“Besatzung”* (in zwei Fabeln), *“Die Paarung”* (in drei Fabeln), *“Sicherheit”* (in vier Fabeln). Проаналізуємо останню байку.

**Sicherheit (in vier Fabeln)
abschreckung**

*rüste ab/ rief der fuchs/ dem wolf zu/ sonst werde ich/ mir die tollwut/
anschaffen//warum die tollwut/ daran wirst du/ verrecken/ erwiderte der wolf//
aber du/ wirst mich fürchten/ meinte der fuchs//*

nachrüstung

*bin ich erst/ ohne zähne/ so hast du/ immer noch/ die deinen/ sagte der wolf/
zum fuchs//dann schaffe/ ich mir/ die tollwut an/ entschied der fuchs/ so will ich/
mir die tollwut/ auch anschaffen/ jaulte der wolf//*

friedensvorschlag

*der hase wagte/ den vorschlag zur güte/ und sagte/ zu wolf und fuchs// ihr
könntet doch/ ohne die tollwut/ mit euren zähnen/ in frieden leben// ihr müsstet
nur/ auf lust / am fleisch/ verzichten//*

koexistenz

da taten sich/ wolf und fuchs/ zusammen/ und/ jagten den hasen

Байці властиві такі риси сучасної байки:

□ ієрархічність метафори-алегорії. Байка складається із чотирьох метафор, які накладаються одна на одну й підпорядковуються одна одній. Це багаторазове моделювання збільшує ємність образно-символічної інформації, надає образу-символу голографічності;

□ незавершеність/завершеність образу-символу. Підназви складових байки показують сутність дій в окремих байках і утворенню завершеного образу-символу сприяють лише частково. Головна назва допомагає формуванню завершеного образу-символу. Але все ж, на наш погляд, байка залишається відкритою для інших варіантів розширення, генералізації цього значення;

- посилення ролі читача байки;
- посилення ролі назви в наданні образно-символічного значення байки;
- абстрактність і ємність образу-символу;
- глобалізація тематики;
- майже повна втрата рими, заміна рими ритмізацією тексту;
- стислість окремих складових байки;
- втрата найбільш характерних рис епічної розгорнутої байки XVIII ст.

Стислість, образно-символічна ємність, посилена влучність пуанта, іронічність та сатиричність, абстрактність та інтелектуальність – це переважні риси сучасної німецької байки. Незаперечним фактом для тих, хто інтенсивно займається дослідженням байки, є продуктивність байки на сучасному етапі та її здатність до пристосування, до змін стилю, що дозволяє робити оптимістичні прогнози щодо подальшої еволюції німецької байки.

Схематично еволюція стилю байки II половини XX ст. зображена за допомогою системної моделі (рис. 6.2).



Рис. 6.2. Еволюційно-стилістична модель німецької байки II половини XX ст.

ВИСНОВКИ

Байка XX ст., особливо його другої половини, характеризується певними формально-структурними змінами. Використовуються елементи традиційних форм у їх новому поєднанні, впевнено втілюються стилістичні інновації. Під тиском нових соціальних вимог у німецькій літературі XX ст. стійке місце займає соціально-критична байка, а в II пол. сторіччя – абстрактно-інтелектуальна байка. Реалізується загальна тенденція еволюції байки – подальше скорочення тексту, позбавлення ліричності, розважальності при збільшенні семантично-го обсягу образу-символу.

У I половині XX ст. у багатьох авторів ще зустрічаються реліктові стильові риси, які були типовими в епічно-поетичній байці XVIII–XIX ст. (наприклад, у Бірбаума, Вайнерта). Але в той же час є помітною інтелектуалізація байок у тих же авторів, поява незавершених образів-символів, залучення до сюжету несумірних персонажів. Глобалізація образів-символів, збільшення їх семантичної ємності, стислість тексту та інші інновації роблять постійними у різних авторів такі стильові риси, як абстрактність, інтелектуальність, експресивність, сатиричність, незавершеність образу-символу.

Байка останніх десятиріч розрахована на подальший зріст духовної та інтелектуальної культури читача. Цій байці притаманні певні тенденції розвитку.

1. Велика різноманітність стилістичних прийомів, суміш стильових рис, елементів традиційних форм у нових комбінаціях тощо. Одночасно існують усі архетипи байок, хоча й у нерівній пропорції. Така різноманітність свідчить про те, що жанр байки переживає зрілу стадію розвитку, після якої байка буде об'єднуватись з іншими жанрами, входити до їх складу або утворювати гібриди. Можливі також ланцюги байок або ланцюги сюжетів-метафор в одній байці. Все це можна спостерігати вже зараз. Наприклад, ланцюги Лібхена, байки Крюсса у складі інших творів.

Така тенденція змінює засоби метафоризації образу-символу, а з ними й композиційно-стилістичні особливості.

2. На стиль байок впливає також подальша глобалізація тематики, збільшення ємності образу-символу до утворення незавершеного образу-символу, вживання афоризмів у новій функції завершення образно-символічного значення, майже повна втрата рими, заміна її ритмізацією тексту, посилення ролі читача байки.

Розглянута дуже важлива й актуальна робота В. Лібхена про природу, призначення, цілі й принципи пізнання байки, яка стверджує нову філософію байки як об'єкта культури та інструмента вивчення соціуму. З'ясовано, що концепція Лібхена не суперечить, а узгоджу-

ється з синергетичною концепцією. Байки Лібхена репрезентують усі стилістичні інновації, які властиві сучасній абстрактно-інтелектуальній байці взагалі.

Концепція байки Лібхена є найсучаснішою, і вона певним чином підсумовує погляди на байку авторів минулих сторіч. Творчість Лібхена та його концепція байки дали поштовх і підтвердження гіпотез під час даного дослідження в процесі виявлення композиційно-стилістичних та лінгвостилістичних особливостей сучасної байки.

Наведені літературні факти щодо еволюції німецької байки на сучасному етапі можуть дати нові стимули до оптимізму тим, хто займається дослідженнями жанру байки в різних аспектах і в різних національних літературах, розуміє її значущість для духовного розвитку людства і не згоден бачити в байці віджилий жанр.



Розділ 7

СТИЛЬОВІ АРХЕТИПИ В ЕВОЛЮЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ БАЙКИ

7.1. Проблема стилю та архетипу. Перехід стилю в архетип

Різні підходи до проблеми архетипу в окремих науках дають різне розуміння цього феномену. Для вирішення нашого завдання вибрано підхід, найбільш адекватний проблемності об'єкта дослідження.

Вважається, що вперше поняття архетипу було залучено К. Юнгом до психології. За його уявленнями архетип – це «порожня форма», система неусвідомлених апіорних знань, яка здатна упорядкувати та структурувати велику різноманітність інформації [204]. Неусвідомленість апіорних знань, аксіом означає наявність у носія архетипу такого досвіду, який ще не перетворився в концепцію, але вже може бути розпізнаним. Упорядкування, класифікація нової інформації відбувається шляхом зіставлення з системою аксіом архетипу.

Ідеї К. Юнга про архетип були позбавлені психологічних атрибутів і розвинуті у роботах таких систематиків, як О. Любіщев, С. Мейен, Ю. Чайковський [188]. Згідно з їх поглядами, корисна роль поняття архетипу полягає в усвідомленні того, що систематика наших знань залежить від системи прийнятих аксіом, які не завжди підлягають формулюванню. Користь – від розуміння того, що завдяки прихованим аксіомам відбувається швидко «розпізнання» належності будь-якого об'єкта до того чи іншого архетипу. Формулювання чи реконструкція системи аксіом архетипу, якщо вона можлива, дозволяє продемонструвати механізм розпізнавання.

Викладену концепцію систематики можна застосувати до жанру байки таким чином. Соціально значущу ідею можна вважати архетипом у тому розумінні, що її структура є «порожня форма», система аксіом – цілей, які можуть бути наповнені різним змістом (засобами реалізації ідеї). Таким же чином соціально значуща група

тем втілюється в цілий ряд образів-символів байок разом з характерним засобом подання цих образів читачу. Утворюється той чи інший архетип байки, що розпізнається за невеликою кількістю його соціальних функцій. Але характерний засіб подання образів читачу – це і є стиль, який проявляється через свої стильові риси. Отже, архетип байки містить комбінацію і взаємодію (синергію) властивих йому соціальних функцій, тематичних атракторів, формальних, змістових і семантичних елементів, поєднаних у систему єдиним мовним стилем, який становить образно-символічний відбиток соціально значущої теми, ідеї.

Проблема стилю та архетипу – це мало розроблена тема взагалі, в тому числі в літературознавстві та лінгвістиці. Трактовка стилю та архетипу відносно будь-якої сфери [105; 188] в цілому може бути прикладеною до визначення співвідношення стилю та архетипу в літературно-жанровій формі.

Якщо розуміти під архетипом ідею, замисел, призначений для втілення в творінні, то з точки зору соціального замовлення архетип – це те ж саме, що й атрактор, який притягує до себе художні образи. В такому разі еволюцію тематики байок, представлених нами в діаграмі кіл (рис. 1.1), розділених на століття, можна розглядати як еволюцію архетипів. Але атрактор – це дещо об'єктивне, існуюче незалежно від нашої свідомості, а архетип є образом атрактора з усіма художніми властивостями в нашому уявленні.

Стиль, як відомо, це спосіб, за допомогою якого втілюється ідея. Він повинен бути визнаним, щоб можна було розпізнати ідею. Стиль у жанрі байки (як і в будь-якому художньому жанрі) проявляється на композиційно-мовленнєвому рівні, який обіймає всі аспекти: формальний, формально-змістовий, змістовий і образно-символічний. Стиль – це єдине ціле, яке інколи досить важко піддається розчленуванню й опису. Ефективним засобом визначення стилю є його характеристика за допомогою опису стильових рис, які і є умовним розчленуванням стилю.

Ступінь складності, ємності архетипу (= образу аттрактора) диктує відповідний спосіб втілення (тобто композиційно-стилістичні прийоми). Але оскільки архетип – це художній психологічний образ об'єктивної ідеї, то він фіксується у свідомості, у процесі розпізнання разом зі своїм засобом втілення, тобто зі стилем та композицією. Таким чином, стиль перейшов в архетип. При цьому, з часом, забуваються всі технічні подробиці стилю, а залишається лише загальне враження від нього, скажімо, про стиль байок школи Езопа (іносказання, риторичність, прозова форма, стислість тощо). Найцікавішим є те, що забуваються й технічні деталі самого

архетипу і навіть сама його ідея, а пам'ятається лише його стиль, який тепер став символом – замінником ідеї. Готичний стиль, готика легко розпізнаються, але забуваються технічні деталі й ціль готики – спрямувати утору уяву глядача. Готичний стиль символічно «замінив» собою архетип.

При такому розумінні співвідношення стилю й архетипу цілкомито правомірним буде говорити в узагальненому вигляді про еволюцію стилю байки як еволюцію стильових архетипів байок. Протягом всієї еволюції сформувалось декілька стильових архетипів байок, кожен із яких проходить через декілька сторіч і притягує до себе знову й знову (оскільки в самій їх основі знаходяться атрактори). Ступінь «чистоти» проявлення архетипу в конкретному творінні залежить від того, як близько нове творіння потрапило у відповідну зону притягіння. В зонах відхилення від основних архетипів знаходяться численні, змішані підархетипи. В цих зонах народжуються нові стилі, нові прийоми, нові стильові архетипи.

Психологічні архетипи виокремлено й описано К. Юнгом [204] як глибинні, первинні комплекси поведінки, сприйняття й логіки людей. Впізнаються архетипи за їх проявом та ознаками, які можна спостерігати і які схожі на «стильові риси поведінки» [105]. Більш детально поняття архетипу в будь-якій сфері може бути описано згідно з С. Мейеном [188, 39–41]. Пристосуємо цей опис конкретно до байки.

Літературний жанр, такий як байка, складається з великої різноманітності частин, кожна з яких є теж різноманітна й багатоскладова: це сюжети, персонажі, образи-символи, композиція байки, стилі байок, типи метафор, соціальні функції байок. Усі складові в їх сукупності становлять той чи інший архетип байки. Іншими словами, архетип – це сума, а точніше, система сукупностей. У застосуванні до лінгвістическистики і, зокрема, до байки можна дати таке визначення стильового архетипу:

Стильовий архетип байки – це певна комбінація і взаємодія (синергія) властивих йому соціальних функцій, тематичних атракторів, формальних, змістових та семантичних елементів (архітектоніки, метрики, акцій/реакцій, персонажів, мікрообразів, образів-символів, експліцитної й імпліцитної моралі тощо), скріплених у систему єдиним мовним стилем, який становить собою образно-символічний відбиток певної соціально-значущої теми, ідеї.

Кожний архетип логічно може бути описано у вигляді таблиці з усіма його складовими й характеристиками. Потім, відкинувши спільні для різних архетипів ознаки, можна визначити інформативно важливі ознаки для відповідного архетипу.

У попередніх розділах (3–6) ми розглядали стилістичну еволюцію байки згідно зі сторіччями та епохами. В результаті аналізу байкової творчості значної кількості байкарів ми виокремили декілька головних стильових архетипів, які еволюціонують через усі сторіччя і які в стислому узагальненому вигляді мають бути описані в цьому розділі:

- Стильовий архетип риторично-стислої (Езопової) байки (1)
- Стильовий архетип поетично-розважальної розгорнутої байки (2)
- Стильовий архетип соціально-критичної байки (3)
- Стильовий архетип байок для дітей та юнацтва (4)
- Стильовий архетип сучасної абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням (5)
- Стильовий архетип жартівливо-комічної байки (6)

7.2. Загальна лінгвостилістична характеристика головних стильових архетипів байки. Спадкоємність стилю

Таким чином, у результаті здійсненого дослідження виокремлено головні стильові різновиди байки, іншими словами – стильові архетипи, які склалися протягом сторіч і які існують і у наш час. Розвиток кожного стильового архетипу протягом епох можна відобразити у вигляді ланцюгоподібних моделей спадкоємності стилю авторів протягом всієї еволюції. Зрозуміло, що класифікація на стильові архетипи в меншій або більшій мірі умовна, оскільки шляхи їх еволюції перетинаються інколи навіть у творчості одних і тих же авторів, а одна й та ж байка може відноситися одночасно до двох-трьох архетипів.

Відсоткове співвідношення виокремлених архетипів віршованої байки приблизно виглядає так: 10 % / 40 % / 25 % / 5 % / 15 % / 5 %.

7.2.1. Стильовий архетип риторично-стислої байки (10 %)

Цей архетип було закладено байками Езопа (VI ст. до н.е.). Традиційно до цього архетипу відносять прозові байки. Але віршовані стислі байки, в яких відсутні епічність та розважальність, теж слід відносити до цього архетипу. Окрім тих рис, які властиві усім архетипам, цей стильовий архетип характеризується стислістю, лаконічністю, логічною експресивністю, відсутністю моралі, стрімкою спрямованістю на пуант. Діапазон образів-символів охоплює головним чином конкретизовані образи-символи, а наприкінці XX ст. включає також і абстрагізовані та незавершені (див. табл. 7.1).

Таблиця 7.1

Переважні складові риторично-стилого стильового архетипу

Функції архетипу	Сюжети	Персонажі, байкові фігури	Образи-символи	Метафора	Композиція	Стильові риси
1. Соціально-критична: протест проти нерівності, затвердження моральних норм, засудження негативних рис характеру. 2. Риторична (промови)	Прості, схематичні	Носії людських властивостей, «шахматні фігури»	Порівняно невеликої ємності, злиті з персонажами	Прозора, очевидна	Стисла, експліцитна мораль відсутня	Алегоричність, риторичність, нормативність, типовість, стислість

Ланцюг спадкоємності стилю риторично-стилого архетипу байки протягом XIII–XX ст. виглядає так:

ЕЗОП ⇒ частково **БАБРІЙ** (віршована форма) ⇒ **РОМУЛ** ⇒
 ⇒ **ШТЕЙНХОВЕЛЬ** (проза) – (Гуманізм) ⇒
 ⇒ **ЛЮТЕР** (проза), Матезіус, Хітройс (Реформація) ⇒
 ⇒ **КЛАРА** (проза) – (Барокко) ⇒
 ⇒ **ЛЕССІНГ** (вірш. і проз. форма), **Мозер**, **Віллямов** (вірш. байка – діал. п'єси), **Мейснер** ⇒
 ⇒ **ГЕРДЕР** (вірш. байка). **ГЕТЕ** (вірш. форма) – (епоха Просвітництва) ⇒
 ⇒ XIX ст.: **ФРЬОЛІХ** (вірш. форма). Ф. Грільпарцер (вірш. і проз. форма). Ебнер-Ешенбах (проз. і вірш. форма) ⇒
 ⇒ XX ст.: **КУНЦЕ**, **КРЮСС** (вірш. форма). **ЛІБХЕН** (ритмізована проза). **Нойбергер**, **Шварц**, **Гешко**, **Діль** (віршовані й прозові байки).

У розділі 1 мова йшла про стандартні етапи механізму метафоризації, внаслідок якої в байці утворюється образ-символ. Нагадаємо, що розподіл за часом цих етапів можна здійснити лише умовно, а конкретне наповнення стандартних етапів залежить від стилю, композиції жанру. В тому ж розділі було описано також основні технічні засоби компресії інформації (ітерації, біфуркації, ієрархічна метафора), за допомогою яких відбувається взаємне моделювання властивостей двох ієрархічних частин байки – тексту (сюжету) і образу-символу. З точки зору синергетики взаємне моделювання частин системи – найважливіша передумова саморозвитку.

У байках риторично-стилого стильового архетипу спостерігаються такі особливості етапів метафоризації. Риторичний стиль даного архетипу потребує точних і економних мовленнєвих зворотів,

які максимально швидко й оперативно вводять у суть змісту. Тут відсутня або дуже стисла коротка експозиція, використовується небагатозначна, цільова лексика. Композиційна структура опису дій і станів персонажів також досить стисла і майже завжди антитезисна для найскорішого порівняння полярних персонажів. Все викладене пояснює економність 1-го етапу метафоризації (допущення про подібність сутностей, наведення аналогій) і робить майже непотрібним 2-й етап – фокусування, актуалізацію ознак, асоціацій шляхом відкидання зайвих властивостей персонажів (їх і так вже немає). 3-й етап метафоризації (фільтрація, суміщення, ототожнювання ознак персонажів і образу-символу) відбувається без особливих зусиль з боку читача в ранніх байках цього архетипу (прозора метафора, не дуже ємний, завершений образ-символ) і потребує інтелектуальних зусиль читача в байках пізніших періодів, особливо в байках кінця XX ст.

3-й етап є складним через незавершеність образу-символу, відірваність його від природних властивостей байкових фігур, багатоповховість метафори. Однак у підсумковому афоризмі й/або в назві байки містяться «підказки», що перетворює байку в захоплюючий «конструктор» для великої сукупності застосувань. У такий спосіб було описано змістовий аспект взаємного моделювання частин байки – тексту й образу-символу – за допомогою механізму метафоризації та її композиційно-стилістичне наповнення стосовно стильового архетипу риторично-стилої байки. Але, як це вже відмічалось, є ще один важливий засіб взаємного моделювання, який полягає в застосуванні авторами ієрархічних метафор (Гердер, Лібхен та інші) та біфуркацій (утворення ситуацій розгалуження, вибору в сюжеті й/або в уяві читача). Механізм моделювання/компресії інформації засобом ітерацій для байок даного архетипу не характерний. Отже, підсумовуючи, можна зробити такий висновок.

Синергетичний підхід до байки як самоорганізації стильових архетипів обґрунтовано пояснює наявність тих чи інших провідних стильових рис у відповідному архетипі. В риторично-стиловому стильовому архетипі для підтримки самоорганізації (синергії) засобом взаємного моделювання необхідні ті мовно-стилістичні засоби, які формують такі стильові риси, як нормативність, типовість, риторичність, стислість, антитезисність. Такий набір стильових рис саме й дозволяє розпізнати архетип серед інших. Паралельно до цього стильовий архетип розпізнається за його соціальними функціями, але цей шлях менш усталений. У різні епохи на перший план виступає то одна, то інша соціальна функція розглянутого архетипу, змінює свою забарвленість, масштаби й, нарешті, стає звичною і «забувається» читачем. Тоді розпізнання архетипу відбувається за набором сталих стильових рис, за стилем, який тепер представляє увесь архетип. Це ще один доказ на підтвердження тези: «стиль переходить в архетип».

7.2.2. Сильовий архетип поетично-розважальної байки (40 %)

Цей архетип започатковано Бабрієм (II ст. до н.е.) і особливо Федром (II ст. н.е.). Найбільш яскраве втілення поетично-розважальної функції відбувається в епоху Просвітництва у творчості поетів Хагедорна, Геллерта, Глейма, Ліхтвера, Пфєффеля. Це найяскравіший стильовий архетип, який характеризується найбільшою кількістю стильових рис та стильових засобів; більшість стильових рис існує в цьому архетипі в опозиційних парах, наприклад, строфічність/астрофічність, динамічність/статичність, діалогічність/монологічність тощо. Образи-символи мають конкретний завершений характер і чітко розподіляються на негативні та позитивні; автор відверто висловлює своє ставлення до зображеного, до персонажів; дає коментарі та оцінки. В цьому стильовому архетипі мають місце всі складові стильові риси образності та засоби її відтворення (див. табл. 7.2).

Таблиця 7.2

Переважні характеристики поетично-розважального
стильового архетипу

Функції архетипу	Сюжети	Персонажі, байкові фігури	Образи-символи	Метафора	Композиція	Стильові риси
Естетична; поетично-розважальна; дидактична, повчальна, соціально-критична	Прикрашені подоробцями, описами, роздумами	Автор надає їм людських рис і часто не приховує свого емоційного ставлення, співчуття, обурення тощо	Порівняно невеликої ємності, релевантні персонажам	Прозора, очевидна	Розгорнута, з експліцитною мораллю	Наочність, конкретність, образність, алегоричність, поетичність, розважальність, експресивність, дидактичність, розгорнутість, сатиричність

Ланцюг спадкоємності стилю від автора до автора у цьому стильовому архетипі виглядає так:

БАБРІЙ ⇒ **ФЕДР** ⇒ **АВІАН** (антична епоха) ⇒

⇒ **ШТРИККЕР** ⇒ **МІНДЕН** ⇒ **ТРИМБЕРГ** ⇒

⇒ **БОНЕР** – початок становлення німецької віршованої байки як поетичного жанру (середньовіччя) ⇒ ⇒ **С. БРАНТ** (Гуманізм) ⇒

⇒ **Х. САКС. ВАЛЬДІС. АЛЬБЕРУС.** (Реформація) ⇒

⇒ **П. ХАРСДЬОРФЕР** (період Барокко) ⇒

⇒ епоха Просвітництва (вплив **Лафонтена**): **1. Штоппе, Бок, Кнонау;**

2. ХАГЕДОРН. ГЕЛЛЕРТ. ЛІХТВЕР. ГЛЕЙМ. ПФЕФФЕЛЬ – найбільш яскраве втілення поетично-розважальної функції. **3. Шіллер, Шлегель, Цахарія, Міхаеліс, Ніколаї. Шлец** – віршовані і прозові байки. ⇒

⇒ XIX ст.: **Фрьоліх. Гейне. Веддіген. Хауг.** ⇒

⇒ XX ст.: Бірбаум. Еверс. Остерен. Вольмут. Вайнерт. Крюсс. Гешко. Діль. Шварц.

У байок цього стильового архетипу можна спостерігати такі особливості етапів метафоризації. Розважальність жанру байки, прагнення до естетичного удосконалення можна досягти, в основному, двома шляхами. Перший – це передача читачу можливості самому конструювати, домислювати образ-символ, самостійно знаходити йому використання, відкривати сховані повороти думки автора, підтекст, нерідко – іронічний, сатиричний. Такий шлях завжди, в більшій або меншій мірі використовується в усіх архетипах байки (особливо в 1, 3, 5-му). Але є й інший шлях, особливо характерний для стильового архетипу 2. Якщо текст байки розглядати як повідомлення з інформацією, яка накопичується, то новизна, оригінальність повідомлення вступає в суперечність зі зрозумілістю для читача, тому що його понятійний апарат обмежений. Це відбувається з кожним художнім текстом [115]. Тому автор підсвідомо вимушений дозовано обмежувати новизну повідомлення, розбавляючи її поясненнями, ітераціями, уточненням введеної інформації, щоб збільшити провіщеність повідомлення. Баланс між оригінальністю та зрозумілістю – основа композиції і стилю будь-якого поетичного тексту; цей баланс і складає його естетичну вдосконаленість. Зображений шлях регламентує композиційно-стилістичну структуру байок даного стильового архетипу, визначає характер метафоризації та взаємного моделювання частин байки.

1-й етап метафоризації (наведення аналогій) потребує розгорнутої або досить вагомोї експозиції, а сюжет – конкретних і образних прикрас подробицями. Відповідно, 2-й етап метафоризації (фокусування необхідних ознак) відбувається не відхиленням непотрібних властивостей персонажів (як в інших, більш лаконічних архетипах байок), а наданням більшої вагомості необхідному. 3-й етап метафоризації, таким чином, у цьому архетипі майже не відіграє жодної ролі, тому що запас зрозумілості образу-символу вже утворений і може бути, хіба що, закріпленням доповнюючою експліцитною мораллю. Стилістичні засоби компресії інформації в байках цього архетипу – переважно ітерації, хоча не виключені й біфуркації, ієрархічна метафора. Зі сказаного очевидним постає набір стильових рис, необхідний в першу чергу байці цього стильового архетипу. Це образність, наочність, конкретність, експресивність, розгорнутість.

7.2.3. Стильовий архетип соціально-критичної байки (25 %)

Цей архетип започатковано теж Езопом. Як і поетична розважальна байка, соціально-критична байка остаточно сформувалася в епоху Просвітництва. Найяскравіші зразки соціально-критичного архетипу у віршованій формі створили Гердер і Пфєффель; саме в їх байках цей стильовий архетип остаточно усталився й удосконалився. Соціально-критична байка зародилася одночасно на тлі стильових архетипів передусім розважальної й риторичної байки, і їй, відповідно, властиві всі ті стильові риси, які характеризують інші два архетипи. Зрозуміло, що риси іронічності, сатиричності набувають у цьому архетипі найяскравішого втілення. Найточніше було б зауважити так, що периферія соціально-критичного стильового архетипу межує з периферіями всіх інших архетипів, у тому числі абстрактно-інтелектуальної байки.

Проаналізуємо переважні складові соціально-критичного стильового архетипу, які наведено в таблиці 7.3.

Таблиця 7.3

Переважні складові соціально-критичної байки

Функції архетипу	Сюжети	Персонажі, байкові фігури	Образи-символи	Метафора	Композиція	Стильові риси
Соціально-критична, сатирична: засудження пороків людей, суспільства, сатира на суспільство, на суспільні відносини	Сюжети в нелюдському вимірі, в комбінації з конкретними подіями й загальним впливом соціуму, ієрархічні сюжети	Конкретні носії людських рис у сполученні з абстрактними персонажами – символами соціуму	Значна ємність, відрваність від байкових фігур, незавершеність, глобалізований характер образу-символу	Менш прозора, неоднозначна, вкладена, ієрархічна	Складна, в тому числі ієрархічна структура	Сатиричність, абстрактність, інтелектуальність, алегоричність, глобалізованість

У байок цього стильового архетипу спостерігаються такі особливості етапів метафоризації. Функція критичності потребує утворення таких образів-символів, які становили б собою оцінку того чи іншого суспільно-політичного явища. Духом оцінки, порівняння пронизані байки цього стильового архетипу. Оцінка означає відстороненість автора й читача від персонажів, сюжету, образу-символу, спостереження за ними ззовні. Звідси – вимога абстрагування й інтелектуальності в стилі, а також сатиричності/іронічності, якщо оцінка відбувається заходами сатири, тобто показу невідповідності форми й змісту. На 1-му

етапі метафоризації в байках цього типу персонажі лише починають виступати на сцену, починаються акції/реакції, можлива експозиція, а наведення аналогій можливе лише в незначній мірі, тому що поки що нема кого оцінювати. Але зате в байках цього архетипу нерідко відразу ж вводяться потрібні властивості персонажів, які природно їм не властиві. Це й утворює як абстрактність і масштабність, так і одночасно майбутній відрив образу-символу від байкової фігури. (Наприклад: «мухи ще ніколи не страждали від падіння акцій»; Лев зібрав звірів і сказав: «Потрібно озброюватися і захищати країну й династію».) Таким чином, 1-й етап метафоризації в даному стильовому архетипі можна вважати майже відсутнім. 2-й етап метафоризації – головний. Фокусуванню ознак та оцінці їх інтенсивності сприяє іронія автора, наявність несумірних персонажів (наприклад, Кури на смітнику і Мати-Історія, Бджоли і Дух Політики). 3-й етап метафоризації (отождоვნювання ознак образу-символу і байкових фігур) був би досить складним або навіть неможливим, якби не було первинної абстрагізації персонажів у самому сюжеті й багатоповерхових (ієрархічних) сюжетів і метафор. Для компресії інформації в байках цього архетипу використовуються без обмежень такі засоби, як біфуркації, ітерації, ієрархічні метафори. Зі сказаного стає очевидним, що для байки розглянутого архетипу властиві такі стилістичні засоби, які утворюють набір стильових рис: абстрактність, інтелектуальність, сатиричність.

Ланцюг спадкоємності стилю від автора до автора в цьому архетипі виглядає так:

ЕЗОП ⇒

⇒ **Трімберг. Бонер** (середньовіччя). **Альберус** (Реформація) ⇒

⇒ епоха Просвітництва: **Шубарт** (віршована; частково прозова). **ФІШЕР** (прозова). **ЛЕССІНГ** (прозова). **ГЕРДЕР** і **ПФЕФФЕЛЬ** – остаточно втілення соціально-критичної функції у віршованій байці. **Клаудіус**. ⇒

⇒ XIX ст.: **Гейне. Фрьоліх. Грільпарцер. Буш** (віршовані байки). ⇒

⇒ XX ст.: **Бірбаум. Вайнерт. Скарпі. Кунце. Крюсс. Лібхен. Гешко. Діль. Шварц**.

7.2.4. Стильовий архетип байки-розповіді для дітей та юнацтва (5 %)

Цей архетип теж складався протягом сторіч [364; 365], і його можна виокремити лише дуже умовно. Хоча байки, наприклад, **Штоппе** і **Хауга**, свідомо зорієнтовані на молодь, вони відносяться одночасно й до поетично-розважального типу. Те ж саме можна констатувати

й відносно байок для дитячої та юнацької аудиторії ХХ ст., а саме, 80–90-х років [370; 376; 378; 383; 442; 449; 464; 467; 499]. Наведений перелік свідчить про значну активізацію стильового архетипу дитячої та юнацької байки в останні десятиріччя.

Цей стильовий архетип можна було б повністю віднести до архетипу 2, якби не одна суттєва різниця. Основна соціальна роль байок для дітей і молоді – просвітницька й дидактична. Але дитяче та юнацьке сприйняття мало пристосоване до моралі, повчання, а просвітницькі ідеї необхідно активно популяризувати, ілюструвати наочними прикладами. Цьому стильовому архетипу не притаманні стильові риси ні стислої риторичної байки, ні соціально-критичної. Сюжети стильового архетипу для дітей і молоді часто відображають ігрову ситуацію, коли кожний персонаж має свою роль, але всі є учасниками однієї дії. Всі етапи метафоризації глибоко приховані в цій «грі», тому що вона є метафора іншої діяльності. Провідні стильові риси байок цього архетипу: характерологічність байкових фігур (умовність), наочність (інтенсивно використовується стилістичний засіб прикладу), повчальність (експліцитна мораль), гумористичність, поетичність, наївність. Моделювання в цих байках відбувається здебільшого за допомогою біфуркацій, тому що ситуація вибору органічно вбудована в ігрове оточення.

7.2.5. Стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням (15 %)

Цей архетип є, в основному, надбанням ХХ ст. Звісно, окремі складові такої байки можна спостерігати в усі епохи. Але вперше в об'єднаному вигляді вони з'являються у творчості Лессінга, Гердера та Пфеффеля (епоха Просвітництва). Леде позначившись в епоху Просвітництва, цей архетип остаточно сформується в ХХ ст. (Кунце, Крюсс, Лібхен). Основні стильові риси цього архетипу: абстрактність, лаконічність, інтелектуальність, образно-символічна незавершеність, глобалізація образу-символу (відповідно до зростання його обсягу). Звісно, цей стильовий тип значно перетинається з соціально-критичною байкою.

Ланцюг спадкоємності стилю абстрактно-інтелектуальної байки від автора до автора виглядає так:

Епоха Просвітництва: **Лессінг. Пфеффель. Гердер.** ⇒

⇒ XIX ст.: **Фрьоліх. Грільпарцер. Буш. Ебнер-Ешенбах. Фальке.** ⇒

⇒ XX ст.: **Фульда. Ернст. Бірбаум. Етцель. Еверс. Остерен. Вольмут. Вайнерт. Скарпі. Кунце. Крюсс. Лібхен. Шварц. Франк.**

Таблиця 7.4

Переважні складові абстрактно-інтелектуальної байки

Функції архетипу	Сюжети	Персонажі, байкові фігури	Образи-символи	Метафора	Композиція	Стильові риси
Створення глобальних філософських образів-символів несумірних суспільних явищ	Сюжети мінімальні або зовсім відсутні	Байкові фігури абстрактні, часто не-сумірні	Образи-символи насичені змістом до краю, часто позначені афоризмом	Метафора ієрархічна або метафора+ афоризм	Байкові ланцюги	Сатиричність, абстрактність, інтелектуальність, лаконічність, глобалізованість

Механізм метафоризації в цьому стильовому архетипі має ряд особливостей, які були притаманні також архетипу 3. Кожна байка цього архетипу – це малий філософський текст з образом-символом незмірної ємності. Часто цей образ-символ лише позначений афоризмом. Метафора такої байки є, по-суті, концептуальною метафорою. За її допомогою демонструється, що властивості й характеристики персонажів байки можуть мати продовження й поширення в іншому масштабі на глобальне явище, яке позначене образом-символом. Тому в процесі метафоризації головну роль виграє 3-й етап при майже повній відсутності 1-го й 2-го. Стилістичним засобом компресії інформації тут є ієрархічна метафора; зрідка вживається засіб біфуркації і майже зовсім відсутні ітерації. Стилістичні засоби, які сприяють утворенню глобального образу-символу, – це узагальнена філософська лексика й різноманітні стилістичні засоби перенесення й продовження властивостей: силогізми (в тому числі – удавані); софізми; вкраплення іншорідних семантичних ланів. Набір характерних стильових рис даного стильового архетипу – абстрактність, глобальність, лаконічність, інтелектуальність.

7.2.6. Стильовий архетип жартівливо-комічної байки (5 %)

Доцільним слід вважати також відокремлення стильового архетипу розважальної байки з посиленими складниками комічності, який об'єктивно існує, але в пропонованій праці на ньому не зроблено спеціального акценту. Його еволюцію можна спостерігати теж, починаючи з Езопової байки. Пізніше цей стильовий різновид яскраво репрезентується творчістю таких байкарів, як Х. Сакс, В. Буш, Дж. Крюсс.

Поза ретельним оглядом залишився ще один стильовий архетип байки, яка розгортається у великі епічні твори (наприклад, тваринний епос типу «Reinecke Fuchs»: [285; 429; 430; 432; 451; 465; 555]) або входить до складу інших більш розгорнутих епічних творів [465] і яка залишається актуальною й у наш час.

Розглянемо проблему віднесення до того чи іншого архетипу таких текстів байок, які мають ознаки різних архетипів. Чи впливає індивідуальний стиль автора на віднесення байки до певного архетипу? Окрім лінгвістичної специфіки ці питання відносяться до проблем систематики, а точніше, до проблем розпізнавання образів [87*]. Згідно з теорією систематики [188], більшість змістових сукупностей «кластерів» має ядро й периферію. Ознаки, що властиві кластеру, чітко проявляються в тих елементах, які знаходяться ближче до ядра і стають нечіткими ближче до периферії. У елементів на периферії часто спостерігаються аномалії, які є нормою в якомусь іншому кластері. Розпізнання елементів на периферії, віднесення їх до того чи іншого кластера – об'єктивно ускладнено й залежить від умовно проведеної межі між кластерами.

Якщо вважати кластерами головні 5 архетипів байок із вказаними нами ознаками, то такі байки, як *“Die Frösche”* Гете, *“Die Hunde vor Zeus”* Езопа, належать до ядра архетипу риторично-стишої байки. Байки, подібні до *“Goldene Eier”* Крюсса, належать до периферії цього архетипу, тому що сюжет в ній майже відсутній, незважаючи на риторичність, зате присутня своєрідна афористична мораль, не характерна для ядра цього архетипу, але звичайна для байок поетично-розважального архетипу та для байок абстрактно-інтелектуального архетипу.

Наведені архетипи значно розрізняються за своїми головними функціями, що відображено також і в назві архетипів. Соціальні функції архетипу перетворюють його в кліше, матрицю для висловлення певного змісту, наприклад, протесту проти пригноблення. Архетип байки, як і притчі, стає «архетипом поняття» [65; 170]. Помітно відмінні виокремлені архетипи й за своїми головними, найбільш активними стильовими рисами, хоча ці характеристики в значній мірі повторюються в різних архетипах. Так, алегоричність є прохідною стильовою рисою всіх байкових архетипів, а в Езоповій байці вона відіграє провідну роль, тому що завдяки їй вперше в літературі опанована «технологія іноказання». Образність, наочність, розважальність – ці стильові риси також у різній мірі притаманні багатьом текстам байок, але в архетипі поетично-розважальної байки – вони головні, оскільки за їх допомогою опанована «технологія естетичного впливу». Засудження, сатира на суспільство в байках не може обійтися без стильових рис абстрактності, сатиричності, інтелектуальності, оскільки має справу з надсистемою «соціумом».

Отже, можна стверджувати, що стильовий архетип байки розпізнається як за своїми соціальними функціями, так і за головними стильовими рисами. Якщо архетип байки усталений і його соціальні функції вже звичні, то вони «забуваються» читачем і розпізнання архетипу відбувається за стилем, який тепер представляє архетип. У такому осмисленні стиль переходить в архетип [105; 174].

Під час розробки проблеми архетипу стосовно стилістики байки в діакронії, у пропонованому дослідженні було вирішено ряд завдань у лінгвостилістичному аспекті. При виокремленні стильових архетипів (поряд з соціальними функціями архетипу) були враховані всі основні лінгвостилістичні й композиційно-стилістичні параметри байки на всіх її мовленнєвих рівнях: на формальному рівні – архітектоніка (строфічна/астрофічна будова тексту; експліцитна/імпліцитна мораль; стислий/розгорнутий текст); на формально-змістовому рівні – композиційно-мовленнєві форми (всі види «опису», «повідомлення», «розмірковування» тощо), архітектоніко-мовленнєві форми (діалог, монолог); на змістовому рівні: характер сюжету – наявність акцій реакцій/опис від автора, динаміка/статика викладу сюжету); на образно-символічному рівні: тип метафори-алегорії, яка наповнює текст байки, окремі мікрообрази, які складають розгорнуту метафору і формують образ-символ; головні етапи процесу метафоризації, їх кореляція зі становленням образу-символу, характеристики образу-символу: за ємністю, абстрактністю, глобальністю, незавершеністю. Результатом такого аналізу є виокремлення переважних стильових рис, притаманних кожному стильовому архетипу. Визначення стильового архетипу в лінгвостилістичному аспекті враховує синергію всіх названих мовленнєвих рівнів байки.

ВИСНОВКИ

Поняття архетипу зустрічається в багатьох науках, а саме, в психології, систематиці, еволюціоністиці. В розділі здійснено застосування поняття «архетип» до лінгвостилістики. Виходячи з концепцій архетипу в інших наукових галузях знань, обґрунтовано механізм переходу стилю в архетип і розроблена дефініція архетипу стосовно лінгвостилістичного аспекту байки:

Стильовий архетип байки – це певна комбінація і взаємодія (синергія) властивих йому соціальних функцій, тематичних атракторів, формальних, змістових та семантичних елементів (архітектоніки, метрики, акцій/реакцій, персонажів, мікрообразів, образів-символів, експліцитної й імпліцитної моралі тощо), скріплених в систему єдиним мовним стилем, який становить собою образно-символічний відбиток певної соціально-значущої теми, ідеї.

Систематизація отриманих результатів лінгвостилістичного дослідження текстів байок XIII–XX ст. дозволила розробити еволюційно-стилістичну типологію байки як типу тексту і як жанру: виокремлено й описано головні стильові архетипи байки, які склалися й еволюціонували протягом сторіч і які існують і у наш час: риторично-стильний стильовий архетип; поетично-розважальний стильовий архетип; соціально-критичний стильовий архетип; стильовий архетип дитячої та юнацької байки; стильовий архетип жартівливо-комічної байки; сучасний стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням.

Розроблено методику аналізу стильових архетипів за інтенсивністю стильових рис. Для найважливіших архетипів наведена таблиця характерних його ознак, комбінацій, у тому числі характерних стильових рис. Для кожного архетипу дається стисла характеристика особливостей процесу метафоризації образу-символу байки, здійснюється їх стилістичний аналіз. Стильові архетипи байки розрізняються за своїми соціальними функціями, що й відображено в їх назві. Якщо розглядати архетип байки вплині часу, то в різні епохи на 1-й план виходить то одна, то інша його соціальна функція, змінює свої відтінки, масштаби і, нарешті, «забувається» читачем. Тоді розпізнання архетипу йде за набором його сталих стильових рис, за стилем, який тепер репрезентує увесь архетип. У такому світлі стиль переходить в архетип і навпаки. Таким чином, одне із головних положень еволюціоністики функціонує також і в лінгвостилістиці, а саме в стилістиці байки.

Розвиток кожного стильового архетипу відображено у вигляді ланцюгоподібних діаграм спадкоємності стилю авторів протягом всієї еволюції.

Обґрунтування складних випадків віднесення байки до того чи іншого архетипу полягає в теорії розпізнавання образів. Ядро стильового архетипу розпізнається легко, а байки з його периферії – ОБ'ЄКТИВНО складні для розпізнавання.

У подальшому дослідженні (див. розділ 9) на матеріалі російської та української байки XVIII–XX ст. також підтвердилось існування виокремлених стильових архетипів.

Спеціальне дослідження головних стильових архетипів, як і детальний опис інших виокремлених стильових архетипів, можна віднести до перспектив подальших пошуків. Перспективним ми вважаємо також використання пропонованої методики виокремлення стильових архетипів у дослідженні еволюції стилю інших малих форм як у німецькій літературі, так і в інших літературах; у дослідженні української, російської, французької, англомовної байки тощо.

Розділ 8



ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ БАЙКИ ЯК ВЗАЄМОДІЯ З ІНШИМИ МАЛИМИ ФОРМАМИ

8.1. Віршована байка і споріднені літературні форми (власне-притча, повчальна віршована розповідь-притча, дидактична поема, жарт, епіграма, афоризм, прислів'я, коротке оповідання, анекдот, оповідання про тварин, казка про тварин, тваринний епос)

Байка одночасно й унікальна як особливий жанр літератури та різновид тексту, і в той же час як жодна інша форма стикається з великою кількістю інших жанрів: від прислів'я, афоризму та епіграми, від простого прикладу і апологу до шванку, жарту, притчі, дидактичної поеми, казки та тваринного епосу.

Еволюція стилю байки в узагальненому формулюванні полягає в утратанні одних елементів і стильових рис і придбанні інших. У творчості кожного окремого байкаря комбінація втрачених та придбаних елементів та стильових рис – різна, що утворює індивідуальний стиль. Паралельне вивчення індивідуальних стилів у порівняльному аспекті дало нам можливість виявити основні тенденції еволюції в стилістично-синергетичному аспекті протягом декількох сторіч з наступним узагальненням виокремленням головних стильових архетипів байок.

Описані в попередніх розділах тенденції стилістичної еволюції неможливо зрозуміти повністю, якщо не розглянути дещо детальніше взаємовплив і зони зближення споріднених віршованих байки жанрів, у першу чергу притчі, жарту, афоризму, епіграми.

Жанрово-стильові архетипи байки, притчі, жарту, епіграми, афоризму, прислів'я тощо можуть бути описані за тією ж методикою, що й стильові архетипи байки (розділ 7). Кожний малий жанр, розглянутий як архетип, має своє ядро (власне-байка, власне-притча тощо) і

периферію, яка складається з розташованих на межах жанрів текстів. У цій роботі не ставилось завдання опису архетипів усіх малих форм, споріднених байці. Але повинні бути наведені головні жанрово-стильові розмежування та співпадання, щоб можна було визначити ядра та периферії жанрів, що межують один з одним. Схожість та відмінність байки й іншої спорідненої форми виявляється потім шляхом зіставлення схожих і відмінних стильових рис, які характеризують відповідний жанрово-стильовий архетип.

Розглядаючи байку й інші форми в порівняльному аспекті, ми відштовхуємося від головних характеристик віршованої власне-байки, яка об'єктивно існувала й існує і на фоні якої можна зрозуміти всі інновації та еволюційні зміни. Ці характеристики містяться в нашому визначенні байки, яке викарбувалось у результаті дослідження й аналізу текстів:

Віршована байка як лінгвістична модель типових ситуацій дійсності – це динамічна взаємодія (синергія) епічних, драматичних, поетичних, дидактичних, комічних (передусім сатиричних), образотвірних, алегоричних, фантастичних, епіграматичних, афористичних елементів тощо, які своєю еволюційно-мінливою комбінацією утворюють відповідний стильовий архетип і які об'єднані в систему й підпорядковані узагальненому образу-символу соціально залежної семантичної ємності, через який у процесі метафоризації моделюються й пізнаються соціально значущі теми, ідеї, істини.

Згідно з прийнятою нами концепцією в основу розмежування малих жанрових форм покладено передусім такі стильові риси:

алегоричність, епічність, сюжетність, антитезисність, динамічність, фантастичність (гіперболічність), комічність (сатиричність, іронічність тощо), узагальнено-образна символічність.

Віршована байка і власне-притча

Щодо спорідненості й відмінності притчі та байки завжди велись дискусії. Дослідники вбачають в їх розмежуванні найбільш складну проблему. Існують різні думки про їх співвідношення. Ряд авторів розуміє притчу як більш широке, ніж байка, поняття. Байку розглядають як різновид притчі; в притчу поряд з байкою включають приклад, казус, порівняння, антиказку та інші схожі форми. Термін “Parabel” (притча, парабола) вживається у значенні “Fabel” (байка) і навпаки. Всі дослідження, які стосуються байки, відносяться рівною мірою й до притчі. Історія байки розглядається авторами як історія притчі. Широке розуміння притчі властиве багатьом дослідникам [112; 142, с. 483; 225, с. 8–10; 267, с. 123; 298, с. 155].

За протилежним поглядом широко розуміють не притчу, а байку; вважають, що завдяки своїй структурі саме байка здатна прийняти

в себе і притчу, і порівняння, і приклад [222; 235, с. 179, 180]. Між байкою та притчею не знаходять принципових відмінностей, відносячи їх до однієї й тієї ж мовної форми – параболічної (*parabolische Rede*) [233, с. 10].

Деякі дослідники схиляються до того, щоб розглядати притчу й байку як два самостійні, хоча й дуже споріднені жанри [286; 335; 340]. Той факт, що байка й притча зустрічаються поряд в одних і тих же німецьких збірках і що поняття «байка» часто замінюється поняттям «притча», пояснюється близькою спорідненістю цих форм і неточністю вживання термінів [335, с. 34].

У нашому дослідженні ми дотримуємось останньої точки зору, розмежовуючи притчу й байку як два відносно самостійні жанри, які, однак, мають одну загальну основу – параболічність, іносказання. Відбираючи байковий матеріал для дослідження, ми зупинялись лише на текстах, які є або власне-байками, або тяжіли більше до байки, ніж до притчі.

Схожість і відмінність байки й притчі можна узагальнити в таких положеннях:

1. В основу і притчі, і байки покладено порівняння, зіставлення (*Gleichnis*), епічно розгорнуте в розповідь. Це і є не що інше, як розгорнута метафора, модель конкретного і разом з тим типового випадку. Це вигадана розповідь про конкретний випадок, представлений так, нібито він дійсно відбувся, на прикладі якого наочно ілюструється яка-небудь істина (морального, філософського характеру тощо). В цьому притча й байка повністю збігаються. *“Fabel als auch Parabel” ist ein Sinnbild, von dem das eine Glied gegeben ist, das andere gefunden werden soll*” [340, с. 1].

2. Байка й притча помітно розбігаються за характеристиками фантастичність (гіперболічність) / реалістичність. Саме випадок, описаний у притчі й у байці, наводить на думку про суттєві відмінності між цими формами. Байка бере цей випадок частіше зі світу тварин, інколи – з життя людей. Притча ж відображає випадок із людського життя (і дуже рідко із життя природи). Наступна важлива відмінність полягає в тому, що випадок, відображений у притчі, знаходиться в межах можливого, для байки ж ця ознака є зайвою. Навпаки, байка прагне переступити рамки реального назустріч фантастичному, чудовому, придаючи неодоухотвореному світу: тваринам, рослинам, горам, річкам, органам тіла, предметам – свідомість, розум, мову й переносючи дії людини в область, у якій за законами природи ці дії неможливі. Однак часто ці дії співвідносяться зі спостереженнями за характером творинь природи і з ознаками неживих предметів. Попри всю нереальність, неможливість випадку, описаного в байці, він розповідається так, немовби він відбувся в дійсності [340, с. 1; 235, с. 177; 335, с. 33].

3. Найважливішим принципом, за яким байка відрізняється від притчі, В. Лібхен вважає принцип одного рівня (*das Prinzip der gleichen Ebene*), тобто людські проблеми у власне-притчі відображаються також людьми [286, с. 127, 128].

Найкращим визнається наступне визначення притчі, в якому чітко відображені відмінності між притчею й байкою: притча – це “... in der Poetik diejenige Form des moralisch-didaktischen Gleichnisses, welche ihr veranschaulichendes Bild aus dem Menschenleben entlehnt. Dieselbe hat den Lehrzweck mit allen übrigen Formen der didaktischen Poesie, ... , welche eine theoretische Wahrheit veranschaulicht, die Verbildlichung einer moralischen Wahrheit mit der (Äsopischen) Fabel gemein, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass die letztere ihr Gleichnis aus dem Untermenschlichen (Tier- und Pflanzenleben) entlehnt. Während in der Fabel Menschliches unter dem Bild eines Tierischen und Pflanzlichen, wird in der ... Parabel ein Menschliches unter dem Bild eines andern Menschlichen dargestellt, daher in der Fabel der Kontrast, in der ... Parabel dagegen die Ähnlichkeit grösser ist, ...” (Цит. за: [286, с. 166]).

4. В одній із найбільш фундаментальних сучасних праць про притчу [342] для розмежування байки й притчі теж вводиться поняття рівня, а саме «емпірично можливого рівня» (“*empirisch mögliche Ebene*”) та поняття «глобальної антропоморфізації» (“*globale Antropomorphisierung*”). Під глобальною антропоморфізацією розуміються антропоморфні властивості та дії, які відображаються не як щось «чудове», що відхиляється від рівня емпірично можливого, а як щось саме собою зрозуміле, безсумнівне. На основі систематики байкових або притчевих фігур за цими ознаками проводиться розмежування: по-перше, людські фігури разом з глобально антропоморфізованими фігурами, взятими з реальності, визначають тип тексту «байка», і ніколи це не стосується притчі; по-друге, тип тексту «байка» визначається так званими «уявними фігурами» («*imaginiertes Figural*»): алегоричними фігурами, богами, ангелами, велетнями, карликами тощо, які зустрічаються разом з байковими фігурами; по-третє, тип тексту «притча» визначається або лише одними уявними фігурами, або разом з людськими фігурами, а також лише одними людськими фігурами [286, с. 86, 145].

У наведеній концепції є два положення, які, на наш погляд, вносять плутанину в розмежування байки й притчі. Перш за все, опозиція Чудового й Можливого повинна залишитися основним принципом розмежування, а з цього випливає, що в притчі діють і відповідні фігури, які знаходяться в межах можливого, реального. Розповідь, у якій діють уявні, нереальні фігури, вже не може бути власне-притчею. Це або байка, або просте порівняння, або парамітія (“*Paramythie*”), тобто повчальна розповідь на міфологічні мотиви (цит. за: [342, с. 145]), або алегоричний ліричний вірш.

5. На деяких етапах еволюції байка й притча були схожі або відмінні за своїми функціями. Переважна функція притчі – дидактична: представлення моральних істин, які початково мали релігійну забарвленість. В сучасній німецькій притчі з розширенням кола тем приєдналась морально-філософська і соціально-критична функція (М. Бубер, Ф. Кафка, Х. Брок, Б. Брехт, В. Борхерт). Байка минулих століть також мала посилену дидактичну функцію, яка супроводжувалась риторичною функцією. Але поряд з цими функціями в байці з самого початку були закладені, а потім розвивались і в окремі періоди ставали домінуючими естетична, розважальна, соціально-критична, сатирична функції. Байка XX ст., як і сучасна притча, відзначається посиленою морально-філософською та соціально-критичною функціями. Збіг та схожість функцій приводить певною мірою до схожості мовно-стилістичних засобів, які вживаються для втілення ідеї, теми, замислу. Це і є, на наш погляд, головною причиною дискусій щодо тотожності або відмінності цих споріднених літературних форм.

6. За формою притча, в основному, тяжіє до прози, а байка з самого початку існує у двох рівноправних різновидах: прозовий і віршований. Дослідження дидактичних форм, які остаточно усталились і набули найбільшого розквіту в німецькій літературі епохи Просвітництва, дозволило виявити особливий різновид притчі, а саме віршованої повчальної розповіді-притчі (див. наступний пункт підрозділу).

7. Притча сучасного виду, як і байка, зазнала значних інновацій. Наприклад, такий спільний елемент і притчі, і байки, як сюжет, у притчі завжди носив більш абстрактний, схематичний характер. У сучасній притчі ознака сюжетності ще більш ослаблена, і притча цілком зосереджується на певній етичній або філософській проблемі (Ф. Кафка). Сюжетність послаблюється й у сучасній байці, що в деякій мірі зближує притчу й байку. Але головна ознака притчі, яка поєднує її з байкою, – іноказання – завжди залишається невід'ємною частиною її параболічної мови.

8. Упродовж усієї еволюції байка завжди була більш потужною за притчу щодо спроможності утворення образу-символу, який відображає соціально значущу тему, ідею, архетип. Точніше, образна символічність байки більш семантично насичена завдяки чіткій двоплановості зображення, більшій або меншій відстані, схожості або контрасту між зображеною в байці метафорою і домислюваним змістом. Символічність притаманна і байці, і притчі, однак вона – різнонаправлена. Байка відображає через образи-символи ідеї, теми соціуму, залучає читача до їх моральної оцінки і до самоудосконалення. Символічність притчі не просто прилучає читача до оцінки й до удосконалення, а й дає йому почуття власної неправоти [148, с. 77, 78].

Символічність байки більш семантично насичена, тому що вона утворюється не лише зі схожості, але й із контрасту, в той час як у притчці вона базується, в основному, на принципі схожості.

Позначені вище схожі й розбіжні характеристики байки й притчці можуть бути відображені в діахронії на діаграмах осей інтенсивності головних стильових рис порівнюваних малих форм (див. підрозділ 8.3).

Байка й віршована повчальна розповідь-притчка

Якщо ми розглядаємо віршовану байку і притчку, то поряд з віршованою байкою ми ставимо не прозову (класичну) притчку, а передусім віршовану повчальну розповідь, віршовану притчку, яка сформувалась у XVIII ст.

Дидактична (повчальна, моральна) розповідь у віршах (*didaktische, lehrhafte Verserzählung*) посідає значне місце у творчості всіх поетів-байкарів XVIII ст. Деякі автори передмов і післямов до збірок байок не розрізняють власне-байку і просту віршовану розповідь повчального характеру, причисляючи останню також до байок [215; 325]. Однак ці відмінності очевидні. Дидактична віршована розповідь, як і байка та притчка, має своє тлумачення, свій інакомовний смисл. Як і в байці це, як правило, вигадана розповідь, представлена в усіх конкретних деталях, нібито вона дійсно відбулася. Подібно байці й притчці вона може мати експліцитно виражений висновок, мораль, яка наставляє на певний характер дій або застережує від тих чи інших дій. Але віршована повчальна розповідь описує історію, яка могла б відбутися насправді, тобто, як і у випадку з притчею, ця історія знаходиться в межах можливого, в той час як у байці майже завжди розглядається випадок, далекий від можливого. Персонажами повчальних віршованих розповідей завжди є люди, описані в цілком реальних життєвих ситуаціях. Таким чином, віршована повчальна розповідь може, на наш погляд, розглядатися як в і р ш о в а н и й різновид притчці, властивий перш за все літературі епохи Просвітництва. Але від власне-притчці він відрізняється докладним, поетичним і конкретним викладенням сюжету, що зближує його з віршованою байкою, передусім з її поетично-розважальним архетипом.

Існує думка щодо того, щоб вважати віршовану повчальну розповідь-притчку окремим жанром: *“das Genre der ‘Lehrgedicht’-Parabel”* [342, с. 197–199], який бере початок у 1646 році завдяки творчості Г.Ф. Гарсдюрфера (див. підрозділ 3.4).

До віршованих повчальних розповідей, тобто до віршованих притч, ми відносимо, наприклад, такі твори: *“Faustin”* (Lessing); *“Mittel, bei Hofe alt zu werden”* (Hagedorn); *“Der Informator”*, *“Der alte Dichter und der junge Kritikus”*, *“Der gütige Besuch”*, *“Die beiden Mädchen”*,

“Der Schwätzer”, “Das junge Mädchen”, “Der beherzte Entschluss”, “Selinde”, “Der sterbende Vater”, “Der grossmütige Räuber”, “Der junge Prinz” (Gellert); *“Vater und Sohn”* (Lichtwer); *“Der arme Mann und sein Kind”* (Gleim); *“Der tolle Hund”, “Das grosse Herz”, “Das Goldstück”* (Pfeffel) [559, с. 26, 64, 95, 102, 105, 107, 118, 139, 157, 162, 190, 192, 197, 242, 256, 258]; *“Dilettant und Kritiker”* (Goethe); *“Der Vater und der Freier”, “Der junge Dichter und der Maler”* (Willamow) [Fabeln und Parabeln 1907, S. 298, 263, 264].

Особливо складним може бути розмежування повчальної віршованої розповіді й віршованої байки, в якій персонажами виступають люди. Визначальним критерієм розмежування при цьому можуть слугувати, з одного боку, елементи Чудового, Фантастичного й Гіперболічного, які в усіх перелічених відтинках є найважливішою ознакою байки, а з другого боку, елемент Можливого, Ймовірного. Але інколи ступінь цієї опозиції ознак є досить невизначеною, що породжує різні змішані випадки. Бо ж є «чудеса», які хоч і мало ймовірні, але можливі. Такий змішаний випадок являє собою, наприклад, розповідь Ф. Хагедорна *“Der Fischer und der Schatz”* [557, с. 86]. Суть цієї віршованої розповіді така. В рибацьку сітку бідняка попав мертвець. Із співчуття до невідомого рибак вирішує поховати мертву людину, щоб його душа знайшла заспокоєння. Копаючи могилу, рибак знайшов скарб. Висновок: Доля завжди знайде можливість віддячити людині за добродійний вчинок. Без сумніву, ця розповідь знаходиться на межі між байкою і притчею, тобто повчальною віршованою розповіддю XVIII ст. В принципі, знаходження скарбу – можливе, хоча це вельми рідкісне явище. Отже, міра «чудесного» й «неймовірного» тут досить висока. Тому, на наш погляд, ця розповідь тяжіє більше до байки.

Суміжними між байкою й притчею, але все ж з більшим тяжінням до байки є наступні віршовані розповіді: *“Cotill”, “Hans Nord”* (Gellert); *“Die Milchfrau”* (Gleim); *“Der Koch”* (Pfeffel) [557, с. 92, 111, 234]; *“Der grüne Esel”* (Gellert), *“Die Katzen und der Hausherr”* (Lichtwer) [390, с. 28, 43].

Der Grüne Esel

Wie oft weiss nicht ein Narr durch töricht Unternehmen/ Viel tausend Toren zu beschämen!! Neran, ein kluger Narr, färbt einen Esel grün,/ Am Leibe grün, rot an den Beinen, / Fängt an, mit ihm die Gassen durchzuziehen;/ Er zieht, und jung und alt erscheinen./ “Welch Wunder!” rief die ganze Stadt,/ “Ein Esel, zeisiggrün, der rote Füsse hat!/ Das muss die Chronik einst den Enkeln noch erzählen,/ Was es zu unsrer Zeit für Wunderdinge gab!”/ Die Gassen wimmelten von Millionen Seelen;/ Man hebt die Fenster aus, man deckt die Dächer ab;/ Denn alles will den grünen Esel sehn,/ Und alle konnten doch nicht mit dem Esel gehn.// Man lief die beiden ersten Tage/ Dem Esel mit Bewunderung nach./ Der Kranke

selbst vergass der Krankheit Plage,/ Wenn man vom grünen Esel sprach./ Die Kinder in den Schlaf zu bringen,/ Sang keine Wärterin mehr von dem schwarzen Schlaf;/ Vom grünen Esel hört man singen,/ Und so gerät das Kind in Schlaf.// Drei Tage waren kaum vergangen:/ So war es um den Wert des armen Tiers geschehn,/ Das Volk bezeugte kein Verlangen,/ Den grünen Esel mehr zu sehn./ Und so bewundernswert er anfangs allen schien:/ So dacht' itzt doch kein Mensch mit einer Silb' an ihn.//

Ein Ding mag noch so närrisch sein,/ Es sei nur neu; so nimmt's den Pöbel ein:/ Er sieht und er erstaunt. Kein Kluger darf ihm wehren./ Drauf kömmt die Zeit und denkt an ihre Pflicht;/ Denn sie versteht die Kunst, die Narren zu bekehren,/ Sie mögen wollen oder nicht.

Ця чи подібна історія про зеленого Віслюка з великою умовністю могла б відбутися, але все ж це дуже перебільшена ситуація. Якщо в цій байці принцип Чудового й не є переважаючим, то все ж тут значною мірою виконується принцип Гіперболічного. Риса гіперболічності в даному разі якраз і є та лінія, по якій проходить межа між байкою й притчею; вона вдержує цей текст у зоні впливу байки.

Таким чином, головними характеристиками, за допомогою яких можливе відмежування віршованої байки від притчі, а саме, від віршованої притчі, є:

алегоричність, сюжетність, фантастичність (гіперболічність).

Посилення або послаблення цих характеристик переміщає конкретний текст в ту чи іншу зону впливу.

Віршована байка й дидактична поема

В епоху Просвітництва поряд з поетичною віршованою байкою, прозовою байкою, повчальною віршованою розповіддю (*didaktische Verserzählung*), яку ми вважаємо віршованим різновидом притчі, була поширена дидактична поема (*Lehrgedicht*), яку слід чітко відмежовувати як від віршованої байки, так і від повчальної віршованої розповіді. В широкому розумінні термін "*Lehrgedicht*" означає і притчу, і будь-який вірш повчального характеру, в тому числі й віршовану байку. У вузькому значенні під "*Lehrgedicht*" розуміється дидактична поема, яка є породженням епохи Просвітництва [323]. Вона відрізняється від байки й притчі і формою, і змістом, і функціями. Дидактична поема – це розгорнута розповідь повчального змісту, в якій поряд з основною істиною розглядаються численні другорядні істини філософського, морального або наукового характеру. В дидактичній поемі мають місце зміни стильових тональностей, ліричних, епічних, драматичних елементів та мовленнєвих форм; точні й раціоналістичні описи змінюються відображенням емоцій, діалоги – монологами, філософські роздуми – пафосом, сатиричний тон – похвалою. Функція дидактич-

ної поеми – пропагування реформізму й освіти, моральних і наукових істин, загальних філософських знань. Дидактична поема розрахована на досить високий рівень освіченості, на напружену роботу думки.

Дидактична поема відіграла свою роль у той період суспільства, коли його рівень освіти потребував об'єднання філософії, науки й поезії. Нові форми зображення істин – популярна філософія, есе, ліричні жанри позбавили дидактичну поему її колишнього значення. Більш високі запити читачів потребували нових літературних форм. Починався час роману, трагедії, лірики. Таким чином, дидактична поема залишилась у минулому. Байка ж як жанр, що легко пристосовується до інших обставин, виявилась більш життєздатною і продовжувала розвиватися і в XIX, і в XX ст. *“Die Fabel dagegen lauert, solange es Unterprivilegierte gibt, stets im Untergrund und wartet auf ihre Stunde”* [323, с. 118].

Яскравим прикладом дидактичної поеми є віршований твір Ф.ф. Хагедорна *“Die Tiere”* [436, с. 38–43]. Автор у надто розгорнутій формі розповідає про окремі випадки зі світу тварин, які можуть послужити доказом мудрого упорядкування природи. Цей твір не можна розглядати як байку, тому що в ньому окремі випадки представлені не як вигадані історії, а як факти, що відображають мудрі інстинкти тварин. Це поема про тварин, похвала природному розуму.

Через два сторіччя, саме в наш час, у сучасній німецькій літературі зустрічаємо дидактичні поетичні розповіді (хоча й прозові), в яких поєднується правдива історія з життя різних тварин з давнім призначенням байки: на прикладі позитивного й прекрасного в тваринах навчати людей корисному [E. Drewermann. *Von Tieren und Menschen. Moderne Fabeln.* Zürich-Düsseldorf. 1998]. Це яскравий приклад вклицання байки в інші форми, її переходу в інший стан.

Віршована байка й жарт

Ніхто не буде заперечувати той факт, що байка й жарт знаходяться в зоні спорідненості. Після аналізу форми жарту та його природи, походження стає зрозумілим, що ця спорідненість дуже близька.

Передусім необхідно пам'ятати, що як байка (в усякому разі значна частина байок), так і жарт мають одну спільну основу – комічність, яка лише по-різному і в різній мірі реалізується в різних текстах байок і жартів.

Відомі спроби відокремити ці дві форми або навіть протиставити їх одна одній. У питанні про співвідношення байки і жарту ми дотримуємося досконало викладеної концепції В. Лібхена [286, с. 167–188].

Образно-символічним відбитком цієї концепції є риторично-стигла байка Лібхена *„Witz und Fabel“*, у якій метафорично прозоро викарбувана і цінність жанру байки, і її спорідненість з жартом, і його підпорядкованість стародавній байці:

die fabel fragt den witz/ warum sie alt/ und er/ so jung erscheint/ er so beliebt/ und sie/ gemieden wird/ obwohl er doch/ so schnell vergänglich sei// antwortet der witz/ ich habe/ von der fabel/ gelernt.

За формою жарт складається із двох головних частин: ситуації і пуанта. Ситуативну частину можна назвати «чеканням» (*Erwartungsteil*), а другу частину, пуант, «пізнанням» (*Erkenntnisteil*). Частина «пізнання» націлена на ядро ситуативних суперечностей і знаходиться в певній протиставленості (*Kontradiktion*) до ситуативної частини.

Пуант, по суті, закладено вже в ситуативній частині. Досконалість жарту – в тому, щоб зробити пуант наочним і легко сприйнятним. Для цього йому слугує один із ефектів відчуження: «перевертання, перетворення» (*Umkehrung*). Він сприяє тому, що ситуація несподівано перетворюється на свою протилежність. Пуант ставить ситуацію з ніг на голову, або навпаки. Несподівано відкривається зворотна сторона медалі, і суперечності впізнаються. Те, що в ситуативній частині сприймалося як звичайна розповідь, у пуантовій частині перетворюється в абсурд. Курйозність перевернутої ситуації створює комічний ефект, і реципієнт вибухає сміхом.

Є багато стильових різновидів жарту: загадка, повідомлення, діалог-дискусія, ланцюговий жарт, епіграматичний жарт, жарт у малюнках, жарт «малюнок-текст» (В. Буш).

Своєю формою жарт відповідає формі Езопової байки, а саме риторичній байці (за класифікацією В. Лібхена). В її основі, як і в основі жарту, лежить також ситуативна частина (чекання) й евристична, когнітивна частина (пуант).

Певна комічність була завжди властива байці. Але заради її евристичного та дидактичного призначення комічність завжди утримувалась на задньому плані. Комічність поступалась перед повчанням, моралю, віддаючи їй перше місце. Якщо ж комічність займає перше місце, відтісняючи мораль на задній план, то байка перетворюється на жарт.

В усякому разі, на наш погляд, з посиленням ролі комічного байка проявляє тенденцію до перетворення в жарт. Внаслідок цього з'являються різні перехідні форми, які в перспективі можуть стати об'єктами окремого дослідження.

Імпліцитно жарт був присутнім уже в байках Езопа. Про жарт у байці говорили і в часи Лессінга. Лессінг розумів під жартом спроможність дотепного влучного вислову. Про «езопівський жарт» говорив і Хр.Ф. Геллерт: *“Eben der aesopische Witz, den das den Wissenschaften günstige Deutschland itzt liebt, ward von den Deutschen schon hochgeschätzt, ehe sie die Wissenschaften noch kannten; und die Fabel gefiehl ihnen, ehe sie die Regel der Kunst wussten. Es gereicht der aesopischen Fabel überhaupt zur Ehre, dass sie fast bei allen Völkern, und*

zwar zu verschiedenen Zeiten, ungemein vielen Beifall und viele Hochachtung gefunden hat. Sie ist unstreitig die älteste Spur des menschlichen Witzes" [422, с. 5] (цит. за: [286]).

Межі між байкою та жартом дуже рухливі: вони визначаються співвідношенням комічного й повчального. Власне-жарту моралізуючі вказівки невластиві. Буде він зрозумілим чи ні – це справа реципієнта. І в цьому він повністю відповідає старій формі байки, яка не мала тлумачення, експліцитної моралі.

Вище йшла мова про жарт, у якому, як і в більшості класичних байок, діють тварини та інші нижчі від людини істоти. В якому ж співвідношенні знаходяться байка й жарт, у яких діють люди? – Тут в дію вступає принцип одного рівня, і в такому разі жарт потрібно відносити не до байки, а до притчі, в якій дійовими персонажами є теж люди. І тут, на наш погляд, також можуть виникнути перехідні форми, які потребують окремого розгляду.

Отже, згідно з концепцією В. Лібхена, за формою жарт є конгломератом із байки і притчі без їх детальностей та повчального змісту і з пуантом, у якому діє ефект відчуження: перетворення ситуації на її протилежність.

Серед проаналізованих байок є значна кількість текстів, у яких риса комічності настільки посилена, що можна говорити про тенденцію до перетворення в жарт. Наприклад, комічне переважає над повчальним у байці М. Клаудіуса *"Fuchs und Bär"* [390, с. 112]. Ще більш інтенсивна ця риса в іншій байці цього ж автора [390, с. 113]:

Der Esel

Hab nichts, mich dran zu freuen,/ Bin dumm und ungestalt,/
Ohn' Mut und ohn' Gewalt;/ Mein spotten und mich scheuen/
Die Menschen, jung und alt;/ Bin weder warm noch kalt;/
Hab nichtss, mich dran zu freuen,/ Bin dumm und ungestalt;/
Muss Stroh und Disteln kauen;/ Werd unter Säcken alt -/
Ah, die Natur schuf mich im Grimme!/ Sie gab mir nichts
als eine schöne Stimme.

У байці відсутні ввідні ситуація, дії, навіть мінімальні авторські слова; є лише монолог байкового персонажа Віслюка. Вже за цією формою текст дещо відхиляється від власне-байки. Пуант утворюється, по-перше, ефектом від контрасту між досить розтягнутим висловлюванням Віслюка про свою жалюгідну долю і надто коротким висловлюванням щодо того «позитивного», що дала йому природа, – «нічого, крім гарного голосу». По-друге, пуант полягає в іронічності, в зіткненні форми й змісту: саме гарного голосу у Віслюка й немає. Обидва прийоми посилюють рису комічності настільки, що в цьому випадку можна говорити про значну наближеність байки до жарту.

Така ж інтенсивна за комічністю й інша байка Клаудіуса:

Fuchs und Pferd

Einst wurden Fuchs und Pferd/ Warum, das weiss ich nicht, auch hat es mich verdrossen,/ Denn mir sind beide Tiere wert,/ In einen Käfig eingeschlossen/ Das Pferd fing weidlich an zu treten/ Für Ungeduld und trat/ Den armen Reinke Fuchs, der nichts an Füßen hat/

“Das nun hätte ich mir wohl verboten/

Tret Er mich nicht, Herr Pferd, ich will Ihn auch nicht treten”.

Багато текстів з посиленням комічним ефектом зустрічається серед байок К. Пфедфеля, іноді з сатиричною рисою або лише з іронічною забарвленістю:

Das Duell

Um eine Ziege balgten sich/ Zwei Böcke, warm von Herz und Stirne./

Der Kampf war lang und fürchterlich./ Zum Glück erschien zuletzt die Dirne./ Und rief: “Ihr, Herrn, berichtet mich,/ Weswegen rauft ihr euch?” - “Um dich.”-/ Um mich? Den Streit kann ich entscheiden:/

Ich liebe keinen von euch beiden!”

Der Kakadu und der Hase

“Wo hattest du denn deine Beine,/ Mein armer Freund?”

So sprach ein Kakadu/ Zum Hasen, den ein Hund in eines Nabobs Haine/ Zu Boden riss. Im gleichen Nu/ Erscholl ein Büchsenknall durch Thal und Hügel./ Der Pfittich fiel. “Freund!” rief der Has’ ihm zu,/

“Wo hattest du deine Flügel?”

Багато прикладів текстів з посиленою рисою комічності є також в епічно розгорнутих байках. Наприклад, текст байки Ф.В. Цахарії *“Der Frosch, ein Doktor”* [390, с. 69] за рисою комічності міг би бути жартом, якби не його обсяг. Якщо провести стилістичний експеримент і скоротити текст, зберігши головний зміст і пуант, то байка перетворилася б на форму, яка підпадає зоні впливу жарту. Якщо загострити комічне і пуант до крайньої риси, а рису фантастичності послабити або зовсім звести нанівець, то текст перетвориться на жарт.

Прикладів, у яких комічне переважає над повчальним і які після стилічного експерименту (в разі розгорнутості тексту) наближуються більш або менш до жарту, можна знайти у багатьох байкарів. Так, із більш сучасних байок посиленою рисою комічності відрізняються байки В. Буша [385].

Таким чином, відокремлюючи байку від жарту, ми маємо враховувати інтенсивність стильових рис:

- комічності, під якою в цьому випадку можна розуміти інтенсивність ефекту відчуження (пуанта), та
- повчальності, яку треба розуміти не лише в прямому вузькому значенні, а також у значенні пізнання та затвердження певної істини.

Згідно з нашою методикою дефініції та класифікації байок, крім того, треба пам'ятати про рису образної символічності, що пов'язана з алегоричністю та фантастичністю, завдяки якій утворюється більш або менш узагальнений та глобалізований образ-символ, котрий більше пов'язаний з евристичним, ніж з комічним. Тому, на наш погляд, це є найголовнішим критерієм відокремлення байки від жарту.

Співвідношення, перевага тієї чи іншої риси переміщують текст в зону впливу байки або жарту.

Віршована байка й епіграма

Байка й епіграма мають схожі риси в історичному розвитку. Як і байка, епіграма – один із найстаріших жанрів. У процесі розвитку він постійно змінювався. В німецькій літературі XVIII ст. розквіт байки й епіграми збігаються. Цікавим є той факт, що такі відомі теоретики байки, як Лессінг і Гердер, займались також і теорією епіграми. Подібно до байки епіграма з середини XIX ст. виявляється на периферії літератури. Вона теж була не в змозі охопити всю суперечливість явищ і відповідати часу. Однак епіграма, як і байка, не припиняє свого існування і продовжує розвиватися й у XX ст.

У загальноприйнятому розумінні епіграма – це короткий, актуальний сатиричний вірш, спрямований проти якої-небудь особистості або негативного суспільного явища. Для епіграми характерне карикатурне посилення тих рис, які осміюються, стрімке розкриття теми і несподівана дотепна кінцівка [576, с. 131].

У трактовці Ю.Г. Перлиної епіграма розглядається як «тип тексту», під яким розуміється ядро жанру епіграми: «“Тип текста” эпиграмма – это синхронно-диахронное ядро эпиграмматического жанра, состоящее из типичных эпиграмм – стихотворных произведений сатирико-юмористико-медитативной тональности (чаще одна из них превалирует). Композиционно-стилистической доминантой ТТЭ является совокупность взаимообусловленных текстообразующих признаков: озаглавленность, двухчастность, напряженность и пуантированность. Композиционно-семантическим стержнем эпиграммы является пуант, создающий в тексте интенсивное поле – напряжение, которое разрешается эффектом обманутого ожидания» [135, с. 25].

У нашому розумінні ядро епіграми («тип тексту» за Ю.Г. Перлиною) – це є ядро архетипу епіграми, за межами якого знаходиться його периферія, тобто зона взаємовпливу з іншими архетипами жанрових форм. Ядро архетипу епіграми досить легко розпізнається за ознаками: віршована форма, стислість, двочленність, сатирична спрямованість, актуальність, несподівана кінцівка – пуант (пуантованість за Ю.Г. Перлиною), безсюжетність, конкретизованість (прив'язаність

до конкретних подій, явищ тощо). Посилення зазначених рис у байці приводить її в зону впливу ядра епіграми.

Загальними рисами віршованої байки й епіграми є (крім, звісно, віршованої форми) стислість, сатирична спрямованість, прагнення до несподіваної кінцівки (пуантованість), актуальність. Епіграма становить собою, в основному, дво- або чотиривірш. У тих випадках, коли байка надто коротка (4-6 рядків), мова йде про епіграматично стислі, епіграмоподібні байки. В байках, як і в епіграмах, часто є несподівана кінцівка, гостра думка, «пуант». Як і в епіграмі, в байці осміюються людські вади, негативні суспільні явища; обидві ці форми добре пристосовані до швидкого реагування на злободенні теми.

Розбіжності байки й епіграми стосуються рис сюжетності/безсюжетності, узагальненості/конкретизованості, сатиричності, алегоричності, повчальності і полягають у такому. По-перше, епіграма, як правило, безсюжетна. Іноді вона може містити в собі окремі вказівки на дії, події. Байку ж не можна уявити без сюжету, без більш або менш докладного опису розвитку дій або без прозорого натяку на вигадані події (в сучасній байці). По-друге, в епіграмі й байці, незважаючи на їх спільну сатиричну рису, засоби й об'єкти осміювання різні. В епіграмі, на відміну від байки, об'єкт засудження або більш конкретизовано, або точно вказано. Тому в епіграмі відпадає необхідність в алегорії, яка в байці, утворюючи підтекст, інакомовний зміст, сприяє більш широкому й абстрактному охопленню негативних сторін дійсності, більш глибокому розкриттю сутності явищ. За конкретною ситуацією в байці стоїть глибокий загальний зміст. По-третє, в байці «пуант» частіше всього – результат зіткнення, конфлікту двох сторін, яке виражається в протилежних діях, у полеміці. В епіграмі ж, як правило, чітко вираженої поляризації не спостерігається.

Серед байок епічно-поетичного типу багато прикладів, у яких висновки, на наш погляд, викладені в епіграматичній або в епіграмоподібній формі:

*Wenn gleich, getäuscht von einem Eigendünkel,
Der eitle Tor der Wahrheit Spiegel bricht,
So wird er doch noch in den kleinsten Stücken
Des magischen Kristalls sein Bild erblicken.
Allein was hilft's? Der Tor erkennt es nicht.*
(Pfeffel: "Die Meerkatze") [390, S. 96]

*Die Klugheit macht, dass in der Welt/ Das Zwerglein oft den Riesen fällt;
Nur wendet sie kein Biedermann,/ Die Einfalt zu berücken, an.*
(Pfeffel: "Der Fuchs und der Wolf") [390, S. 99]

Серед байок досліджених авторів немало коротких стислих текстів, які знаходяться на межі між байкою та епіграмою: "Der Marder,

der Fuchs und der Wolf", "*Das Schäfchen und der Dornenstrauch*" (Hagedorn); "*Die Nachbarn*", "*Die zwei alten Weiber*" (Lichtwer), "*Der Igel*", "*Minervas Vogel*", "*Der Retter*" (Pfeffel); "*Der Elefant und die Maus*" (Gleim) [390, S. 20, 52, 86, 92; 514, S. 25; 436, S. 96].

Названі байки нагадують епіграми не лише зовнішніми ознаками: стислістю, двочленною будовою, але також узагальнено й контурно викладеним сюжетом та посиленою сатиричністю. Саме у Пфеффеля [514], в байках якого риса сатиричності найсильніше виражена в порівнянні з байками інших поетів епохи Просвітництва, зустрічаємо найбільше байок з елементами епіграми.

Minervas Vogel

*Minervas Vogel bot der Schar/ Der klösterlichen Eulen/
Als Vetter an, vom alten Star/ Der Lichtscheu sie zu heilen;/
Allein die Basen legten ihn,/ Um ihren Star zu retten,/*
Wie die Zensur in Rom und Wien/ Ein kluges Buch, an Ketten.

Байці властиві риси: стислість, двочленність, схематичність сюжету, відсутність повчального змісту, сатиричність і ефект несподіванки: добрі наміри Птаха Мінерви закінчуються ув'язненням. Ці риси приводять текст на межу з епіграмою. Крім того, в тексті є порівняння, яке однозначно прив'язує смисл цієї байки-епіграми до конкретного відомства, до реально існуючої римської та Віденської цензури. Конкретність відображених фактів є також ознакою епіграми.

Інша байка Пфеффеля має менше рис, що наближають її до епіграми, але все ж тенденція існує завдяки стислості, ослабленості сюжету, двочленності, сатиричності й посиленому пуанту: Мисливець рятує «Рябчика» від усіх його переслідувальників, але щоб зробити з нього – печеню:

Der Retter

*Von einem Weyh verfolgt entrann / Ein Haselhuhn in eine Höhle:/
Da sprang ein schlimmerer Tyrann,/ Ein rascher Fuchs, ihm an die
Kehle.//Doch schnell macht es ein Jäger frei: / Sein Hund, der ihm
die Spur verrathen,/Zerriss den Fuchs, er schoss den Weyh/
Und liess das gute Hühnchen – braten.*

Є епіграмоподібні байки й у менш відомих поетів-байкарів, наприклад, наступний текст знаходимо у В. Гайнзе (епоха Просвітництва):

Der Adler und der Esel

Der Esel

"Warum versteigt Ihr Euch doch in so hohe Höhen?

Warum, Herr Adler? - Lehrt es mich!"

Der Adler

"Um deine Brüder nicht zu sehen,

Und eure ganze Welt nicht grösser mehr als mich." [390, S. 123]

Наведений текст байки межує з епіграмою завдяки стислості, чіткій двочленності, яскраво вираженій антитезисності та посиленій сатиричності.

Названі та проаналізовані тексти утримуються в зоні впливу байки завдяки, по-перше, сюжету, хоч і викладеному схематично, без конкретної динаміки подій, або стислому діалогу; по-друге, характерологічності та поляризації персонажів, що для епіграми не є типовим. І нарешті, байка відмежовується від епіграми завдяки образно-символу більшої або меншої семантичної ємності.

Таким чином, відокремлюючи байку від епіграми, слід брати до уваги інтенсивність таких стильових рис:

стислості, сюжетності/безсюжетності, сатиричності, антитезисності, конкретності об'єктів зображення / узагальненості, образної символічності.

Віршована байка й афоризм та прислів'я

Відомо, що байкарі часто створюють свої байки на основі прислів'я, приказки, моральної сентенції чи афоризму, або розгортаючи їх у байки, або, навпаки, зводячи байку до моралі, висновку, головного смислу, які виражаються за їх допомогою. Починаючи з античної байки, висновки з байок збагачували афористику, скарбницю прислів'їв і сентенцій.

Прислів'я і приказка, афоризм і сентенція зустрічаються як складова частина німецьких віршованих байок у більшості досліджених нами авторів. Причому вони можуть розміщуватися не тільки на початку чи наприкінці, але й у середині тексту. Часто ці влучні та точні вирази являють собою оригінальний винахід автора. Прикладів включення цих малих форм у віршовану байку – безліч. Особливо багато їх у байковій творчості епохи Просвітництва (див. приклади в розд. 4, а також: “Die Ähren”, “Der Riese und der Zwerg”, “Die Sterne” (L.H.v. Nicolay) [390, S. 106, 107, 109]). Але й у наступні епохи автори байок не можуть обійтися без афористичних та афоризмоподібних виразів, які несуть більш або менш закінчену думку:

Wie widrig das Schmutzigste sei, / Ein Gott und ein Dichter sieht Schönes dabei (H.H. Ewers “Jesus und der tote Hund”) [407, S. 376];

Freund, der aus Wahl die Tugend liebt, / Ist der wohl tugendhaft zu nennen, / Der sich den Lastern nicht ergibt, / Die seiner Lust nicht schmeicheln können? (Pfeffel “Der Kater”) [390, S. 100]

Auch bei der Bessrung Schein befiehlt des Bösen Tod / Das Übel, das er tat, und mehr noch, das er droht.

(A.G. Kästner “Der Gärtner und der Schmetterling”) [390, S. 58]

Den pisse Has' und Esel an, / Der die Despoten fliehen kann

Und sich mit ihren Fesseln brüestet.

(Pfeffel “*Der Wolf und der Löwe*”) [390, S. 92]

Wer ohne Vorwurf und Verzug/ Die Freuden dieses Lebens brauchet,

Und wenn er's morgen von sich hauchet,/ So stirbt er alt genug.

(Pfeffel “*Der Schmetterling und der Rabe*”) [390, S. 104]

Der Knabe wünschet sich zum Jüngling, der zum Mann;

Der Alte finge gern beim Knaben wieder an.

(Nicolay “*Die Wünsche des Esels*”) [390, S. 107]

Der Unerfahrene hält für Sicherheit

Gerade das, was ihm am nächsten dräut.

(Nicolay “*Der Specht und der Auerhahn*”) [390, S. 110]

Приклади показують, що афористичні вирази та байка співвідносяться в функціональному та структурно-змістовому відношеннях. В афоризмах та прислів'ях концентрується головний зміст байки. Функція байки проявляється в них у сконцентрованому, згущеному вигляді: це або мораль, або критика, насмішка і навіть сатира, або представлення життєвої мудрості, цінної істини.

Мова байки поряд з тенденцією до епічності й конкретності завжди проявляла прагнення до стислості й влучності, відточеності й оригінальності, абстрактності й інтелектуальності, що підпорядковується узагальненій стильовій рисі – афористичності. Ці риси, закладені ще в прадавній байці, поступово посилювались. Сучасна німецька байка, все більш проявляючи тенденцію до стислості, абстрактності, інтелектуальності й лаконічності, тим самим зближується з афоризмом. Якщо в збірках байок XVIII ст. переважала назва «Байки й розповіді», то в збірках XX ст. – «Афоризми й байки».

Але навіть найкоротша байка відрізняється від афоризму й прислів'я наявністю сюжету (хоча б і дуже узагальнено, схематично представлено), отже, наявністю персонажів та двоплановістю змісту. Переносним змістом володіють також деякі прислів'я, інколи зустрічаються так звані «алегоричні» афоризми [106, с. 161]. Однак їх іносказання базується не на сюжеті, а на окремій узагальненій думці. Афоризм і прислів'я містять лише загальну ідею, яка розкривається в сюжеті та в образах байки.

Під час дослідження еволюції стилю віршованої байки в аспекті образно-символічного значення нами виявлена дуже важлива функція афоризму, яка об'єктивно була завжди присутня, починає явно виходити на поверхню в деяких байках XVIII–XIX сторіч, а в сучасній байці стає невід'ємною й однією із провідних (див. розд. 2.2.1–2.2.3). Це – функція завершення образно-символічного значення. Якщо в епічно-поетичній ліричній байці епохи Просвітництва афоризм лише підкреслював, прикрашав головний образно-символічний зміст (який уже був

зрозумілим із докладно викладеного сюжету, з поляризації байкових фігур), то в більш інтелектуалізованих і абстрагованих байках ХХ ст. афоризм часто є єдиним засобом завершення образно-символічного, глобалізованого змісту. Таким чином, з еволюцією стилю байки роль супутньої спорідненої їй форми – афоризму значно підвищується. Безсумнівним є те, що зони взаємовпливу власне-байки й афоризму в сучасній байці значно зближуються і перетинаються.

Байка й інші споріднені форми (коротке оповідання, анекдот, оповідання про тварин, казка про тварин, тваринний епос)

Коротке оповідання (*Kurzgeschichte*), оповідання про тварин (*Tiergeschichte*) та анекдот відрізняються від байки перш за все тим, що їм притаманна реалістичність у зображенні персонажів. Через це вони досить віддалені від зони впливу байки. В короткому оповіданні, оповіданні про тварин і анекдоті – не вимислені «байкові творіння», а відомі історичні персони, люди й тварини, зображені в реальній життєвій ситуації. І хоча ці форми завдяки вказаній рисі досить легко відмежовуються від байки, на нашу думку, все ж слід сказати про їх загальні риси. В центрі і анекдоту, і розповіді, і байки – викриття характерів. Усі ці форми обмежуються невеликою кількістю персонажів, частіше двома або навіть одним. Подібно байці анекдот і коротке оповідання мають несподівану кінцівку, «пуант», для чого вони потребують поляризацію персонажів. Коротке оповідання також прагне своєрідно тлумачити світ; навіть в розповіді про тварин тварина-персонаж поміщається в світ, до якоїсь міри штучний і вимислений, «відчужується» від усього особистого, приватного. Однак та специфічна система абстрагування, яка складає байковий світ, не виявляється ні в анекдоті, ні в короткому оповіданні, ні в оповіданні про тварин [235, с. 78; 588, с.101].

Ця система утворюється шляхом іноказання, алегорії, динамікою руху від конкретного образу і конкретного випадку до більш абстрактного образу і типової ситуації. Що ж стосується саме віршованої байки, вона крім того протиставлена всім цим формам своєю віршованою формою.

На противагу зазначеним вище формам казка про тварин (*Tiermärchen*) і тваринний епос (*Tierepos*) знаходяться в зоні досить близької спорідненості з байкою. Існує навіть думка, що казка про тварин у структурному відношенні найбільш близька до байки, тому не випадково казка часто зустрічається в збірках байок, а байка – в збірках казок [235, с. 180].

Функціональна схожість байки, казки і тваринного епосу полягає в наявності повчання, розважальності та прагматичної спря-

мованості. І казка, і байка призначені для читання вголос, використовуються як повчальний приклад у певних життєвих обставинах, для виховання молоді, для демонстрування простої життєвої мудрості й істин, цінних для будь-якого покоління. Однак тональність, у якій реалізуються ці суспільні функції в байці та казці, частіше має різну забарвленість. Байка, викриваючи зло, у своєму фантастичному світі вчить відноситись до дійсності оптимістично, але без ілюзій. Казка, навпаки, вчить оптимізму з надією на перемогу Позитивного в неудоконаленій дійсності: „...*seine spezifische gesellschaftliche Funktion erfüllt: Hoffnungsspende in einer unzulänglichen Wirklichkeit zu sein*“ [584a, S. 53].

Ці форми об'єднують також властивості, характер діючих персонажів „*die Beschaffenheit der Figuren*“ [235, S. 184]. У великій кількості байок персонажами виступають тварини – носії певних характерів, властивостей, дій, які уособлюють та імітують характер і дії людини. Аналогічним є використання тварин як персонажів також і в казці про тварин.

Байку з казкою, окрім того, споріднює поляризація персонажів, протиставлення різних сил. Але в казці протиставлення врешті-решт зводиться до боротьби Добра і Зла, причому, як правило, перемагає Добро. „*Die Welt des Märchens ist heil im Sinne einer naiven Moral . . . Sie ist so beschaffen, wie wir sie wünschen. Was in ihr an bösen Wirklichkeiten vorhanden ist, wird besiegt, zerstört oder verwandelt sich. Es siegt und überlebt das Gute oder auch das auf einfache Art menschlich Tüchtige*“ [225, S. 62]. В байці ж гама протиставлень багатша і не зводиться лише до протиставлення Доброго й Злого. Байка спроможна відобразити всю діалектику Негативного в людині й у створеному нею світі. Розкриваючи жорстокі закони дійсності, байка далеко не завжди подібно казці прагне встановити справедливість, тому в байці часто перемагає саме Зло.

Як і казкам про тварин, байкам властивий елемент Чудового, Фантастичного. Фантастика і казок, і байок тісно пов'язана з реальним життям людей, у тому розумінні, що відображає їх надії та мрії, їх суперечності. Але казка відводить людину у світ ілюзій і бажань, які можуть бути здійснені завдяки чуду, посилює віру в такий світоустрій, у якому справедливість завжди відновлюється. Байка ж, навпаки, розкриваючи сувору дійсність, висвітлюючи справжні мотиви вчинків людей, розправляє з ілюзіями, показує життя таким, яким воно є насправді, виховує мудрий і розумний погляд на життя (пор.: [235, S. 184]).

Є й суттєва відмінність байки від названих жанрів. Вона полягає в характері сюжету. Сюжет більшості байок простий, відображає який-небудь конкретний випадок, поданий як дійсний, в одному міс-

ці і часі дії. Розвиток дій частіше всього підкоряється швидкому руху до розв'язки, до гострої кінцівки байки, її пуанта. Казка про тварин, навпаки, тяжіє більше до розгалуженого сюжету, який складається з декількох ланцюгів, що може призвести до переростання казки в тваринний епос.

Багатоланцюгова байка, яку ми називаємо ще «багатоактною», утворює порівняно невелику групу. Це завжди епічно розгорнуті байки. Переважна частина цих байок створена у XVIII ст. Завдяки характеру сюжету, в якому порушена єдність ходу дій, що складається із двох та більше сцен, ці байки мають на одну ознаку більше спільного з казкою, ніж інші байки. Це, наприклад, такі байки: *“Der Adler, die Sau und die Katze”*, *“Der Hase und viele Freunde”*, *“Die Einbildung und das Glück”*, *“Der Bär und der Liebhaber seines Gartens”*, *“Der Affe und der Delphin”* (Hagedorn); *“Das Glück und die Liebe”*, *“Das Gespenst”* (Gellert); *“Der junge Kater”* (Lichtwer); *“Der Polyhistor und der Tod”* (Schlegel) [390; 422; 426; 435; 436; 479].

Яскравим прикладом рухливості меж, зон взаємовпливу між байкою й казкою є, на наш погляд, прекрасна за формою, ідеєю та змістом байка Ф.ф. Шіллера «Пегас в неволі» («в ярмі») – *«Pegasus im Joch»* [388, S. 320–323] (текст, на жаль, не може бути наведеним з причини його великого обсягу – 93 переважно довгі рядки). Цей текст має всі формально-змістові ознаки власне-байки – фабулу з усіма її композиційними елементами: ввідною ситуацією, акціями/реакціями, кульмінацією, розв'язкою/результатом, повчальним змістом і за характерним набором стильових рис (розгорнутість, діалогічність/монологічність, антитезисність, статичність/динамічність, експресивність, поетичність, розважальність, характерологічність персонажів, образна символічність, прозорість метафори тощо) та за відповідними мовленнєвими формами (всі форми опису, розповідь, діалог, монолог, коментар та звернення автора, розмірковування, характеристики тощо) примикає до поетично-розважального стильового архетипу байки, яка переважала у XVIII ст. Цю байку з казкою поєднують передусім риси фантастичності (людські персонажі взаємодіють з міфологічними фігурами), епічності, багатоактності (багатоланцюгова структура з декількома сценами, діалогами й монологами та авторськими описами), а також позитивна кінцівка. Несумірність персонажів (люди, воли й крилатий кінь), глобальний тематичний атрактор (прагматичне ставлення до таланту, нещадна його експлуатація, нехтування духовним, поетичним, творчим началом ...) утворюють образ-символ великої семантичної ємності. Образна символічність є в цьому випадку вагомим чинником відмежування конкретного тексту байки від казки про тварин чи від алегоричного міфологічного вірша, з яким цей текст Шіллера теж міг би порівнюватися.

Отже, незважаючи на суттєві відмінності між байкою, казкою про тварин і тваринним епосом, межі між ними за рахунок посилення риси епічності, розгорнутості, багатоактності стають дуже рухливими; відтак ми вважали правомірним виокремлення стильового архетипу віршованої байки, яка розроблюється в більш розгорнутий літературний текст іншого виду, залишаючись по суті його глибиною основою. Це стосується перш за все тваринного епосу як минулих сторіч [429; 430; 432], так і XX ст. [465; 482; 555].

8.2. Головні стильові риси віршованої байки і споріднені жанри

У результаті стилістичного зіставлення байки і споріднених жанрів: притчі, віршованої повчальної розповіді, дидактичної поеми, казки про тварин, тваринного епосу, жарту, епіграми, афоризму тощо на матеріалі текстів XVIII–XX ст. – байка виявляється відмежованою від схожих форм щонайменше однією рисою.

Так, фантастичність (гіперболічність) віршованої байки є провідною рисою, яка об'єднує байку з казкою про тварин, але відмежовує її від притчі.

Алегоричність зближує байку з казкою, притчею і жартом, але відокремлює її від епіграми та афоризму.

Сюжетність (байка – це розповідь про подію) – загальна риса для байки, казки, притчі і жарту, але в той же час вона є основою для розмежування байки й епіграми, байки й афоризму.

Стислість може зближувати байку з епіграмою та афоризмом, але вона відмежовує байку від казки і тваринного епосу.

Динамічність (обумовлена перш за все антитезисністю, поляризацією персонажів і відповідним динамічним розвитком дій) зближує байку з казкою, але відмежовує її від притчі та епіграми.

Комічність з усіма її складовими (від іронії до сатири й сарказму) та інтенсивністю пуанта є провідною рисою і байки, і жарту, й епіграми. Відокремлення цих малих форм за ознакою Комічного здійснюється шляхом зіставлення комічності з повчальністю, дидактичністю (жарт і байка) та комічності з інтенсивністю сюжетності (байка, жарт і епіграма). Якщо, наприклад, дидактичний аспект переважає над комічним, то мова йде скоріше про байку, ніж про жарт. І навпаки, посилена риса комічності приводить відповідний текст в зону впливу жарту.

І нарешті, байка відрізняється від усіх споріднених жанрів тим, що в ній формується узагальнений образ-символ, який у стильовому

архетипі сучасної абстрактно-інтелектуальної байки набуває рис значної семантичної ємності, посиленої глобалізації та інтелектуалізації (спрямованості на компетентного читача).

Відмежування байки від інших споріднених форм, виявлення їх схожості та відмінностей за головними стильовими рисами не тільки розкриває специфіку байки, але й виявляє проміжні форми, які відхиляються від оптимального варіанта байки. В результаті зіставлення вимальовується тип власне-байки з набором оптимальних властивостей: сюжетністю, поляризацією персонажів, фантастичністю, алегоричністю, відносною стислістю, образною символічністю. Але в процесі відмежовування й аналізу відібраного байкового матеріалу були виявлені відхилення від оптимального варіанта, які розширюють межі жанру в бік інших споріднених жанрів. Наприклад, зустрічаються байки зі слабо вираженим сюжетом, що характерно більше для притчі. Те ж саме спостерігається і відносно поляризації байки. Ця властивість є ознакою більшості байок. Але серед проаналізованого матеріалу зустрічається немало байок з відсутністю полярності персонажів. Це відбувається перш за все в байках з одним персонажем або з двома непротиставленими персонажами, в недіалогічних типах байок. Ця тенденція також зближує такі типи байок з власне-притчею, в якій елемент полярності не є типовим.

Послаблення алегоричності, тобто зменшення відстані між зображеною в байці картиною та відповідною життєвою ситуацією, настільки помітне, що алегорія стає зовсім простою і прозорою, скоріше простим порівнянням, прикладом, а не метафорою, зближує байку з найпростішим видом притчі – прикладом або зі звичайною повчальною розповіддю.

Що ж до стислості байки в розумінні її типової властивості зосереджуватися лише на одному конкретному випадку, то й тут спостерігаються значні відхилення. Наприклад, приблизно третина проаналізованих байок складають розгорнуті байки, а серед них зустрічаються байки, в яких описується не один, а два й більше випадків. Така епічно розгорнута багатоланцюгова структура зближує байку і з казкою про тварин, і з тваринним епосом, і з дидактичною поемою.

З іншого боку, скорочення байки до мінімуму неминуче приводить до послаблення сюжетної риси, в результаті чого утворюються байкові форми, схожі з афоризмом і епіграмою.

Елемент Чудесного, Фантастичного, який так зближує байку з казкою і який є, на нашу думку, обов'язковим у власне-байці, може бути вираженим і в досить слабкій формі, що приводить бай-

ку в сусідство з притчею (як це було показано вище на прикладі байки Хагедорна “*Der Fischer und der Schatz*” (див. також байку: “*Die Milchfrau*” [428]).

Таким чином, у результаті зіставлення конкретних текстів виявлено, що, передусім, елемент Чудесного, Фантастичного, Гіперболічного та образ-символ (більш конкретизований – в класичній та більш глобалізований – в сучасній байці), а також стильові риси алегоричності, сюжетності, стислості, динамічності та комічності – це критерії, за допомогою яких можна відокремити власне-байку, головне ядро всіх байок, від інших дидактичних жанрів і суміжних малих форм та визначити зони взаємовпливу і перетікання однієї форми в іншу й варіанти відхилень від власне-байки.

Отже, дійсний якісний склад байок набагато ширший, ніж це можна було б припустити, орієнтуючись лише на якості оптимального варіанта байки, ядра її архетипу. Поза ядром архетипу, на так званій периферії, знаходяться тексти, які залишаються байками, поки в них риси власне-байки переважають над рисами тих споріднених форм, в зону впливу яких вторгся цей текст. Тому при дослідженні певного байкового матеріалу слід спиратися на переважальні тенденції і властивості, не залишаючи поза увагою й різні перехідні форми та вивчаючи зони взаємовпливу архетипів споріднених жанрових форм.

8.3. Взаємопроникнення зон впливу байки і найближчих споріднених форм (притчі, афоризму, епіграми)

«Эволюция жанров состоит в изменении соотношения между членами системы (например, “борьба” оды и элегии, “победа” элегии), которое является изменением в соотношении тех или иных направлений речевой деятельности. Результатом обыкновенно является либо жанровая комбинированность, либо даже полное исчезновение тех или иных жанров, т.е. преобразование жанровой системы» [174, с. 203].

Що означає в системно-еволюційному аспекті на рівні стилю та композиції ця «боротьба» й «перемога»? Це означає перевагу тих чи інших елементів і, відповідно, інтенсивність стильових рис чи просто характеристик.

Головними характеристиками байки та суміжних форм, яких достатньо для виявлення зон наближення та взаємовпливу, вважаємо такі стильові риси:

1. Спроможність жанру утворювати образи-символи; ємність образу-символу;
2. Повнота сюжетності;
3. Ступінь простоти (прозорості) алегорії, алегоричність
4. Антитезисність; поляризація персонажів;
5. Фантастичність;
6. Стислість/розгорнутість.

Байки авторів у різні епохи мали неоднакову інтенсивність цих характеристик. Інші малі форми (епіграма, афоризм і притча) мають деякі з таких же характеристик, як і байка, а також свої специфічні. Для наочного відображення можливостей переходу байки в суміжні жанри і навпаки можна використати осі інтенсивності головних характеристик байки (рис. 8.1).

Потім згідно зі стильовими рисами, за допомогою яких ми відокремили одну форму від іншої, та їх якісними оцінками для кожної епохи на цих осях наносяться «зони впливу» того чи іншого жанру (ці зони заштриховано). Згідно з зонами впливу можна наочно визначити, які форми в певну епоху можуть перетікати одна в одну, запозичують стилі, композицію, «вмирають» та відроджуються. Така діаграма уточнює зону впливу байки (рис. 8.2. і 8.3).

Порівняння діаграм взаємовпливу споріднених форм XVIII і XX ст. відображає еволюцію загальних стильових рис байки та інших форм. Із діаграми XVIII ст. бачимо, що в цю епоху байка й епіграма несумісні за жодною ознакою, байка й афоризм – лише за об'ємним образом-символом (це означає, що байка може містити афоризм, але це не провідна тенденція XVIII ст.). Байка і притча у XVIII ст. могли бути схожими одна на одну лише розгорнутим сюжетом і наявністю 1-го і більш персонажів. Змішування назв «байка» й «притча» в ті часи – лише данина традиції.

У XX ст. загальна характеристика згідно з діаграмою змінилась. Байка, афоризм і епіграма стали часто нерозрізненими за ознаками стислості, а байка і афоризм – за ємністю образу-символу. Розширилися зони схожості байки й притчі. Притча, як і байка, стає короткою, характеризується більш посиленою алегоричністю, зберігає сюжетність.

У цілому, можна зробити висновок, що в даній конкретній сфері дослідження підтверджуються загальні закони систематики. Ядро кожного малого жанру легко розпізнається, а разом з рухом від ядра до периферії жанру – накопичуються аномалії, які не характерні для даного жанру, але типові для суміжного спорідненого жанру.

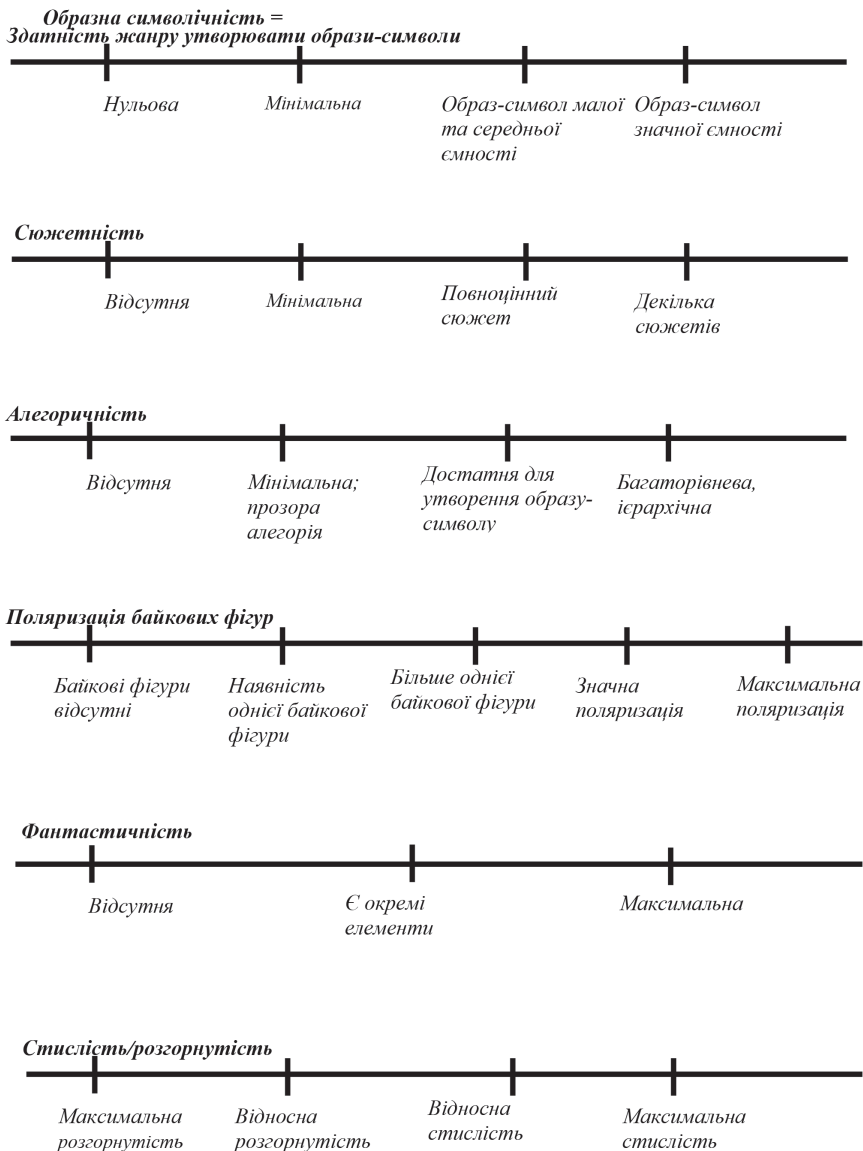


Рис. 8.1. Діаграма осей інтенсивності головних стильових рис порівнюваних малих форм

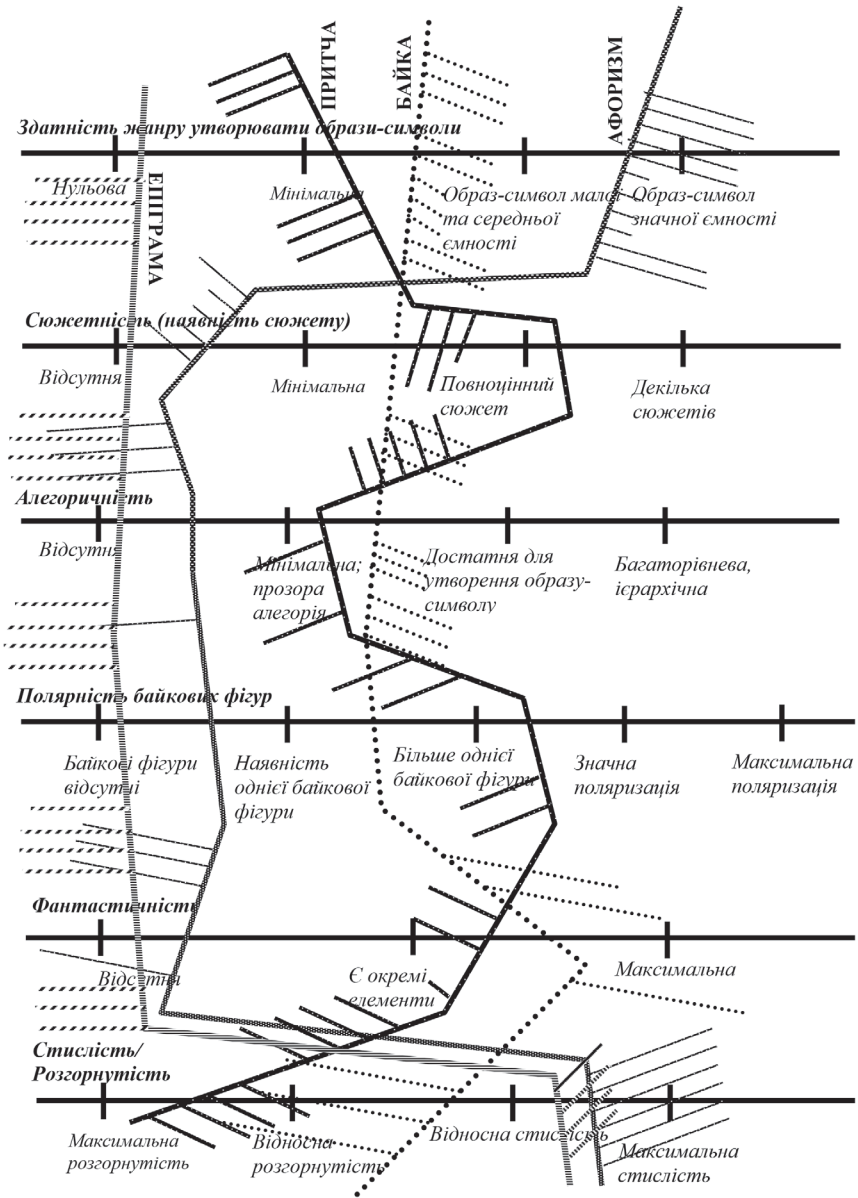


Рис. 8.2. Зони взаємовпливу байки та споріднених форм у XVIII ст.

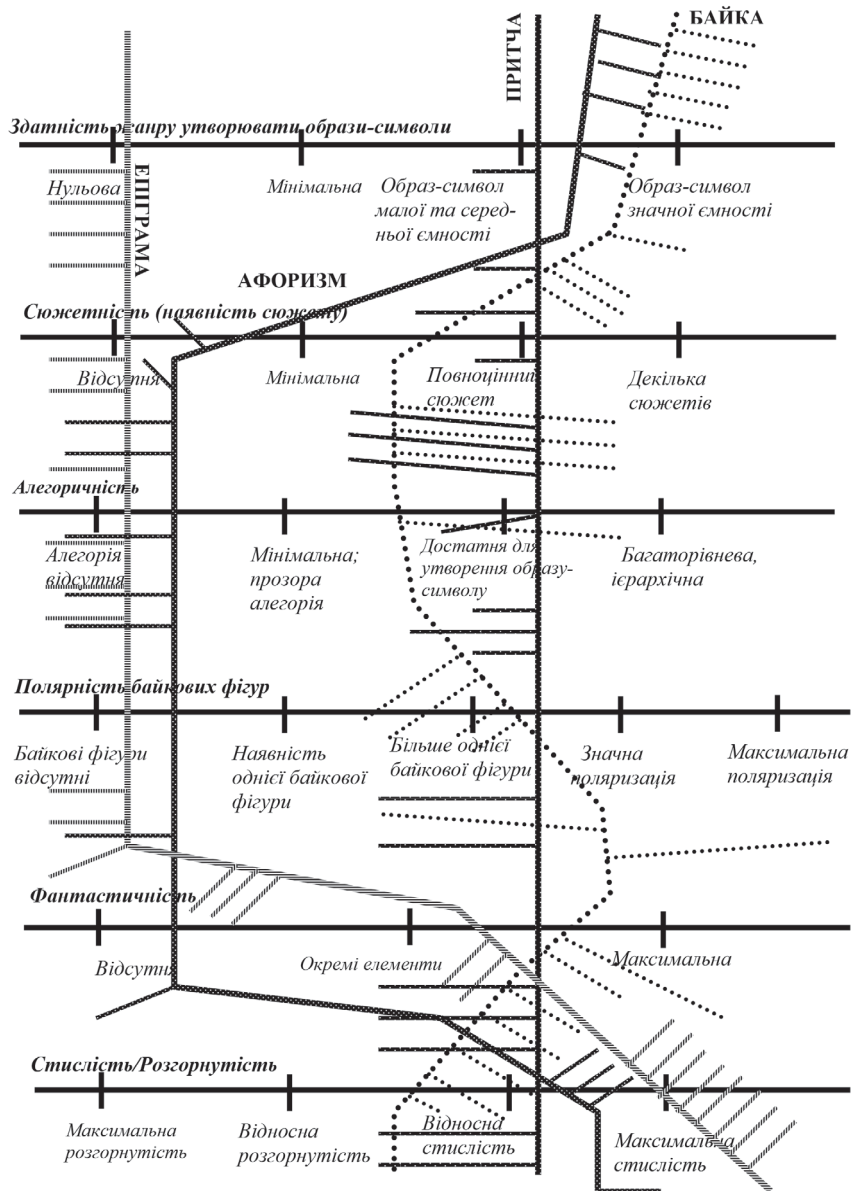


Рис. 8.3. Зони взаємовпливу байки та споріднених форм у XX ст.

ВИСНОВКИ

Ознаки і критерії, за якими збігаються і відрізняються малі літературні форми, складають в сукупності нечітку систему, яка важко підлягає структуруванню. Відтак немає іншого засобу розпізнавання «образів» притчі, байки, епіграми тощо, окрім багатоаспектної діагностики за наборами стильових рис та їх інтенсивністю.

На основі системного визначення байки виокремлено поняття власне-байки. Проаналізовано її композиційно-стилістичні особливості. Здійснено попарне стилістичне порівняння власне-байки з іншими спорідненими формами (притчею, повчальним віршованим оповіданням, дидактичною поемою, жартом, казкою про тварин, епіграмою, афоризмом тощо) і вказано розмежувальні стильові риси: алегоричність, епічність, сюжетність, антитезисність, динамічність, фантастичність (гіперболічність), комічність (сатиричність, іронічність тощо), узагальнено-образна символічність.

У результаті зіставлення конкретних текстів виявлено, що елемент Чудесного, Фантастичного, Гіперболічного та образ-символ (більш конкретизований – у класичній та більш глобалізований – у сучасній байці), а також стильові риси алегоричності, сюжетності, стислості, динамічності та комічності – це критерії, за допомогою яких можна відокремити власне-байку, головне ядро всіх байок, від інших дидактичних жанрів і суміжних малих форм та визначити зони взаємовпливу та перетікання однієї форми в іншу й варіанти відхилень від власне-байки.

Головні стильові риси, за допомогою яких можливе відмежування віршованої байки від притчі, а саме від віршованої притчі, – це алегоричність, сюжетність, фантастичність (гіперболічність). Іntenсивність цих стильових рис переміщає конкретний текст у ту чи іншу зону впливу.

Дидактична поема – це епічно розгорнута форма дидактичної поезії, яка існувала лише в епоху Просвітництва. Предметом дидактичної поеми є філософська, моральна або наукова істина, а не вигадані події (як у байці). В сучасній літературі зустрічаються дидактичні поетичні розповіді, що є прикладом вкраплення байки в інші форми, її переходу в інший стан.

Байка і казка про тварин схожі стильовими рисами сюжетності, алегоричності, фантастичності, але відмежовуються одна від одної за опозиційними характеристиками одноактовість/багатоактовість.

Відокремлення байки від жарту відбувається за допомогою інтенсивності стильових рис повчальності й комічності, а також за допомогою образної символічності. Відокремлюючи байку від епіграми, слід

брати до уваги інтенсивність стильових рис стислості, сюжетності, сатиричності, антитезисності, конкретності об'єктів зображення, повчальності. Стислість споріднює байку й афоризм. Афоризм відігравав завжди важливу роль у семантико-стилістичній структурі байки. В сучасній байці він отримує функцію завершення образно-символічного значення.

Байка відрізняється від усіх споріднених жанрів тим, що в ній формується узагальнений образ-символ, який у стильовому архетипі сучасної байки набуває риси глобалізації.

Для виявлення зон наближення та взаємовпливу байки та споріднених форм взято стильові риси: спроможність жанру утворювати образи-символи; ємність образу-символу; повнота сюжетності; ступінь простоти (прозорості) алегорії, алегоричність; антитезисність; поляризація персонажів; фантастичність; стислість /розгорнутість. На осях інтенсивності цих характеристик побудовано зони впливу споріднених форм на байку. Згідно з зонами впливу можна наочно визначити, які форми в певну епоху перетікають одна в одну, запозичують композиційно-стилістичні засоби тощо. Порівняння діаграм взаємовпливу споріднених форм XVIII і XX ст. відображає еволюцію загальних стильових рис байки та інших форм.

За законами систематики ядро кожної малої форми (власне-байка, власне-притча, власне-епіграма тощо) розпізнається завдяки відокремленим стильовим рисам легко, а периферійні тексти об'єктивно більш складні для розпізнавання.



Розділ 9

ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ ТА СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА І РОСІЙСЬКА ВІРШОВАНА БАЙКА: СТИЛІСТИКО-ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТ

Еволюція стилю російської та української байки повторює в загальних рисах шлях, що пройшла німецька байка, і таким чином «укладається» в схему та концепцію еволюції, запропоновану в даному дослідженні. Це свідчить не про імітацію і плагіат, а про загальні закони саморозвитку жанру.

Загальний прародич німецьких, російських та українських байок є, як відомо, антична байка Греції й Риму. Розвиток жанру в Німеччині і в Росії відбувався в суттєво різних умовах. І все ж синергія російської й української байки спирається на ті ж передумови, що й синергія німецької байки (див. розд. 1): відкритість жанру байки впливу соціуму, нелінійність та суперечливість процесу розвитку тощо. Як наслідок – схожі етапи й результати еволюції.

Під час дослідження еволюції німецької байки розвиток її образу-символу ми розглядали згідно з моделлю процесу еволюції образу-символу, представленою в підрозділі 2.2.4. Загальна тенденція розвитку німецької байки така, що її образ-символ прагне до збільшення свого семантичного обсягу до самого крайнього насичування, коли подальше нарощення стає вже неможливим. Починається перехід до незавершеного образу-символу, який розпізнається читачем лише за назвою байки або за її кінцевим афоризмом, коротким висновком. Згідно з розвитком образу-символу змінюється й характер персонажів, утворюються ієрархічні сюжети, змінюється метафора-алегорія байки.

Отже, за ступенем розвитку образу-символу як німецькі, так і російські та українські байки можна класифікувати таким чином:

- Класичний образ-символ порівняно невеликого обсягу (тип 1);
- Більш абстрактний образ-символ з посиленням смисловим обсягом (тип 2);

- Насичений до краю образ-символ, одержаний традиційними засобами метафоризації, + ієрархія сюжетів та інші засоби компресії інформації (тип 3);
- Незавершений образ-символ, який можна частково виразити назвою, афоризмом тощо і який часто може породжувати безліч варіацій тлумачення (тип 4).

Російські та українські байки з класичним образом-символом невеликого обсягу, прозорою метафорою зустрічаються протягом усіх сторіч. Дидактична байка Антіоха **Кантеміра** (XVIII ст.) утворює незначний за обсягом образ-символ 1 типу:

Огонь и восковой болван [345]

Искусный в деле своем восколей, прилежно/ Трудился, излил болван, все выразив нежно/ В нем уды, части, власы, так что живо тело/ Болванчика того быть всяк бы сказал смело./ Окончив всё, неумно забыл отдалити/ Болван от огня, где воск случилось топити./ Осяг жар пламени воск, расплозлося тело/ Болванчика; пропал труд, пропало всё дело./

Кто дело своё свершив, утвердитъ желает/ В долги веки, должен всё, что тому мешаает,/ Отдалитъ и, что вредит, искоренять скоро;/ Без того дело его не может быть спору.

Байка з образом-символом 1-го типу часто зустрічається у російських та українських авторів і в XX ст. Такі байки є у Д. Бідного («Птицеловы»), С. Міхалкова («Назойливый комар»). Більшість байок авторів-класиків: Крилова, Сумарокова, Тредіаковського, Глібова, Гребінки за характером образу-символу належить саме до 1 типу. Інтерес до цих байок залишається вічним завдяки великому таланту, неповторній індивідуальній манері та естетичній, етичній і поетичній цінності текстів. Більшість послідовників байкарів-класиків не стали їх епігонами, а внесли свою оригінальність у байки цього типу, посилюючи стильові риси сатири та сарказму. Саркастичність – типова стильова риса багатьох російських та українських байок, у той час як у німецьких байках всіх періодів вона не отримала такої виразності й типовості. Більшість німецьких байок соціально-критичного стильового архетипу презентують риси іронічності та сатиричності. Байки з тенденцією до сарказму знаходимо, в основному, у Гердера (XVIII ст.) та Вайнерта (XX ст.) [403; 553].

Наведемо інші приклади російських та українських стислих байок 1 типу:

Цена дружбы [353]

В вопросах дружбы понимая толк,/ Осёл Мартышке дал полтыщи в долг, /

И с этого же самого числа/ Мартышка стала избегать Осла.

Несучка [346]

Чубата Курочка одне яйце знесла,/ А потім жиром обросла - /
 І не несеться (в тім-то й закарлючка!), А все сокоче: - Я несучка!/
 Колись вивчати будуть досвід мій ...//
 Біда, що дехто вірить їй..

Осел і соловей (не за Криловим) [346]

Осел прослухав пісню Солов'я,/ Подумав і сказав: - Чудово!/
 Не викинеш з такої пісні слова, / Та все-таки пораджу я:/
 Повчися в Півня ... Ні! Повчися не співати,/ А плату за пісні збирати./
 На це у нього особливий дар:/ Своє «кукуріку» на три двори горлає - / І всюди
 просо має . . . – Практичний був Осел – вів річ про гонорар. //
 А чи не в Півня вчилися поети,/ Що сунуть вірш один одразу в три газети?

Муштровані мавпи (з Бабрія) [344]

В Єгипті Цар, муштруючи хвостатих Мавп,/ Навчав військових
 вправ:/ ходить в строю/ І виявлять свою/ Кмітливість, спритність, дис-
 ципліну . . . / Здавалось, вдачу переміг мавпину./ На пробу в останній день/
 Горіхів кинув кілька жмень./ Зламавши стрій, що шикувавсь до бою,/ Мет-
 нулись мавпи дикою юрбою,/ Кричали, билися, лишивши зброю . . . / Смі-
 ється цар: - от виродки собачі!! Знать, муштра не міняє вдачі.

Езоп і Осел [там само]

Байкарю наш! – Осел Езоп став прохати:/ Як байку створиш ти про
 наші дні, / То дай щось мудре і мені додати!/- Та й хитра ж вигадка твоя! /
 Таке б я допусти, - Сказали б, що Осел – це я,/

А вчитель – ти.

Байки з більш абстрактним і ємним образом-символом (тип 2) також є улюбленим типом байок протягом багатьох віків. Часто вони дуже розгорнуті й не можуть бути наведеними як ілюстрація. Це, наприклад, байка А. Кантеміра «Пчельная Матка и Змея», більшість байок Г. Сковороди (прозових) [352], байки С. Міхалкова «Сознательный Бобёр» и «Седой Осёл» [350], байки А. Косматенка «Філоксен і Діонісій», «Залізна логіка» [347], байка «Вовк і Коза» П. Ключини [346].

Більшість ранніх байок Ф. Кривіна належать до 2-го типу [348].

Родственники

"Что, милая, не хочешь признаваться?/ А я тебя увидетъ рад!" - / Ска-
 зал подвижный, юркий Плагиат/ Солидной, толстой Компиляции./ "Какой позор! Какой позор! - / Вскричала Компиляция, - Нет мочи! / Со мной вести знакомство хочет/ Презренный вор!" - / "Напрасно обижаешь брата, - / раздался голос Плагиата. - / Мы оба поровну крадем, / Хоть все считают от чего-то/ Мое занятие воровством, / твое – научною работой".

Вокруг капуста

Трем зайцам, по профессии поэтам,/ Случилось раз попасть под об-
 щий куст./ Один сказал: / "Вкусна капуста летом!" / Другой сказал: /

"Капусты летней вкус хорош!" / И третий молвил с чувством: / "О, как прекрасна летняя капуста!" / А старый критик Жук, приняв ученый вид, / Подробно доказал в статье журнальной, / что стих у каждого по-своему звучит. / Умно, / Свежо, / Оригинально.

У двох останніх байках чітко виступає стильова риса сарказму, який грає тут ключову роль у процесі метафоризації. Як уже зазначалось, згідно з теорією В. Телії [167] процес метафоризації образу-символу складається з трьох етапів: 1) допущення про подібність гетерогенних сутностей; 2) процес фокусування; 3) процес фільтрації. У наведених байках Ф. Кривіна відсутній 1-й етап; тут немає потреби в прозорій аналогії, як це було в байках 1-го типу; майже непомітний 2-й етап; але посиленням є 3-й етап, на якому за допомогою засобів сарказму зроблено вказівку на приховані мотиви поведінки персонажів.

Тип 3 – насичений до краю образ-символ, одержаний традиційними засобами метафоризації.

Король і писарі (із Ігнація Красицького) [344]

Якийсь новий король, що був собі з примхливих, / Звелів подати реєстр розумних і щасливих. / Розумних склали спис – реєстр взяли на возі, / Щасливих не знайшлось ні дома, ні в дорозі.

Тут майже відсутній 1-й та 2-й етапи метафоризації, але дуже потужним є 3-й етап. Образ-символ (скільки є розумних і щасливих?) утворюється за допомогою метафоричного засобу вимірювання – воза, на який збирають реєстр.

4-й тип образу-символу байки – це незавершений образ-символ; він настільки ємний, що його неможливо утворити традиційною метафоризацією персонажів байки. Останні відіграють тут лише допоміжну роль зачину, а образ-символ кристалізується лише наприкінці байки завдяки несподіваному афоризму, влучному висновку, який примушує читача за цією проекцією відтворити образ-символ. Байки 4-го типу є у А. Косматенка [347] («Лев і заєць», «Нейтрон і протон»), С. Михалкова («Сбоку-припеку», «Неврученна награда») [350] і у словацького україномовного письменника М. Ксеняка («Без коріння», «Соловей і Сарна», «Кротяча логіка», «Куряча суперечка») [349].

Неврученна награда (С. Михалков)

За честный труд и поощренья ради/ Один из Муравьев представлен был к награде/ К миниатюрным именным часам./ Но Муравей не получил награды: / Вышесидящий Жук чинил ему преграды,/ Поскольку не имел такой награды сам.//

Ах, если бы прискорбный этот случай/ Был ограничен муравьиной кучей!

У цій байці первинна абстрагізація образу-символу відбувається засобом надання персонажам невластивих їм дій, а подальше наси-

чення обсягу образу-символу – за допомогою саркастичного побажання, що міститься у висновку. В цьому тексті 1-й етап метафоризації майже зовсім відсутній, 2-й етап виражено слабо, але посиленням є 3-й етап.

Кротяча логіка (М. Ксеняк)

Прорився Кріт на птахоферму./ Побачив на гніздах курок, здивувався./ Чи не соромно вам, хохлушки, сидіти собі/ отак, без діла?/ - Як без діла? Вже взяли від нас громаду яєць, /а ми ще й зверх плану намагаємося./ Кріт підняв рильце:/ - Гадаєте, я осел, чи що? Ледарюєте! На гніздах/ розвалюєтеся! Отак до кінця світу норми/ не виконаєте, а не ще зверх плану!// Байки цієї зміст розкритий: / Кріт переконаний,/ Що все повинно нори рити./

У цій байці образ-символ міг би залишитися незавершеним, якби не афористичний вираз наприкінці тексту. 1-й і 2-й етапи метафоризації майже не виражені, але посилено 3-й етап.

Куряча суперечка (М. Ксеняк)

На дворі підняли крик дві Курки./ - А ти, Сусідонько, сьогодні вранці гребла в смітнику правою ногою, а пот . . . / Друга не дала їй домовити: - Погано бачила. Спочатку я двічі гребанула/ правою, це правда, але потім я вперто гребла/ тільки лівою! - Ні, ні, я добре бачила! – не здавалась Перша./ - Киньте, сестрички! – таємниче звернувся/ до них Півень, - краще все напишіть, а там . . . Далі не доповів./ Згодом важко зітхнув, переборював у собі/ щось і закінчив таким шепотом, що ледве/ було чути кілька слів: / а там історія вас розсудить! / Історіє, бідна мати, що інше тобі рішати?

Образ-символ залишився би без афористичного висновку незавершеним. Афоризм дає напрямок читачу для завершення образу-символу, надає глибокий політичний підтекст байці. Засоби його утворення: абстрагізація (звернення до Історії як діючої персони); прозорість метафори (ліва, права нога). Інші ознаки сучасної байки: глобалізація тематики й образу-символу (висновок міг би бути прикладеним до безлічі ситуацій), несумірність персонажів та поняття Історії, яке належить до людського виміру, що надає незвичайну ємність образу-символу. Байка пронизана сарказмом, звучить памфлетично відкрито. Цьому сприяє значною мірою також не стільки алегоризація та символізація, скільки свідомо легка замаскованість персонажів: на смітнику діють скоріше Люди під масками Курей та Півня, аніж Кури як алегорії. Останнє явище є, безумовно, ознакою сучасних байок із посиленою соціально-критичною функцією. Щодо німецьких авторів, то явище «памфлетизації» байки, загострення риси комічності до сарказму найяскравіше виражено в політизованих байках Е. Вайнерта.

Розвиток образу-символу й супровідний розвиток механізму метафоризації – лише одна сторона еволюції російської та української

байки. За своїми соціальними функціями, тематикою, стильовими особливостями російські та українські байки, як і німецькі, групуються й утворюють ті ж самі головні стильові архетипи (див. розділ 7). Нами було досліджено близько 600 російських та українських байок і в результаті досліджень отримано ланцюги спадкоємності стилю за архетипами у XVIII–XX ст. Наведемо як приклад українські байки (фактичний та байковий текстовий матеріал досліджувався за антологією [354]).

1. Стильовий архетип риторично-стислої байки

Ф. Прокопович ⇒ Г. Сковорода ⇒ П. Білецький-Носенко ⇒ П. Гулак-Артемовський ⇒ Л. Боровиковський ⇒ Б. Грінченко ⇒ В. Самійленко ⇒ М. Годованець ⇒ А. Косматенко ⇒ Ю. Кругляк ⇒

Соціальні функції й набір характерних стильових рис байок цього архетипу, зрозуміло, такий же, як і в німецьких байках риторично-стислого архетипу. Але тематика, індивідуальний стиль авторів значно відрізняється від німецького варіанта. Українським байкам цього архетипу вельми характерна фольклорність, тобто народна лексика, ідіоми, традиційний національний український гумор. Особливо ці ознаки проявляються у таких авторів, як Л. Боровиковський, Б. Грінченко, М. Годованець та А. Косматенко.

Більшість сюжетів байок Л. Боровиковського побудовано на розгорнутих українських прислів'ях або закінчуються ними (наприклад, байки «Багатий, бідний», «Крила у вітряка» та інш.).

Починається ланцюг спадкоємності з Ф. Прокоповича та Г. Сковороди. Останній писав тільки прозові байки чітко вираженого Езопового типу: «Оселок и Нож», «Сила» та інші.

Ф. Прокопович створив теорію байок, у якій, в основному, розглядаються Езопові байки, які він називав «лівійською байкою», а також деякі ілюстрації у формі текстів байок [145].

П. Білецький-Носенко писав байки одночасно кількох архетипів, у тому числі – риторично-стислого стильового архетипу («Вовк та Ягня», «Львиний розділ»).

Ю. Кругляк має байки класичного Езопового складу (байка «Тріска»), а також байки, схожі на анекдот чи жарт:

Свиня і Сонце

- Ти Сонце бачила? – спитали у Свині. / - Звичайно, бачила! А чому ж ні!! Воно лежить зі мною у калюжі/ Жовтеньке, на гарбуз походить дуже . . .

Таким чином, порівняно до текстів байок німецьких авторів риторично-стислого типу українські автори більш схильні до використання фольклору, народного гумору, а мораль висловлюють не афоризмом, а прислів'ям. Ще одна характерна риса – ряд байкарів пише байки одночасно кількох архетипів.

2. Поетично-розважальний стильовий архетип

П. Білецький-Носенко ⇒ Є. Гребінка ⇒ Л. Глібов ⇒ М. Старицький ⇒ Б. Грінченко ⇒ А. Косматенко

До цього архетипу належать майже всі байки М. Старицького, Є. Гребінки та Л. Глібова. Два останні автори – це класики української байки. Їх індивідуальні стилі – апофеоз байкового ліризму (особливо у Глібова). Такі відомі байки Є. Гребінки, як «Ведмежий суд», «Рибалка», мають ознаки як архетипу розважальної байки, так і архетипу соціально-критичної байки за соціальними функціями.

Зовсім небагато байок А. Косматенка належить до архетипу розважальної байки («Струмок та Лиман», байки-жарти «Залізна логіка», «Кіт і Пацюки»). Те ж саме стосується й байок П. Білецького-Носенка: наприклад, «Півень та Лисиця».

Національна риса, що відрізняє українські байки розважального архетипу від таких самих німецьких, – це широке вживання фольклору, вже готових стереотипних ідіом, лексики, що обмежує авторів у власній мовотворчості, але розширює для них палітру вживання народної мови.

3. Стильовий архетип соціально-критичної байки

І. Франко ⇒ В. Самійленко ⇒ Валер Проноза ⇒ С. Пилипенко ⇒ А. Косматенко ⇒ П. Ключина ⇒ Є. Бандуренко ⇒ П. Глазовий

Соціально-критичним українським байкам притаманний сарказм. Ця риса присутня у багатьох авторів, що надає байці деяку схожість з фейлетоном. Вже в байках І. Франка «Звірячий парламент», «Меморандум Будяків» та ін. риса сарказму – провідна в наборі стильових рис, притаманних даному архетипу.

Функція викриття віджилого та потворного по-новому зазвучала після 17-го року у Валера Пронози, С. Пилипенка. Однак не можна стверджувати, що це однозначно підвищило художню цінність байок цих авторів. Більшість їх байок зараз забуто; не згадуються тепер і ті, що були тоді літературною подією (наприклад, «Демонстрація», «Громофон» С. Пилипенка). Інша доля у багатьох байок А. Косматенка й П. Ключини. Ці автори мають багато байок, близьких до споріднених жанрів, пародій («Вовк і Мухи», «Несучка», «Осел і Соловей» (не за Криловим) П. Ключини, «Лев і Заєць», «Нейтрон і Протон», «Мудрець та Баран» А. Косматенка).

Представниками наступного покоління байкарів стали Є. Бандуренко («Хоронять Байку, а вона живе»), П. Глазовий («Мавпін жарт», «Півень і Соловей», «Бережіть чуби»).

Скрізна тенденція байок цього архетипу збігається з тенденцією в байках інших літератур: скорочення тексту, відмова від ліричних фрагментів на користь гумору, іронії, сарказму. При цьому в україн-

ських байках всюди помітний фольклорний вплив, а композиція байки відходить від класичної композиції повільніше, ніж у німецькій байці.

4. Архетип байки для дітей та юнацтва

Цей архетип представлений порівняно мало у німецькій літературі, а в українській – майже зовсім відсутній [354]. Його представниками можна вважати лише Олену Пчілку та в деякій мірі – Івана Верхратського.

5. Архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образом-символом

Цей архетип в українській літературі значно менш розвинений, ніж у німецькій. Абстрактні образи-символи великої ємності зароджувалися в окремих українських байках ще у XIX ст. («Шелестуни» Л. Глібова, «Індик» П. Білецького-Носенка). Але ці байки за набором стильових рис належать до 2-го архетипу – розважальної байки і є винятками.

До архетипу абстрактної інтелектуальної байки можна безперечно віднести більшість байок М. Ксеняка (наприклад, «Соловей і Сарна», «Без коріння», «Куряча суперечка») та байки А. Гарматюка. Всі вони містять незавершені образи-символи, які формуються кінцевим афоризмоподібним висловом. Байка А. Гарматюка «Лебідь, Рак, Щука і Наука» становить собою інверсію добре відомого сюжету та комічне розв'язання відомої проблеми.

ВИСНОВКИ

Еволюція стилю української та російської байки повторює в загальних рисах шлях, що пройшла німецька байка, і таким чином укладається в загальну схему та концепцію еволюції, запропоновану в дослідженні.

По-перше, збігаються етапи еволюції образу-символу байки, які відображені в розділі 2 монографії. За ступенем розвитку образи-символи німецької, української й російської байки можна класифікувати на 4 типи: класичний образ-символ порівняно невеликого обсягу (тип 1); більш абстрактний образ-символ з посиленням смисловим обсягом (тип 2); насичений до краю образ-символ, одержаний традиційними засобами метафоризації, + ієрархія сюжетів та інші засоби компресії інформації (тип 3); незавершений образ-символ, який можна частково виразити назвою, афоризмом тощо і який часто може породжувати безліч варіацій тлумачення (тип 4). Усього проаналізовано близько 600 байок українських та російських байкарів XVIII–XX ст. При цьому не виявлено жодного тексту байки, образ-символ якого не відповідав би одному з виокремлених типів.

По-друге, розподіл за епохами еволюційних типів образу-символу в російській та українській байці в загальних рисах такий же, як і в німецькій байці. образу-символу тієї чи іншої семантичної насиченості відповідає адекватний інструментарій: стилістичні засоби, стильові риси й відповідна інтенсивність стандартних етапів метафоризації образу-символу. В цьому відношенні також не виявлено жодних відхилень від подібної відповідності в німецькій байці.

Помітною є лише така відмінність. В українських та російських байках 1-4 типу образу-символу є дуже типовою й інтенсивною стильова риса сарказму, в той час як в німецьких байках вона репрезентована лише в окремих авторів (Вайнерт, Гердер).

Українським і російським байкам притаманні така ж сама класифікація на стильові архетипи, що й німецьким байкам. Загальна тенденція еволюції стилю німецької байки – від стильового архетипу риторично-стилої байки до абстрактно-інтелектуального стильового архетипу з глобалізованим образно-символічним значенням чітко проявляється і в українсько-російській байці. Однак особливістю байки українсько-російського мовного середовища є, в порівнянні з німецькою байкою, ще менша кількість байок стильового архетипу для дітей та молоді (І. Франко, С. Міхалков, А. Барто), причому, як і в німецькій літературі, байки цього напрямку межують з суміжними формами – притчею, розповідями та казками про тварин, комічними віршами.

При загальній тенденції образів-символів німецьких, українських і російських байок до глобалізації, тематичні атрактори німецьких байок помітно відрізняються від тематичних атракторів байки українсько-байкових текстів ХХ ст.

Таким чином, стилістико-порівняльний аналіз німецької, російської та української байок породжує однозначний висновок, що поза окремими локальними відмінностями, незначними композиційно-стилістичними й мовно-стилістичними особливостями та відмінними реаліями, у головному російська та українська байки слідує за тією ж лінією еволюції, що й німецька, піддаються тій же класифікації на стильові архетипи і що на сучасному етапі їм властиві такі ж самі типові стильові риси. В пропонованій роботі описано лише головні тенденції паралельного стилістичного розвитку байки різних літератур, фрагментарно проведено аналіз стилю. Перспективою подальшого, більш поглибленого дослідження є опис усіх етапів еволюції стилю української та російської байок з використанням пропонованої методики та окреме дослідження їх композиційно-стилістичних особливостей за сторіччями.



ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У монографії проведено аналіз еволюції стилю німецької віршованої байки в діяхронії протягом усієї її історії та виокремлено основні стильові архетипи байки. Досліджено творчість більшості німецьких байкарів XIII–XX ст. Така значна база даних дозволила провести аналіз еволюції стилю байки одночасно в декількох аспектах і напрямках: у системно-структурному, синергетичному, лінгвостилістичному, літературознавчому.

За основу дослідження прийнята системна (у більш розвиненому варіанті системно-синергетична) концепція стилю байки як жанру і як типу тексту, в якій враховуються всі головні екстралінгвальні і лінгвостилістичні компоненти в їх взаємозв'язках і в єдності. В такому світлі байка постає багатогранним мінливим явищем. Як жодна інша форма, вона здатна увібрати в себе компоненти й ознаки багатьох інших жанрів малих форм: притчі, епіграми, казки, афоризму, жарту, шванку тощо. Але разом з тим зберігається головний стрижень байки, за яким ми розпізнаємо її протягом сторіч, – це наочне і разом з тим узагальнене образно-символічне відтворення життєвих ситуацій, відносин, певних істин тощо. Образи-символи, викарбовані в байках, відтворюючи соціальні ідеї і потреби суспільства, відображаються в індивідуальній свідомості читача і сприяють удосконаленню людської природи.

Результатом обробки й аналізу значної кількості текстів байок (1500) різних періодів і етапів еволюції та відмежування байки від споріднених літературних форм (притчі, епіграми, афоризму, жарту, казки про тварин тощо) є визначення байки в системно-структурному та лінгвостилістичному аспекті, яке відображає базову модель, головний стрижень байки на будь-якому етапі еволюції.

Віршована байка як лінгвістична модель типових ситуацій дійсності – це динамічна взаємодія (синергія) епічних, драматичних, поетичних, дидактичних, комічних (передусім сатиричних), образотвірних, алегоричних, фантастичних, епіграматичних, афористичних елементів (з історично зумовленим співвідношенням), які своєю еволюційно-мінливою комбінацією утворюють відповідний стильовий архетип і об'єднані в систему й підпорядковані узагальненому образу-символу соціально залежної семантичної ємності, через який

у процесі метафоризації моделюються й пізнаються соціально значущі теми, ідеї, істини. Поетичними засобами, передусім за допомогою прийомів алегоричності та фантастичності (гіперболічності), утворюється наочно-образна, психологічно містка та здебільшого динамічна ситуація, що формує узагальнений образ-символ, який маніфестує значиму для відповідної епохи (і нерідко поза її межами) етико-філософську істину і спонукає читача до зміни особистих якостей та навколишнього світу.

На основі пропонованої концепції байки і на байковому матеріалі декількох сторіч досліджується дія законів стилістичної еволюції жанру. Як інструментарій для дослідження еволюції саморозвитку жанру байки використовуються поняття відносно нової універсальної науки – синергетики. Поряд з сучасними лінгвостилістичними концепціями системно-синергетичний підхід є методологічною основою дослідження, здійсненого в межах монографії.

Відповідно до застосованого в роботі системного еволюційно-стилістичного підходу до аналізу байки як жанру і як типу тексту, доповненого синергетичною концепцією, байка розуміється як система, що знаходиться в постійному процесі саморозвитку й самоорганізації, тобто еволюціонує внаслідок взаємодії мовленнєвих і соціальних чинників, що потребує дослідження як лінгвостилістичних, так і соціально-історичних елементів цієї системи в єдності її сталих і змінних характеристик.

Основу лінгвостилістичного дослідження, здійсненого в межах монографії, становить концепція композиції тексту як лінгвостилістичного явища; лінгвостилістична інтерпретація тексту за рівневим принципом; концепція алегорії й символу стосовно байки; концепція метафоризації; концепція стильових рис, аналіз конкретних текстів, індивідуальних стилів та архетипів за стильовими рисами, морфологічний аналіз тексту. Лінгвостилістичний підхід до композиції тексту акцентує увагу на композиційній структурі байки і на мовленнєвих засобах її реалізації. Композиція є першим рівнем тексту, на якому простежуються стильові риси, притаманні не лише конкретному тексту, а й усьому жанру. Системно-структурний і синергетичний підхід, прийнятий у монографії, дозволяє розпочати аналіз із цього верхнього рівня і далі продовжити аналіз на інших рівнях, включаючи лексичний, синтаксичний, фонетичний тощо.

Лінгвостилістичний та системно-структурний підходи до поняття композиції означає розглядання тексту байки в єдності його формальних і змістових елементів. Три рівні композиційно-стилістичної структури тексту: формальний, формально-змістовий та змістовий (Е. Різель) завершуються в нашому дослідженні образно-символічним

рівнем. Останній вважається найвищим рівнем тексту байки, на якому завершується утворення її узагальненого образу-символу. Образ-символ байки – це системотвірний фактор, який підпорядковує і об'єднує всі елементи композиції в єдине ціле і є метою композиційно-стилістичної системи тексту байки. Образ-символ є результатом взаємодії (синергії) всіх рівнів і елементів композиційної структури байки, в тому числі її образно-символічної та алегоричної семантико-стилістичної структури. На основі розгорнутої метафори-алегорії системою мікрообразів, образів байкових фігур та інших семантично важливих елементів у байці утворюється притаманний тільки їй узагальнений образ-символ, який завершує байку й забезпечує цілісність її композиції. У процесі дослідження викарбувалось поняття так званого «незавершеного образу-символу», який є, головним чином, надбанням сучасної абстрагованої й глобалізованої байки і який потребує більших інтелектуальних зусиль з боку читача для його завершення.

Віокремлення стильових рис, вивчення засобів їх реалізації на різних мовленнєвих рівнях і лінгвостилістичної інтерпретації текстів за стильовими рисами здійснювалось у дослідженні на основі аналізу архітектоніко-мовленнєвих, композиційно-мовленнєвих форм, образотвірних механізмів. Композиційно-стилістичне дослідження та інтерпретація віршованої байки за стильовими рисами відкрили специфічну стилістичну особливість байки як жанру і як типу тексту – майже всі її стильові риси виступають у полярних парах, відображаючи антитезисну природу всього жанру: наприклад, епічність/драматичність, статичність/динамічність, стислість/розгорнутість, строфічність/астрофічність, завершеність/незавершеність.

Для ілюстрації композиційно-стилістичних структур, стильових архетипів, засобів образності, експресивності, видів метафори, процесів метафоризації, образів-символів різної семантичної ємності, завершеності/незавершеності, для ілюстрації стильових рис, індивідуальних стилів тощо здійснювався лінгвостилістичний аналіз типових текстів байок, у якому з певними трансформаціями використовуються визнана методика лінгвостилістичної інтерпретації текстів за рівневим принципом (І.В. Арнольд, В.В. Виноградов, Е. Різель, Л.В. Щерба та інші), відповідні поняття лінгвістики та стилістики тексту (опозиція, контраст, антитеза, акції/реакції, стильова риса, завершеність, засоби образності, експресивності тощо).

У процесі аналізу текстів, який передував систематизації текстів й підтвердженню гіпотез, відбувалось вивчення не лише рівнів тексту, які складаються із великих мовленнєвих одиниць (архітектоніко-мовленнєві, композиційно-мовленнєві форми тощо), а і їх відповідного наповнення на лексичному рівні. Це було необхідно для отримання

висновків щодо особливостей індивідуальних стилів, інновацій в стилі, мовних засобів наповнення образно-символічного рівня системи байки, семантичної ємності образу-символу, його завершеності/незавершеності, підтвердження тих чи інших стильових рис, які виводяться не лише дедуктивним шляхом; ролі назви та афоризму в абстрактно-глобалізованій байці, назв реалій із суспільного життя, мікрообразів, образів байкових фігур тощо. У підтвердження всіх висновків щодо еволюції мови і стилю наводиться відповідний аналіз текстів байок за стильовими рисами і за рівневим принципом; в разі необхідності й можливості відображався й лексичний рівень. Більш детальне відтворення лексичного, синтаксичного рівня байки було неможливим з тієї причини, що виклад головних тенденцій розвитку стилю потребував для аргументацій значного обсягу. Ті ж зразки лінгвостилістичної інтерпретації текстів байок, які представлені безпосередньо в роботі, вказують на те, що всі висновки зроблені на підставі всебічного аналізу текстів. Крім того лінгвостилістичний аналіз за рівневим принципом завжди дозволяє перейти безпосередньо до аналізу лексико-граматичної «тканини» тексту, оскільки головні висновки про її характер, «орнамент» практично вже зроблені та враховані раніше і підсумовані під час аналізу мовленнєвих одиниць верхнього рівня.

Для визначення макротенденцій еволюції стилю байки були застосовані положення синергетики – науки про системи, які еволюціонують, саморозвиваються. Положення синергетики були необхідні, щоб виявити і спрогнозувати закономірності еволюції мови і стилю байки, а також показати взаємозв'язки композиційно-стилістичних структур, стильових рис і стилістичних засобів з тими екстралінгвальними чинниками, які саме і надають поштовх до еволюції стилю, утворюючи соціально-важливі теми, ідеї, архетипи. Узагальнені характеристики еволюції стилю байки, виявлені за допомогою синергетичного інструментарію і в результаті лінгвостилістичного аналізу текстів байок, описуються далі на лінгвостилістичному рівні, тобто відповідні зміни демонструються в системі композиційно- та мовно-стилістичної організації тексту.

Еволюція великих і складних систем найкращим чином описується в термінах цієї науки, яка спеціально створена для вивчення явищ, що саморозвиваються. Синергетика вже достатньо добре зарекомендувала себе в фізиці, біології, психології, соціології, інформатиці, наукознавстві. Вона здатна дати адекватний опис еволюції складних систем, до яких відноситься також і жанр байки в його саморозвитку і самоорганізації.

Під час перенесення понять однієї науки на ґрунт іншої виникає концептуальна метафора, роль якої на наш час важко переоцінити,

якщо необхідно описати явища на стику різних наук. Синергетика отримує свою пояснюючу силу тоді, коли надає оперативний зміст концептуальним метафорам. Завдяки цьому вдалось узагальнити характеристики еволюції стилю байки, репрезентуючи їх, з одного боку, в поняттях синергетики, а з другого, – в традиційних поняттях лінгвистически, не створюючи при цьому протиріччя з синергетичним підходом.

Згідно з цим монографія в одному зі своїх аспектів присвячена застосуванню загальних понять синергетики конкретно до стилістики байки як жанру і як типу тексту, розглянутого в еволюції. Вибрано головний механізм реалізації стильових засобів у створенні байки – механізм метафоризації, розглянуто його розвиток, корелюючий з розвитком образу-символу байки. Еволюція жанру байки як літературно-соціального явища і як типу тексту корелює з еволюцією метафори і еволюцією образу-символу, які в свою чергу визначаються композиційно-стилістичною еволюцією.

Головні поняття синергетики, такі як атрактор, нелінійність розвитку, режим загострення, дисипація, компресія інформації і взаємне моделювання, отримують у дослідженні конкретне стилістичне наповнення і таким чином слугують для подальшого розширення погляду на еволюцію стилю.

Виокремлення атракторів усіх рівнів віддзеркалюють систему «суспільство-байка-стиль»: суспільно-соціальні атрактори, тематичні атрактори, стильові атрактори; головними складниками стильових атракторів є віршована й прозова форми; стильові атрактори зумовлюють стильові засоби й стильові риси. Базова модель еволюції стилю байки створена як результат взаємодії виокремлених атракторів та їх сталих і змінних складників; на основі базової моделі побудовано моделі еволюції стилю кожної епохи байкової творчості: антична байка, середньовічна байка, байка епохи Гуманізму, епохи Реформації, епохи Барокко, епохи Просвітництва, XIX ст. та I і II пол. XX ст. (усього 9 моделей). Як ядро тематичних атракторів, передусім, побудована діаграма еволюції тематики байок, що демонструє тенденцію від конкретної тематики до глобалізації тем.

За допомогою положень синергетики було визначено низку прогнозів і гіпотез щодо еволюції жанру байки: висунута головна гіпотеза про існування регресивної (лінійної) та прогресивної (нелінійної) гілок розвитку байки, кожній із яких притаманна своєрідна архітектоніка та внутрішня структура текстів (розгорнутість/стислість, експліцитна/імпліцитна мораль, різна комбінація мовленнєвих форм тощо) і неоднакові умови створення образів-символів за їх семантичною ємністю. Типи композиційно-стилістичної структури байки й

процеси метафоризації в зазначених відгалуженнях еволюції також суттєво різні. Інші гіпотези: гіпотеза про злиття байки з іншими формами; гіпотеза про незавершеність образно-символічного смислу байки; гіпотеза про активізацію байки взагалі і віршованої зокрема на сучасному етапі еволюції.

Підтвердження висунутих еволюційних гіпотез здійснювалось лінгвостилістичними засобами, а саме: складались морфологічні таблиці за авторами й текстами байок і згідно з ними статистичним (інколи експертним) шляхом виводилась наявність і зв'язок стильових рис, композиційно-мовленнєвих форм, мікрообразів та образів-символів.

Результати здійсненого аналізу зіставлялись з синергетичними поняттями, такими як компресування інформації, ітерації, біфуркації, ієрархічне та взаємне моделювання та інші. У такий спосіб з'ясовувалась відповідність між різними лінгвостилістичними компонентами й засобами та їх синергетичною роллю в еволюції стилю.

Для дослідження індивідуального стилю окремих відомих і менш відомих авторів синергетика теж надає методичні можливості, які продемонстровані в монографії на прикладах аналізу стилів Скарпі, Гердера, Лібхена та ін. При цьому основна синергетична ідея полягає в тому, що для саморозвитку тексту байки в образ-символ необхідним і достатнім є взаємне моделювання «текст – образ – символ», а також інформаційне моделювання з боку теми байки (атрактора), яке виражається в структуризації і компресії інформації.

Необхідно назвати ще одну парадигму розвитку систем – це теорія рішення винахідницьких задач (ТРВЗ), яка в пропонованому дослідженні також знайшла застосування до жанру байки. Це – загальний закон прагнення систем, що розвиваються (в тому числі нематеріальних, якою є, наприклад, байка), до ідеального кінцевого результату (ІКР). Названа парадигма дає ключ до пояснення того, яким чином байка ХХ ст., часто стиснена майже до афоризму, зберігає головну структуру і свій вплив. Парадигма розвитку систем дозволила звернути нашу увагу на незавершені образи-символи байок, роль афоризмів в їх утворенні й відповідність такої форми байки інтелекту читача і загальній соціодинаміці європейської культури ХХ–ХХІ ст.

Опис еволюції стилю здійснено з урахуванням впливу античної байки на німецьку байку як прозової, так і віршованої форми (у всі епохи) і впливу французької байки на німецьку віршовану байку (епоха Просвітництва). Аналіз стилю байки окремих епох враховує як індивідуальність стилю кожного байкаря, так і спорідненість стилю епохи взагалі. Як індивідуальні, так і загальні ознаки стилю корелюють з вимогами, соціальними замовленнями (соціальними атракторами) певної епохи.

У результаті проведеного дослідження виокремлено й описано головні стильові різновиди байки, іншими словами – стильові архетипи, які складалися протягом сторіч і які існують і на наш час. Розвиток кожного стильового архетипу протягом епох можна відобразити у вигляді ланцюгоподібних моделей спадкоємності стилю авторів протягом усієї еволюції байки. Зрозуміло, що класифікація на стильові архетипи в меншій або більшій мірі умовна, оскільки шляхи їх еволюції перетинаються інколи навіть у творчості одних і тих же авторів. З іншого боку, в «чистому» вигляді залишається лише ядро архетипу, а на периферії існують проміжні форми, які одночасно репрезентують лінгвостилістичні особливості різних стильових архетипів. Головні архетипи проаналізовані за інтенсивністю їх основних стильових рис, визначена доля кожного архетипу у відсотках. Визначення стильового архетипу в лінгвостилістичному аспекті враховує синергію всіх названих мовленнєвих рівнів байки.

Стильовий архетип байки – це певна комбінація і взаємодія (синергія) властивих йому соціальних функцій, тематичних атракторів, формальних, змістових та семантичних елементів (архітектоніки, метрики, акцій/реакцій, персонажів, мікрообразів, образів-символів, експліцитної й імпліцитної моралі тощо), які скріплені в систему єдиним мовним стилем, котрий становить собою образно-символічний відбиток певної соціально-значущої теми, ідеї.

Наведемо ще раз виокремлені в процесі дослідження й стилістично описані архетипи та закріплені за ними імена байкарів:

1. Стильовий архетип риторично-стилої байки (10 %): Езоп, Бабрій, Ромул, Штейнхувель, Лютер, Матезіус, Хітройс, Клара, Лессінг, Мозер, Вілльмов, Мейснер, Гердер, Гете, Фрьоліх, Грільпарцер, Ебнер-Ешенбах, Кунце, Крюсс, Лібхен, Нойбергер, Шварц, Гешко, Діль.

2. Стильовий архетип поетично-розважальної розгорнутої байки (40 %): Бабрій, Федр, Авіан, Штріккер, Мінден, Трімберг, Бонер, С. Брант, Х. Сакс, Вальдіс, Альберус, Харсдюрфер, Штоппе, Бок, Кнонау, Хагедорн, Геллерт, Ліхтвер, Глейм, Пфедфель, Шіллер, Шлегель, Цахарія, Міхаеліс, Ніколаї, Шлец, Фрьоліх, Гейне, Веддінген, Хауг, Бірбаум, Еверс, Дестерен, Вольмут, Вайнерт, Крюсс, Гешко, Діль, Шварц.

3. Стильовий архетип соціально-критичної байки (25 %): Езоп, Трімберг, Бонер, Альберус, Шубарт, Фішер, Лессінг, Гердер, Пфедфель, Клаудіус, Гейне, Фрьоліх, Грільпарцер, Буш, Бірбаум, Вайнерт, Скарпі, Кунце, Крюсс, Лібхен, Гешко, Діль, Шварц.

4. Стильовий архетип байок для дітей та юнацтва (5 %): Штоппе, Хауг, Гей, Харрес, Крюс, Міхельс та багато інших. Дані 80–90-х років минулого сторіччя і початку XXI ст. свідчать про значну активізацію стильового архетипу дитячої та юнацької байки в останні десятиліття.

5. Стильовий архетип абстрактно-інтелектуальної байки з глобалізованим образно-символічним значенням (15 %): Лессінг, Пфєфель, Гердер, Фрьоліх, Грільпарцер, Буш, Ебнер-Ешенбах, Фальке, Фульда, Ернст, Бірбаум, Етцель, Еверс, Дестерен, Вольмут, Вайнерт, Скарпі, Кунце, Крюсс, Лібхен, Шварц, Франк.

6. Стильовий архетип розважальної байки з посиленими складовими комічності, жартівливо-комічний архетип (5 %): Езоп, Х. Сакс, В. Буш, Дж. Крюсс; цей архетип об'єктивно існує, але в пропонованій праці на ньому не зроблено спеціального акценту.

Слід назвати ще такий стильовий архетип, який потребує більш детального розгляду: стильовий архетип байки, яка розгортається у великій епічній творі (наприклад, тваринний епос типу „Reinecke Fuchs“ (Гете, Грімм, Крюсс, Лібхен)) або входить до складу інших, ще більш розгорнутих епічних творів (Крюсс), і залишається актуальною і на наш час.

Запропонована в дослідженні методика аналізу основних тенденцій еволюції стилю й виокремлення головних стильових архетипів дозволила здійснити вибіркового стилістико-порівняльний аналіз німецької й української та російської байки. Аналіз показав продуктивність такої методики в її застосуванні до байки інших національних літератур.

Таким чином, головним результатом проведеної роботи є перетворення майже неосяжного масиву інформації щодо німецької, а також української й російської байки в базу знань, тобто в упорядковану системологічну структуру цього матеріалу й вироблення методології його дослідження. Це і є нова парадигма, що базується на поєднанні лінгвостилістичного, літературознавчого й синергетичного методів. Ця парадигма усуває штучно вигадану проблему роз'єднання лінгвостилістичного та літературознавчого підходів і дозволяє кожному фахівцю провести дослідження у своєму аспекті, не протиставляючи його іншим аспектам. Байка як жанр підвладна впливу соціально значущих ідей, соціальних атракторів усіх рівнів. Тут велика ланка дослідницької роботи для літературознавців. Однак кожне таке дослідження має цінність лише тоді, коли здійснюється відповідна систематизація та узагальнююча типологія, тобто коли пояснені архетипи байок. Але прозора теорія архетипів байки неможлива без відповідних мовностилістичних досліджень, оскільки «стиль переходить в архетип». І навпаки, байка як тип тексту – це велика різноманітність індивідуальних та типових мовностилістичних особливостей, які є предметом дослідження лінгвостилістики. Систематизація цих мовностилістичних особливостей в еволюційному аспекті, закріплення їх за архетипами неможливі без опори на соціально-історичні умови. Взаємопроникнення відповідних підходів та

їх кооперація цілком очевидні. Ця концепція детально розроблена, обґрунтована у пропонованому дослідженні і продемонстрована в дії.

Мовностилістичне дослідження еволюції байки як типу тексту означає детальне дослідження механізму метафоризації, утворення образу-символу в їх саморозвитку. В свою чергу, це супроводжується зміною мовностилістичних засобів та відповідних стильових рис. Це є одним із головних напрямків пропонованого дослідження, а в перспективі із рівня великих мовленнєвих компонентів (яких, в основному, було достатньо для виявлення основних тенденцій еволюції стилю) можна розгорнути подальші дослідження на рівнях лексики, фразеології, синтаксису, метрики тощо.

У пропонованому дослідженні для розкриття механізмів саморозвитку стилю традиційний лінгвостилістичний інструментарій (стильові риси, композиційно-мовленнєві форми, мовленнєві та немовленнєві акції/реакції, мовностилістичні засоби реалізації стильових рис тощо) залучено до складу нової еволюційно-синергетичної парадигми. Процес утворення образу-символу (за допомогою сюжету, акцій/реакцій, монологів/діалогів, мікрообразів, образів, персонажів тощо) – це процес структурування і компресії соціальної інформації, тобто процес моделювання тематично зумовлених властивостей образу-символу. З одного боку, засоби моделювання визначаються функціональною і тематичною направленістю байки. Більш точно засіб компресування інформації залежить від семантичного обсягу образу-символу. З другого боку, композиційно-стилістичне втілення образу досягається через триетапний механізм метафоризації. Синергетичний прогноз розвитку жанру байки ґрунтується на законі нелінійності розвитку складних систем. У цьому випадку це означає, що в регресивній лінійній гілці еволюції байки збільшення семантичного обсягу образу-символу потребує збільшення й тексту байки. За цією лінією розвитку байка перетворюється на розгорнуту притчу, розповідь, епос тощо і не може створити глобальний образ великої ємності. Навпаки, у прогресивній нелінійній гілці еволюції збільшення семантичної ємності образу-символу супроводжується скороченням тексту. Текст стає афоризмоподібним, що відповідає незавершеному образу-символу. Синергетичний прогноз еволюції та концепція моделювання, компресії інформації дозволяє створити ряд окремих моделей еволюції жанру за епохами, а також за стильовими архетипами, що актуально і для інших літературних форм. Саме це підтверджує наукову цінність еволюційно-синергетичної парадигми, впровадженої в лінгвостилістичні дослідження.

Здійснені в межах пропонованої роботи дослідження й відкриті перспективи нових пошуків стали можливими завдяки провідній

ідеї синергетики: саморозвиток системи будь-якого рівня є тотожний здібності частин системи до взаємного моделювання. Отже, нижчий рівень ієрархічної системи моделює вищий і навпаки, і це справедливо як на рівні лінгвостилістики, так і на рівні літературознавства й інших розділів філології, а рівні, що розташовані на їх межах, моделюють один одного. Таким чином, самоорганізація є стрижнем, який кооперує лінгвостилістичні та літературознавчі методи.

Окрім зазначеного вже вище, до перспектив подальших пошуків можна віднести спеціальне поглиблене дослідження виокремлених стилєвих архетипів. Перспективними напрямками ми вважаємо також застосування основних положень та понять синергетики до дослідження стилю прозової байки як окремих епох, так і в діахронії. Природно, що перспективним є також застосування розроблених у монографії методів аналізу до дослідження еволюції стилю інших малих форм як у німецькій літературі, так і в інших літературах; зазначені напрямки досліджень можуть доповнюватися також стилістико-порівняльним аспектом з використанням аналізу української, російської, англійської, французької байки тощо. Актуальними залишаються також дослідження індивідуальних стилів окремих провідних байкарів та стилістико-порівняльний аналіз прозової й віршованої байки. Здійснене дослідження відкриває також перспективи методико-педагогічних пошуків, пов'язаних з використанням байки та інших малих форм як засобів дидактизації при вивченні зовнішньої й внутрішньої форми мови у викладанні як іноземних, так і рідних мов.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдурахманов А.М. Формирование и развитие жанра басни в дагестанской литературе: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук: 10.01.03. Ин-т истории языка и литературы. Махачкала, 1986. 17 с.
2. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М. : Просвещение, 1979. 352 с.
3. Аврасин В.М. Заметки о детерминированности в стиле. *Вопросы немецкой филологии*. Челябинск, 1971. Вып. 1. С. 3-10.
4. Аврасин В.М. Лексико-грамматические средства выражения динамизма в языке современной немецкой художественной литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Моск. гос. пед. ин-т им. М. Тореза. М., 1965. 23 с.
5. Аврасин В.М. Несколько замечаний о сущности и трактовке композиции. *Вопросы немецкой филологии*. Челябинск, 1973. Вып. 3. С. 35-43.
6. Аврасин В.М. Стилистические выразительные возможности частей речи и некоторые другие вопросы стилистической грамматики: учебное пособие. Челябинск : Челябинский гос. пед. ин-т, 1975. 58 с.
7. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. Ташкент : ФАН, 1973. 405 с.
8. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. Ташкент : ФАН, 1988. 122 с.
9. Алова Н.Э. Динамический аспект образности газетного текста: (на материале английского языка): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук: 10.02.04. Моск. гос. пед. ин-т им. М. Тореза. М., 1989. 22 с.
10. Алтунина Л.А. Композиционно-стилевые особенности пародии А.П. Чехова "Тысяча одна страсть, или страшная ночь". *Межвуз. сб. науч. тр. Вопросы сюжета и композиции*. Горький : Изд-во ГГУ, 1984. С. 93-100.
11. Альтшуллер Г.С. Найти идею. Введение в теорию решения изобретательских задач. 2-е изд., доп. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1991. 225 с.
12. Альтшуллер Г.С. Творчество как точная наука. М. : Сов. радио, 1979. 189 с.
13. Анненкова Н.М. Лингвостилистическая характеристика прозаической басни (на материале басен Г.Э. Лессинга и немецких писателей XX в.): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Моск. гос. пед. ин-т им. М. Тореза. 1977. 189 с.
14. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). М. : Просвещение, 1990. 301 с.
15. Баевский В.С. О композиции лирического стихотворения. *Межвуз. сб. науч. тр. Жанр и композиция литературного произведения*. Вып. 1. Калининград : Изд-во Калининград. гос. ун-та, 1974. С. 22-23.

16. Балли Ш. Французская стилистика. М. : Изд-во иностр. л-ры, 1961. 394 с.
17. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. 320 с.
18. Басни русских писателей в сравнительном изучении. Тексты басен Крылова, Дмитриева, Хемницера, Измайлова, Сумарокова, Майкова, Третьяковского и др. СПб. : Изд. И. Глазунова, 1891. 100 с.
19. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 309 с.
20. Бацевич Ф.С. Співвідношення смислової імпліцитності в мові. *Мовознавство*. 1993. № 1. С. 54-59.
21. Бейтсон Г. Ангелы страшатся. М. : Мир, 1992. 162 с.
22. Бессмертная Н.В. и др. Лингвостилистическая интерпретация текста. Учебное пособие для ин-тов и фак. ин. языков. Киев : Вища школа, 1983. 200 с.
23. Бессмертная Н.В. Речевая форма “Динамическое описание” и ее лингвистическая характеристика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Киев. гос. пед. ин-т иностр. языков. Киев, 1972. 24 с.
24. Бойко В., Ковалёв В. К методологическому анализу временного аспекта самоорганизации. *Научные доклады высшей школы. Серия: Философские науки*. 1982. №2. С. 157-162.
25. Боров Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М. : Искусство, 1970. 269 с.
26. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. М. : Высшая школа, 1983. 272 с.
27. Брандес М.П. Стилистический анализ. М. : Высшая школа, 1971. 190 с.
28. Бруева Е.М. Лексика советской басни: Дис. . . . канд. филол. наук. Горький, 1952. 248 с.
29. Будагов Р.А. Индивидуальное в языке и стиле как историческая категория. *Филологические науки*. 1962. №3. С. 3-16.
30. Будагов Р.А. К вопросу о языковых стилях. *Вопросы языкознания*. 1954. №3. С. 54-67.
31. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. М. : Высшая школа, 1967. 376 с.
32. Васильева А.Н. Художественная речь. М. : Русский язык, 1983. 256 с.
33. Ващенко В.С. Стилiстичнi явища в українськiй мовi. Харків : ХДУ, 1958. 228 с.
34. Ващенко В.С., Поповський А.М. Самобутні тенденції у розвитку мови. – Дніпропетровськ : ДДУ, 1995. 42 с.
35. Виноградов В.В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протоп. Аввакума. *Русская речь. Сборники статей под ред. Л.В. Щербы*. Петроград : Изд-во Фонетич. ин-та практич. изуч. языков, 1923. С.195-293.
36. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : АН СССР, 1963. 254 с.
37. Виноградов В.В. Сюжет и стиль. Сравнит.-ист. исследование. М. : АН СССР, 1963. 192 с.

38. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М. : Высшая школа, 1971. 239 с.
39. Виноградов В.В. Язык и стиль басен Крылова. *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1945. Т. IV. Вып. 1. С. 24-52.
40. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М. : Высшая школа, 1991. 447 с.
41. Винокур Т.Г. О содержании некоторых стилистических понятий. *Стилистические исследования. На материале совр. русского языка*. М. : Наука, 1972. С. 7-107.
42. Вольф А.С. Стилистические средства создания образа человека в романах Лиона Фейхтвангера: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук: 10.02.04. Л., 1971. 22 с.
43. Выготский Л.С. Психология искусства. М. : Искусство, 1986. 572 с.
44. Гаибова М.Т. Прагмалингвистический анализ художественного текста. Баку : АГУ, 1986. 88 с.
45. Гальперин И.Р. О понятиях “стиль” и “стилистика”. *Вопросы языкознания*. 1973. № 3. С. 20-34.
46. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М. : Изд-во Л-ры на иностр. языках, 1958. 460 с.
- 46а. Гальперин И.Р. Проблемы лингвостилистики. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. *Лингвостилистика*. М. : Прогресс, 1980. С. 3-20.
47. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. М. : Высшая школа, 1977. 332 с.
48. Галич О. Роди та жанри літератури. Посібник. Рівне : РДПІ, 1994. 62 с.
49. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке. Сборник статей по языкознанию. Профессору МГУ акад. В.В. Виноградову. М. : МГУ, 1958. С. 103-124.
50. Ганалаян А. Иосиф Орбели и басни средневековой Армении. Сб. басен. Пер. с арм. И. Орбели. Ереван. : Совет. грох., 1982. С. 5-12.
51. Гаспаров Б. Язык, память, образ. М. : Новое литературное обозрение, 1996. 351 с.
52. Гаспаров М.Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М. : Наука, 1971. 280 с.
53. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Наука, 1989. 302 с.
54. Гаспаров М.Л. Эзоп. Басни Эзопа. М. : Наука, 1968. 320 с.
55. Гей Н.К. Художественный образ как категория поэтики. *Контекст 1982: Лит.-теорет. исслед.* М., 1983. С. 68-98.
56. Генералова Н.П. Проблема точности в литературоведении и проблема символического образа. *Методологические вопросы науки о литературе: Сб. науч. тр.* Л. : Наука, 1984. С.199-217.
57. Гердер Й.Г. Избранные произведения. М.-Л. : Гослитиздат, 1959. 392 с.
58. Гиршман М.М. Стиль как литературоведческая категория. Донецк : ДГУ, 1984. 26 с.
59. Грекова Т.К., Московский И.И. Учение о жанре: рекомендованный указатель литературы к спецкурсам. Харьков : ХГУ, 1982. 28 с.

60. Григорьев В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии. М. : Наука, 1979. 343 с.
61. Гулыга А.В. Гердер. Изд. 2-е, дораб. М. : Мысль, 1975. 181 с.
62. Гусев С.С. Упорядоченность научной теории и языковые метафоры. *Метафора в языке и тексте*. М. : Наука, 1988. С.119-134.
63. Гучинская Н.О. Анализ стихотворного текста и стилистическая организация лирического стихотворения. Межвуз. сб. науч. тр. Текстовый и сентенциальный уровень стилистического анализа. Л. : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. С. 52-61.
64. Гучинская Н.О. Стихотворная речь в стилевой системе художественной речи: (на материале немецкоязычной поэзии): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1984. 32 с.
65. Данилова Т.В. Архетипические корни притчи. *Рациональность и семиотика дискурса*. Ред. Б.А. Парахонский. К. : Наукова думка, 1994. С. 59-73.
66. Дарьялова Л.Н. Об употреблении терминов "система" и "структура" в современном литературоведении. Межвуз. сб. науч. тр. *Жанр и композиция литературного произведения*. Калининград, 1976. Вып. 2. С. 3-7.
67. Добронравова И. Синергетика. К. : Либідь, 1990. 146 с.
68. Долинин К.А. Стилистика французского языка. Учеб. пос. для студ. фак. и пед. ин-тов иностр. яз. Л. : Просвещение, 1978. 344 с.
69. Дружинин В.В., Конторов Д.С. Системотехника. М. : Радиосвязь, 1985. 200 с.
70. Ермоленко С.Я. Синтаксис і стилістична семантика. Київ : Наук. думка, 1982. 210 с.
71. Жеребков В.А. Стилистическая грамматика немецкого языка. М. : Высшая школа, 1988. 222 с.
72. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избр. тр. Л. : Наука, 1977. 407 с.
73. Жирмунский В.М. Очерки по истории немецкой классической литературы. Л. : Художественная литература, 1972. 495 с.
74. Жоль К.К. Мысль, слово, метафора. Київ : Наукова думка, 1984. 303 с.
75. Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова. *Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского* : в 2 т. М. : Радуга, 1985. Т. 2. С. 470-486.
76. Золян С.Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. Ереван, 1985. 104 с.
77. Зотов Ю.П. Диалогика английской басни. *Межвуз. сб. науч. тр. Семантические корреляции на лексическом и синтаксическом уровнях*. Саранск, 1990. С. 72-76.
78. Зубков С.Л. Байкар і поет Гребінка. *Євген Гребінка. Байки. Поезії*. Київ : Дніпро, 1990. С. 5-33.
79. Евтихийев Н.Н., Кузьмин В.Н. Кибернетика развития систем. М. : Моск. ин-т радиозлектроники, 1982. 235 с.
80. Ейгер Г.В. Язык и синергетика (к постановке проблемы). *Вестник Харьковского университета*. № 372. 1992. С.131-137.
81. Калашник В.С. Українська поетична фразеологія і афористика поетичної мови поживтневого періоду: семантико-типологічний аспект:

- Автореф. дис. . . . докт. філол. наук: 10.02.01. ДДУ. Дніпропетровськ, 1992. 40 с.
82. Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. М. : Наука, 1997. 285 с.
83. Кашина Н.В. Жанр как эстетическая категория. М. : Знание, 1984. 64 с.
84. Керимова Ф.Г.К. Басня в азербайджанской литературе (дореволюционный период): Автореф. дис. . . . канд. філол. наук. Баку, 1982. 24 с.
85. Климонтович Н. Синергетика -на -Оке. *Знание-сила*. 1983. №12. С. 7-9.
86. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М. : Наука, 1994. 230 с.
87. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным. *Вопросы философии*. 1992. № 11. С. 25-32.
- 87*. Ковалевский В. Распознавание образов: эвристика или наука? К. : АН УССР, 1970. 94 с.
88. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М. : Наука, 1986. 206 с.
89. Ковтунова И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации. *Вопросы языкознания*. 1987. № 1. С. 3-14.
90. Кожина М.Н. Стилистика и некоторые ее категории. Пермь, 1961. 23 с.
91. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. Изд. 2-е, перераб., доп. М. : Просвещение, 1983. 223 с.
92. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров. *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении : Роды и жанры литературы*. М. : Изд-во АН СССР, 1964. С. 39-50.
93. Костюхин Е.А. Типы и формы художественного эпоса. М. : Наука, 1987. 269 с.
94. Кречотень В.І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.: Автореф. праця . . . докт. філол. наук (у формі наукової доповіді): 10.01.03. Ін-т літер. ім. Т.Г. Шевченка АН України. Київ, 1992. 68 с.
95. Кузьмін М.В. Самоорганізація та соціоеволюція. *Філософська і соціологічна думка*. 1994. № 9-10. С. 99-133.
96. Кухар-Онишко О.С. Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія. Київ : Вища школа, 1985. 174 с.
97. Липелис А. Современность старого жанра. *Вопросы литературы*. 1961. № 7. С. 36-53.
98. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М. : МГУ, 1982. 480 с.
99. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1976. 368 с.
100. Лосев А.Ф. Хаос и структура. М. : Мысль, 1997. 831 с.
101. Лоскутов А.Ю., Михайлов А.С. Введение в синергетику. М. : Наука, 1990. 269 с.
102. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л. : Просвещение, 1972. 272 с.
103. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.
104. Лустрэ Л.Х. Основные принципы исследования экспрессивности текста. *Междузв. сб. науч. тр. Средства выражения экспрессивности текста*. Ростов-н/Д., 1982. С. 25-35.

105. Любарский Г. О стиле жизни. *Знание – сила*. 1992. №3. С. 47-55.
106. Манякина Т.И. Языково-стилистическая характеристика жанра афоризмов (на материале немецкого языка): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Днепропетровский гос. ун-т. 1980. 230 с.
107. Марко В.П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (на матеріалі сучасної української прози): Автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.02. Київ. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 1992. 44 с.
108. Маслович В.Г. О басне и баснописцах разных народов. Харьков, 1816. 140 с.
109. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. М. : Евразия, 1997. 430 с.
110. Мейлах Б.С. К определению понятия “художественная система” (постановка вопроса). *Philologica. Исследования по языку и литературе: Сб. ст. памяти акад. В.М. Жирмунского*. Л. : Наука, 1973. С. 401-408.
111. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филолог. науки. М. : Наука, 1989. 238 с.
112. Михайлова А. Символ, аллегория, притча (на пути художественного познания мира). Знамя. М. : Правда, 1966. Кн.11. С. 213-229.
113. Мойсієнко А.К. Символ як явище аперцепції. Мовознавство. 1993. №3. С. 40-45.
114. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк : Волинський держ. університет, 1998. 293 с.
115. Моль А. Социодинамика культуры. М. : Прогресс, 1973. 405 с.
116. Мороховский А.Н., Воробьева О.П., Лихошерст Н.И., Тимошенко З.В. Стилистика английского языка. Киев : Вища школа, 1991. 272 с.
117. Москальская О.И. Композиционная структура микротекстов. Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. 1978. Вып. 125. С. 46-50.
118. Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания. *Философские науки*. 1989. №9. С. 101-104.
119. Наровчатов С. Необычное литературоведение. Изд. 2-е, доп. М. : Молодая гвардия, 1973. 397 с.
120. Науменко А.М. Лінгвопоетика як наука. *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. Київ : ІСДО, 1994. С. 89-105.
121. Науменко А.М. Любовна лексика німецьких романтиків. *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. Т.3. Запоріжжя : ЗДУ, 1998. С.27-51.
122. Науменко А.М. Феномен культури та мовна ситуація в Україні. *Функціональна лінгвістика*. Сімферополь : СДУ, 1999. С.108-110.
123. Науменко А.М. Філологія і державність. *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. Т. 2. Мелітополь : МДПІ, 1996. С. 5-21.
124. Неустров В.П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М. : Изд-во МГУ, 1959. 466 с.
125. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. Казань : Изд-во Казанского университета, 1990. 150 с.

126. Николис Дж. Динамика иерархических систем. Эволюционное представление. М. : Мир, 1989.
127. Нові підходи до філології у вищій школі. Зб. наук. праць за ред. проф. А.М. Науменка. Запоріжжя : ЗДУ, 1998. 144 с.
128. Обнорская М.Е. Об использовании некоторых понятий теории информации при анализе художественного текста. *Проблемы структурно-семантической организации и интерпретации текста*. Барнаул, 1980. С.84-94.
129. Одинцов В.В. Стилистика текста. М. : Наука, 1980. 263 с.
130. Орбели И.А. Басни средневековой Армении. М.-Л. : АН СССР, 1956. 80 с.
131. Орлик П.И. Становление и развитие украинской советской басни 20–30 гг.: Дис. . . . канд. филол. наук: 10.01.03. Київ. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. Киев, 1965. 290 с.
132. Павлова Н.М. Информативность образа-символа в художественном произведении. Межвуз. сб. науч. тр. Средства выражения экспрессивности текста. Ростов н/Д, 1982. С. 43-53.
133. Пархомовский Я.М. Беседы о третьем слагаемом (Об искусстве быть читателем). М. : Знание, 1990. 63 с.
134. Пашкевич Н. Разговор о басне. *Советская отчизна*. 1957. № 2. С. 122-130.
135. Перлина Ю.Г. Композиционно-стилистическая структура эпиграммы как типа текста (на материале немецкой эпиграммы XVII–XX вв.): Дисс. . . . канд. филол. наук: 10.02.04. Днепропетровск, 1995. 251 с.
136. Петров А.Е. Тензорная методология в теории систем. М. : Радио и связь, 1985. 152 с.
137. Пилипенко В.Е., Поддубный В.А., Черненко И.В. Социальный морфогенез: эволюция и катастрофы (синергетический подход). К. : Наукова думка, 1993. 297 с.
138. Пиотровский Р.Г. О лингвистической синергетике. *НТИ*. 1996. Сер.2. № 12. С.1-12.
- 138а. Пихтовникова Л.С. К вопросу об образно-символической структуре стихотворной басни. *Актуальні проблеми вивчення мови та мовлення: Міжвуз. зб. наук. праць*. Харків : Константа, 1996. С. 149-151.
139. Поляков А.Ф. Художественное мышление и композиция. *Сб. науч. тр. Вопросы истории и теории литературы*. Челябинск : Челябин. гос. пед. ин-т, 1970. С. 116-137.
140. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. М. : Сов. писат., 1983. 367 с.
141. Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров. *Вопросы методологии и поэтики. Сб. статей*. М., 1983. С. 202-212.
142. Потёбня А.А. Из лекций по теории словесности. *Эстетика и поэтика*. М. : Искусство, 1976. С. 464-559.
143. Поэтика, стилистика, язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур. Сб. научн. тр., ред. Н.Н. Розанова. М. : Наука, 1992. 335 с.
144. Пражский лингвистический кружок. Сб. статей, ред. Н.А. Кондрашева. М. : Прогресс, 1967. 559 с.
145. Прокопович Ф. Сочинения. М.-Л. : АН СССР, 1961. 502 с.

146. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М. : Наука, 1969. 168 с.
147. Просцевичус В.Э. Саморазвитие литературного произведения. Автореф. дис. . . . канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.08. Донецк. гос. ун-т. 1993. 16 с.
148. Рациональность и семиотика дискурса. Ред. Б.А. Парахонский. К. : Наукова думка, 1994. 251 с.
149. Резниченко Е.М. Некоторые проблемы системного анализа стихотворного текста. *Вестник ХГУ*. 1986. № 284. С.83-88.
150. Ризель Э.Г. Очерки по стилистике немецкого языка. М. : Мин-во культуры, 1954. 404 с.
151. Ризель Э.Г. Полярные стилевые черты и их языковое воплощение. *Иностранные языки в школе*. 1961. № 3. С. 96-103.
152. Сазонова Л.И. От басни барокко к басне классицизма. *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – нач. XVIII в.* М. : Наука, 1989. С. 118-125.
153. Сакулин П.Н. Филология и культурология. Сост. Ю.И. Минералов. М. : Высшая школа, 1990. 248 с.
154. Синергетика. Сб. статей под ред. Б. Кадомцева. М. : Мир, 1984. 248 с.
155. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М. : Просвещение, 1974. 509 с.
156. Слюсар А.О. Епічна проза О.С. Пушкіна та М.В. Гоголя в типологічному зіставленні: Автореф. дис. . . . докт. філол. наук: 10.01.01; 10.01.02. Ін-т ім. Т.Г. Шевченка АН України. Київ, 1993. 37 с.
157. Собуцкий М.А. Средневековые притчеобразные нарративы: общечеловеческое знание о структурах возможных событий. *Рациональность и семиотика дискурса*. Ред. Б.А. Парахонский. К. : Наукова думка, 1994. С. 73-89.
158. Стенник Ю.В. О специфике жанровой природы басни. *Русская литература*. 1980. № 4. С. 106-119.
159. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе. *Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения*. Л., 1974. С. 168-202.
160. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. *Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка*. Т. 39. 1980. № 3. С. 195-204.
161. Степанов Н.Л. И.А. Крылов. Жизнь и творчество. М. : Гослитиздат., 1958. 468 с.
162. Степанов Н.Л. Мастерство Крылова-баснописца. М. : Сов. писатель, 1956. 290 с.
163. Степанов Ю.С. Французская стилистика. М. : Высшая школа, 1965. 355 с.
164. Стилистика как общефилологическая дисциплина. Сб. науч. трудов. Ред. М.Л. Макаров. Калинин : Гос. университет, 1989. 145 с.
165. Стил и жанр художественного произведения (англ. и америк. роман). Ред. Л.А. Кузнецова. Львов : ЛГУ, 1987. 125 с.
166. Структура и функционирование поэтического текста: Очерки лингв. поэтики. Кожин А.Н., Медведева С.Ю., Трошина Н.Н. и др. М. : Наука, 1985. 223 с.

167. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция. *Метафора в языке и тексте*. М. : Наука, 1988. С. 26-52.
- 167а. Телия В.Н. Послесловие. *Метафора в языке и тексте*. Под ред. В.Н. Телия. М. : Наука, 1988. С.170.
168. Теория метафоры. Под ред. Н.Д. Арутюновой. М. : Прогресс, 1990. 510 с.
169. Тертерян А. Опыт анализа теории самоорганизации. М. : АН СССР, 1990. 52 с.
170. Товстенко О.О. Специфика притчи как жанра художественного творчества: (Притча как архетипическая форма литературы). *Вест. Киев. ун-та: Романо-германская филология*. 1989. Вып. 23. С. 121-124.
171. Толстых В.И. Искусство и мораль. М. : Изд-во полит. литературы, 1973. 440 с.
172. Томашевский Б.В. Стилистика: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. 288 с.
173. Томашевский Б.В. Стих и язык. М.-Л. : Гослитиздат, 1959. 471 с.
174. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.
175. Урсул А.Д. Природа информации. М. : Изд-во полит. л-ры, 1968. 288 с.
176. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиции формы. М. : Искусство, 1970. 225 с.
177. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.С. Афористика. М. : Наука, 1990. 416 с.
178. Федоров А.В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М. : Высшая школа, 1971. 195 с.
179. Федоров А.В. Язык и стиль художественного произведения. М.-Л. : Гос. изд-во худ. л-ры, 1963. 132 с.
180. Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск : Наука, 1969. 90 с.
181. Феллер М.Д. Стиль и знак: стиль как способ изображения действительности. Львов : Львовск. ГУ, 1984. 168 с.
- 181а. Фёрстер Э., Рёнц Б. Методы корреляционного и регрессионного анализа. М. : Финансы и статистика, 1983. 156 с.
182. Хакен Г. Информация и самоорганизация. М. : Мир, 1991. 240 с.
183. Хахалова С.А. Нетрадиционная метафора в тексте (на материале современного немецкого языка): Автореф. дисс. . . канд. филол. наук: 10.02.04. Пятигорск, 1986. 16 с.
184. Хованская З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. Изд-е 2-е, исправл. и дополн. М. : Высшая школа, 1988. 240 с.
185. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. М. : Худож. лит., 1982. 334 с.
186. Художественный текст: структура, язык, стиль. Ред. И.М. Воскресенская. СПб. : С.-П. ГУ, 1993. 182 с.
187. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. Київ : Вища школа, 1984. 168 с.
188. Чайковский Ю.В. Элементы эволюционной диатропики. М. : Наука, 1990. 271 с.

189. Чаковская М.С. Взаимодействие стилей научной и художественной литературы (на материале герм. яз). Учебное пособие. М. : Высш. школа, 1990. 159 с.
190. Человеческий фактор в языке. Языковой механизм экспрессивности. М. : Наука, 1991. 214 с.
191. Чередниченко І.Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. Київ : Рад. школа, 1962. 495 с.
192. Чернавский Д.С. Синергетика и информация. М. : Знание, 1990. 46 с.
193. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. М. : Изд-во МГУ, 1982. 191 с.
194. Чернухина И.Я. Основы контрастивной поэтики. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. 197 с.
195. Чернышевский Н.Г. Критический взгляд на современные эстетические понятия. *Избранные эстетические произведения*. Изд. 2-е. М. : Искусство, 1978. С. 216-255.
196. Шанс на приключение. Сост. А.Б. Селюцкий. Петрозаводск : Карелия, 1991. 304 с.
197. Шевченко И.С. Историческая динамика прагматики предложения: Английское вопросительное предложение XVI–XX вв. Харьков : Константа, 1998. 167 с.
198. Шкловский В.Б. Сюжет как явление стиля. Петроград: ОПОЯЗ, 1921. 56 с.
199. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М. : Учпедгиз, 1957. 188 с.
200. Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л. : ЛГУ, 1958. 182 с.
201. Эсалнек А.Я. Актуальные задачи изучения жанров. *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология*. 1985. № 1. С.3-11.
202. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. М. : МГУ, 1985. 184 с.
203. Юкельсон Н. О басенном жанре. *Дальний Восток*. 1957. № 6. С. 176-180.
204. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Вопросы философии. 1988. № 1. С. 135 –149.
205. Юрияк А.Б. Літературні жанри малої форми. К. : Смолоскип, 1996. 134 с.
206. Язык и наука конца XX в. Сб. науч. тр. М. : Ин-т языкознания РАН, 1995. 420 с.
207. Язык и общество: роль экстралингвистических факторов в развитии лексических подсистем. Межвуз. научн. сборник. Саратов : Саратовск. ГУ, 1989. 135 с.
208. Язык и стиль: Типология и поэтика жанра. Волгоград : Волгоград. пед. ин-т, 1976. 192 с.
209. Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М. : Наука, 1986. 208 с.
210. Якубинский Л.П. О диалогической речи. *Русская речь. Сборники статей под редакцией Л.В.Щербы*. Петроград, 1923. С. 96-195.

211. Albertsen L.L. Zur Theorie und Praxis der didaktischen Gattungen im deutschen 18. Jahrhundert. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1971. N. 45. S.181-192.
212. Alberus E. Widmungsvorrede zu der Hagenauer Ausgabe des Buoches von der Tugend und Weisheit (Auszug). Widmungsvorrede zu der Frankfurter Ausgabe (Auszug). *Texte zur Theorie der Fabel* / Leibfried E., Werle J. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S.11-13.
213. Anakreotiker und preussisch-patriotische Lyriker. Deutsche Nationalliteratur. Bd. 45. Berlin und Stuttgart, 1892. XIII + 343 S.
214. Baldauf Chr.J. Konzept und Metapher – Präzisierung einer vagen Beziehung. *Beiträge aus Forschung und Anwendung. Semantik*. Wiesbaden : Westdeutscher Verlag GmbH, 1996. S. 461-482.
215. Becker K.W. Nachwort zu: Deutsche Fabeln aus neun Jahrhunderten. / hrsg. von K.W. Becker. Leipzig : Reclam, 1991. S. 533-548.
216. Bernath A., Csuri K. Mögliche Welten unter dem literatur-theoretischem Aspekt. *Semiotics unfolding*. Vol. 2. B. etc., 1983, S.721-731.
217. Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985. 905/306/82 S.
218. Bickmann C. Der Gattungsbegriff im Spannungsfeld zwischen historischer Betrachtung und Systementwurf. Eine Untersuchung zur Gattungsforschung an ausgewählten Beispielen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung im 20. Jahrhundert. Erlangen-Nürnberg, 1984. 156 S.
219. Billen J. (Hrsg). Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform. (WdF, Bd. 384). 1986. VI, 456 S.
220. Biographische Hinweise. *Der Wolf und das Pferd. Deutsche Tierfabeln des 18. Jahrhunderts* / hrsg. von K. Emmerich. Berlin : Rütten u. Loening, 1960. S. 277-284.
221. Boner U. Einleitung zum Edelstein (Auszug). *Texte zur Theorie der Fabel*. / hrsg. von Leibfried E., Werle J. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S.1-2.
222. De Boor H. Über Fabel und Beispiel. Fabelforschung. /hrsg. von P. Hasubek. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1983. S.224-259.
223. Brandes M.P., Markina L.G. Praktikum für die deutsche Stilistik. Moskau : Internationale Beziehungen, 1966. 207 S.
224. Breitinger J.J. Von der Esopischen Fabel (Auszug). *Texte zur Theorie der Fabel* / Leibfried E., Werle J. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S. 42-50.
225. Brettschneider W. Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung. 2-te überarb. Aufl. Berlin : Schmidt Verlag, 1980. 83 S.
226. Cheliotis E. Das Konzept der Aufklärung in Friedrich von Hagedorns „Versuch in poetischen Fabeln u. Erzählungen“. Erlangen-Nürnberg Univ. 93 Bl.
227. Coenen H.G. Zur Deutbarkeit von Fabeln. *Linguistische Berichte*. H.41. 1976. S. 15-21.
228. Crusius O. Aus der Geschichte der Fabel. Buch der Fabeln / hrsg. v. C.H. Kleukens. Leipzig, 1913. S1-LX111.

229. Deinert W. „Ist das noch ein Vers?“ Tractatus Metrico-Poeticus: Über den freien Vers und seine Abkömmlinge. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 24. 1983. S 317-332.
230. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band / hrsg. v. H.J. Geerdts. Berlin : Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1967. 768 S.
231. Dicke G., Grubmüller K. Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit: e. Katalog d. Dt. Versionen u. ihrer latein. Entsprechungen. München : Fink, 1987. LXXII, 891 S.
232. Diestel G. Bausteine zur Geschichte der deutschen Fabel. Dresden : Teubner, 1871. 81 S.
233. Dithmar R. Die Fabel. Geschichte - Struktur - Didaktik. 4-te Aufl. Paderborn : Schöningh, 1974. 216 S.
234. Dithmar R. Die Weisheit der Fabel. Zur ethischen Aktualität der Fabel. Blätter für den Deutschlehrer. 23. 1979. 65 S.
235. Doderer K. Formen, Figuren, Lehren. Zürich u. Freiburg : Atlantis, 1970. 338 S.
236. Einführung in die Methodik der Stiluntersuchung. Ein Lehr- und Übungsbuch für Studierende /unter Leitung von G. Michel. Berlin : Volk und Wissen, 1972. 219 S.
237. Ekmann B. Verfremdung und Einführung. Eine überzogene Polarisierung. *Text und Kontext*. 19. 1994. H. 1. S. 46.
238. Eller K.H. Phaedrus Fabeln: exemplis diszimus; Lebenswirklichkeit und Moralphilosophie /für den Unterricht bearb. Frankfurt am Main; München u.a. : Diesterweg, 1982. 53 S.
239. Ellinger G. Über Lichtwerts Fabeln. Mit einer vergleichender Betrachtung der Fabeln Gleims und Pfeffels. *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Halle, 1885. 17 Bd. S. 314-340.
240. Elm Theo u.a. Hg. Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert. 1994. 285 S.
241. Elm Theo. Die moderne Parabel: Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München : Fink, 1991. 356 S.
242. Elschenbroich A. Die deutsche und lateinische Fabel in der frühen Neuzeit. Bd. II. Grundzüge einer Geschichte der Fabel in der frühen Neuzeit. Kommentar zu den Autoren und Sammlungen. Tübingen : Niemeyer, 1990. 259 S.
243. Emmerich K. Vorwort. Der Wolf und das Pferd. *Deutsche Tierfabeln des 18. Jahrhunderts* / hrsg.v. K. Emmerich. Berlin : Verlag Rütten u. Loening, 1960. S. 5-24.
244. Epting K. Der Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Friedrich von Hagedorns. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer, 1929. 154 S.
245. Etzel Th. Literar-historische Einführungen //Fabeln und Parabeln der Welt-literatur. Gesammelt und hrsg. von Th. Etzel. Leipzig : Hesse, o.j., 1907. 478 S.
246. Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung / hrsg. von P. Hasubek. Berlin : Schmidtverlag, 1982. 292 S.

247. Faulseit D., Kühn G. Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Halle (Saale) : Verlag Sprache und Literatur, 1961. 283 S.
248. Fischer, R. Fabeln kreativ!: Orientierungsstufe/ Sekundarstufe 1, Klassen 5-7; Methoden zum Fabelerschliessen, Unterrichtsentwürfe, Arbeitsblätter mit Schreib-anlässen, Kopiervorlagen. Rot a. d. Rot : Krapp und Gutknecht, 1997. 70 S.
249. Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig : VEB Bibliogr. Institut, 1975. 394 S.
250. Geiger E. Hans Sachs als Dichter in seinen Fabeln und Schwänken. Burgdorf, 1908. 95 S.
251. Gellert, Chr.F. Schriften zur Theorie und Geschichte der Fabel. Historisch-kritische Ausgabe bearbeitet von S. Scheibe. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1966. 193 S.
252. Gellert Chr.F. Von dem Nutzen der Fabel (Auszug). *Texte zur Theorie der Fabel* / Leibfried E., Werle J. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S.50-52.
253. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Weimar, 1887-1919. Abteil.1. Bd.27.
254. Grimm J. Wesen der Thierfabel. *Fabelforschung* / hrsg.von P. Hasubek. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1983. S.19-32.
255. Grubmüller K. Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter. 1977. 499 S.
256. Handwerck, H. Studien über Gellert's Fabelstil. Marburg : Sömmering, 1891. 43 S.
257. Hasubek P. Einleitung . *Fabelforschung*. / hrsg. von P. Hasubek. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1983. S.1-18.
258. Hasubek P. Einleitung. *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung* / hrsg. von P. Hasubek. Berlin : Schmidt, 1982. S.7-12.
259. Hausrath A. Fabel. Realencyklopädie des klassischen Altertums von Pauly-Wissowa. Bd. V1 (1907), Bd. X1X (1938). S. 57.
260. Hegel G.W.F. Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von G. Lukacs. Berlin : Aufbauverlag, 1955. 1174 S.
261. Herbrandt, E. Die Entwicklung der Fabel im 18. Jahrhundert. Versuch einer historisch-materialistischen Analyse der Gattung im bürgerlichen Emanzipationsprozess. Wiesbaden, 1975. 340 S.
262. Herder J.G. Fabel. (Auszug). *Texte zur Theorie der Fabel* / Leibfried E., Werle J. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S.66-76.
263. Hillmann H. Fabel und Parabel im 20. Jahrhundert – Kafka und Brecht. *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung* / hrsg.von P.Hasubek. Berlin : Schmidt, 1982. S. 215-236.
264. Hofen, N. (Hrsg.) Literaturunterricht in der Berufsschule: kurze Geschichten und Fabeln. Grünstadt : Sommer, 1985. 123 S.
265. Hörtnagl H. Bausteine zu einer Grammatik der Bildsprache: Als wissenschaftliche Grundlage zur Wesensbestimmung, Deutung und Wertung der Bildreden: der Vergleiche (Gleichnisse), Bildsprüche, Fabeln, Allegorien und insbesondere der evangelischen Parabeln. Innsbruck : Wagner, 1922. X, 208 S.

266. Kaiser G.R. Zur Dynamik literarischer Gattungen. *Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*. 1974. S. 32-41.
267. Kayser W. Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. und 18. Jahrhunderts. *Fabelforschung* / hrsg. von P. Hasubek. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1983. S.79-97.
268. Klinkhardt, H. Nachwort. *Sämtliche Fabeln und Erzählungen. Geistliche Oden und Lieder* / Gellert Chr. F. München : Winkler-Verlag, 1965. S. 315-341.
269. Koch F. Christian Fürchtegott Gellert: Poet und Pädagoge der Aufklärung. Weinheim : Deutscher Studienverlag, 1992. 203 S.
270. Koch R. Erneuerung der Fabel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts? *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung* / hrsg. von P. Hasubek. Berlin : Schmidtverlag, 1982. S. 253-272.
271. Kosak B. Die Reimpaarfabel im Spätmittelalter. 1977. 544 S.
272. Krahel S., Kurz J. Kleines Wörterbuch der Stilkunde. Leipzig : Bibliogr. Inst., 1970. 142 S.
273. Kraus A. Fabelhafter: nochmal 10 Fabeln für den Religionsunterricht. 1. Aufl. Münsterschwarzach : Vier-Türme-Verl., 1995. 53 S.
274. Kreis, R. Die Fabel im Deutschunterricht des 6. Schuljahres. *Diskussion Deutsch*. 4. 1971. S. 115-130.
275. Kreis R. Geschichten zum Nachdenken : Parabeln. *Projekt Deutschunterricht*. 6. 1974. S. 114-120.
276. Krusche D. Aufschluss. Kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Teil 1: Texte. 5-te Aufl. Bonn : Inter Nationes, 1992. 248 S.
277. Krusche D. Aufschluss. Kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Teil 2. Erläuterungen und Materialien. 5-te Aufl. Bonn : Inter Nationes, 1992. 126 S u. zwei Tonkasseten.
278. Lachawitz G., Smolak K. Fabeln. Teil 1. Textband. 1. Aufl. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky, 1989. 32 S.
279. Lachawitz G., Smolak K. Fabeln. Teil 2. Kommentarband. 1. Aufl. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky, 1989. 24 S.
280. Leibfried E. Fabel. Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967. 102 S.
281. Leibfried E., Werle J. Einleitung. *Texte zur Theorie der Fabel* / hrsg. von Leibfried E., Werle J. Stuttgart : Metzler, 1978. XIII. 160 S.
282. Lessing G.E. Abhandlungen über die Fabel. *Lessings Werke in fünf Bänden*. Berlin-Weimar : Aufbauverlag, 1964. Bd.5. S. 154-225.
283. Lessing G.E. Fabeln, Schriften. Exklusiv-Ausg. München : Ed. Dt. Bibliothek, 1983. 486 S.
284. Lessing G.E. Sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. 3. Aufl. von F. Muncker. Stuttgart, 1891. Bd.7. 395 S.
285. Liebchen W. Der witzige Reineke Fuchs. Die fabelhafte Erzählung. Rön-Grabfeld/Kilianshof: Fabel-Verlag Gudrun Liebchen, 1989. 224 S.
286. Liebchen, W. Die Fabel: das Vergnügen der Erkenntnis; Fabel, Gleichnis, Parabel, Witz; mit einer Abhandlung über die Formkriterien dieser Gattung. Kilianshof : Fabel-Verl. Liebchen, 1990. 203 S.

287. Liebchen W., Prohl, K.-J. Die Fabel heute: Realität und Argument; rhetorische Fabeln; mit einer Abhandlung über das Fabelschreiben und über die Stilarten der Fabel. 1-Aufl. Kilianshof : Fabel-Verl. Liebchen. 1992. 144 S.
288. Liebchen W. Vom Wiederfinden. Rön-Grabfeld/Kilianshof: Fabelverlag Liebchen, 1990. 67 S.
289. Lindner H. Fabeln der Neuzeit: Kritische Information. England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese-und Arbeitsbuch. München : W. Fink Verlag, 1978. 422 S.
290. Luther M. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Berlin, 1886. 264 S.
291. Luthers Vorrede zu seinen Fabeln im Jenaer Druck 1557. *Deutsch. Lehrplan – Vorbereitung – Unterricht. – 1.Teilband. – Lehrerhandbuch 7.* /Mann H. u.a. Weinheim : Beltz, 1971.
292. Lutz R. Stundenblätter Fabeln: Grund-und Aufbauprogramme für d. Kl. 5-10. 1. Aufl. Stuttgart : Klett, 1989. 176 S.
293. Macht Chr. Die „satirischen Fabeln“ des Wu Woyao (1866-1910). Würzburg. Univ. Diss., 1987. 202 S.
294. Marksches H.L. Fabel. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* / hrsg. von W. Kohlschmidt und W. Mohr. 2-te Aufl. Bd. 1. Berlin, 1955. S. 433-441.
295. Matzkowski B. Wie interpretiere ich Fabeln, Parabeln und Kurzgeschichten? Grundlagen der Analyse und Interpretation einzelner Textsorten und Gattungen mit Analyseraster. Hollfeld : Bange, 1998. 75 S.
296. May K. Das Weltbild in Gellerts Dichtung. *Deutsche Forschungen.* Heft 21. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1928. 170 S.
297. Meuli K. Herkunft und Wesen der Fabel. Schweizer. Archiv für Volkskunde. H.2. Jg. 50. Basel, 1954. S.65-88.
298. Meyer R.M. Deutsche Stilistik. 2-te Aufl. München : C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 1913. 257 S.
299. Michel G. Stilzüge. *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache* / hrsg. von W. Fleischer und G. Michel. 1-te Aufl. Leipzig : VEB Bibliogr. Inst., 1975. S. 62-64.
300. Mitschel P.M. Aspekte der Fabeltheorie im 18. Jahrhundert vor Lessing. *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung* / hrsg. von P. Hasubek. Berlin : Schmidtverlag, 1982. S.119-134.
301. Möller G. Praktische Stillehre. Leipzig : Bibliogr. Institut, 1970. 158 S.
302. Muncker F. Einleitung. *Hagedorn, F.v. Fabeln und Erzählungen; Oden und Lieder; Moralische Gedichte; Epigrammatische Gedichte* // Deutsche Nationalliteratur. Bd. 45. Berlin und Stuttgart, 1892. S. 1-38.
303. Nachrichten von Pfeffels Leben und Vorwort. *Fabeln und poetische Erzählungen von G.C.Pfeffel* / hrsg. von H. Hauff. Stuttgart und Tübingen : Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1861. S. 111-XIV.
304. Nündel E. Das Prinzip der Verfremdung in der Dichtung. *Der Deutschunterricht.* 23. 1971. H.6. S.68.
305. Ockel E. Textdidaktik. Umgang mit Texten – eine Verbindung zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. *Muttersprache.* Jg. 103. 1993. S. 152-159.
306. Ott K.A. La Fontaine als Vorbild. Einflüsse französischer Fabeldichtung auf die deutschen Fabeldichter des 18. Jahrhunderts. *Die Fabel: Theorie, Geschichte*

- und Rezeption einer Gattung* / hrsg.von P. Hasubek. Berlin : Schmidt, 1982. S. 76-106.
307. Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20.Jahrhunderts / hrsg. von Elm T., Hiebel H.H. Erlangen, 1986. 380 S.
 308. Payrhuber F.-J. (Hrsg.). Fabeln: Lesen – Schreiben – Spielen: Unterrichtshilfen. Deutsch für deutsche Hauptschule. Mainz, 1984. 118 S.
 309. Philippi K.P. Parabolisches Erzählen. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 43 Jg. 1969. XLIII. Band. Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 298-332.
 310. Pichtownikowa L.S. Die deutsche Versfabel im 20 Jahrhundert (historisch-stilistischer Aspekt). VI Internationale Germanistenkonferenz „Sprachkompetenz, Kreativität und aktuelle Probleme des Fremdsprachenunterrichts“. Харків : Константа, 1998. С. 91-96.
 311. Poser, Th. Hg. Fabeln. Arbeitstexte für den Unterricht. 1980. 83 S.
 312. Projekt Deutschunterricht. Hg. Heinz Ide. Bd.1. Kritisches Lesen. Märchen – Sage – Fabel – Volksbuch. 1971. S. 3.
 313. Raible W. Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht. *Poetica*. 12 1980. S. 320-349.
 314. Richardson S. Äsopische Fabeln mit moralischen Lehren und Betrachtungen. Berlin : Henssel, 1987. 390 S.
 315. Riesel E. Diskussion über das Problem „Stilzug“ erforderlich. *Sprachpflege*. 1975. H. 1. Jg. 24. S.1-5.
 316. Riesel E. Komposition als Zusammenwirken des inneren und äusseren Textaufbaus – eine linguostilistische Erscheinung. *Wissenschaftliche Studien*. Leipzig, 1970. S.189-194.
 317. Riesel E. Der Stil der deutschen Alltagsrede. М. : Высшая школа, 1964. 315 S.
 318. Riesel E. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation: Уч. пос. для студ. ин-тов и фак. иностр. языков. М. : Высшая школа, 1974. 184 с.
 319. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik : Учебник для студентов ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высшая школа, 1975. 315 с.
 320. Schäfer W. Die Fabel im Dienste der Spracherziehung. *Der Deutschunterricht*. 7. 1955. Heft 5. *Wie arbeite ich mit dem Lesebuch*. S. 69.
 321. Schlingmann C. Gellert. Eine literarhistorische Revision. *Frankfurter Beiträge zur Germanistik*. Bd. 3. Berlin, Zürich : Verlag Gehlen, 1967. 200 S.
 322. Schwitzgebel B. Noch nicht genug der Vorrede: zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts. Tübingen : Niemeyer, 1996. XII, 239 S.
 323. Siegrist Chr. Fabel und Lehrgedicht. Gemeinsamkeiten und Differenzen. *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung* / hrsg. von P. Hasubek. Berlin : Schmidtverl., 1982. S. 106-118.
 324. Silman T.I. Stilanalysen. Пособие по стилистическому анализу нем. худож. литературы. Л. : Просвещение, 1969. 328 с.
 325. Sommer I. Nachwort. *Wem ich zu gefallen suche. Fabeln und Lieder der Aufklärung* / hrsg. von I. Sommer. Berlin : Buchverlag „Der Morgen“, 1971. S. 277-305.

326. Staege M. Die Geschichte der deutschen Fabeltheorie. Diss., Basel, 1929. *Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. v. H. Mayne u. S. Singer. Bern, 1929. 139 S.
327. Stefenelli A. Die lexikalischen Archaismen in den Fabeln von La Fontaine: lexikalische Bestandsaufnahme, Distribution und Funktionen, Wortgeschichtliches Fortwirken. Passau : Andreas-Haller-Verl., 1987. 238 S.
328. Steinhöwel H. Einleitung zum Esopus (Auszug). Leibfried E., Werle J. Texte zur Theorie der Fabel. 1-te Aufl. Stuttgart : Metzler, 1978. S. 3-7.
329. Steinmetz, H. Nachwort. *Hagedorn F.v. Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen*. Deutsche Neudrucke. Reihe – Texte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart : Metzler, 1977. S.3-23.
330. Stix G. Friedrich von Hagedorn. Menschenbild und Dichtungsauffassung. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1961. 125 S.
331. Stolz P. Ergebnisse und Probleme der neueren Forschung in den Bereichen Textgenese, Narrativik und Gattungsfragen. *GRM. Neue Folge*. 41. 1991. S. 13-26.
332. Striedter J. Transparenz und Verfremdung. *Immanente Ästhetik..... Ästhetische Reflexion* / hg. W. Iser. München, 1966. S. 263-296.
333. Susemihl, R. Über die Wirkung von Fabeln auf Schüler einer R7 und R 9 und über Versuche dieser Klassen zur eigenen Gestaltung von Fabeln. Erlangen, 1969. 27 S.
334. Texte zur Theorie der Fabeln, Parabeln und Gleichnisse / hrsg. v. R.Dithmar. München : Taschenbuch Verlag, 1982. 229 S.
335. Vischer F.Th. Beispiel, Parabel, Fabel, Tiersage. *Fabelforschung* / hrsg. von P. Hasubek. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1983. S. 32-37.
336. Wilke Chr. H. Fabel als Instrument der Aufklärung. Leistungsfähigkeit eines literarischen Typus. *BASIS*. 2. 1971. S.71-102.
337. Willems G. Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F.Th. Vischers. 1981. 367 S.
338. Windfuhr, M. Nachwort. *Deutsche Fabeln des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1980. S. 124-130.
339. Witte B. Emblematische Bilder. Die deutschsprachige Fabel des 18. Jahrhunderts zwischen Oralität und Literarität. *Daphnis*. 25. 1996. H. 4. S. 713-737.
340. Wünsche A. Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur. Leipzig-Wien : Akad. Verl. f. Kunst u. Wissenschaft, 1905. 184 S.
341. Zerebkow V.A. Deutsche Stilgrammatik. M. : Высшая школа, 1988. 222 с.
342. Zymner, R. Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn; München, Wien; Zürich; Schöningh, 1991. 322 S.

ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНИХ ТЕКСТІВ

343. Бедный Д. Избранные произведения. М. : Правда, 1985. 350 с.
344. Годованець М. Байки. К. : Дніпро, 1987. 111 с.
345. Кантемир А. Собрание стихотворений. М. : Сов. писатель, 1957. 544 с.

346. Ключина П. Байки та гуморески. К. : Дніпро, 1978. 174 с.
347. Косматенко А. Сатира. К. : Дніпро, 1981. 278 с.
348. Кривин Ф. Вокруг капусты. М. : Сов. писатель, 1960. 95 с.
349. Ксеняк М. Байки. Братіслава : Словацьке педаг. видавн., 1974. 78 с.
350. Михалков С. Басни. М. : Худож. литература, 1984. 190 с.
351. Прокопович Ф. Сочинения. М.-Л. : АН СССР, 1961. 502 с.
352. Сковорода Г. Сочинения. Т. 1. М. : Мысль, 1973. 511 с.
353. Смирнов С. Избранное. М. : Московский рабочий, 1969. 256 с.
354. Українська байка. К. : Дніпро, 1983. 463 с.
355. Aden H.H. Im Schatten der Schirmakazie: Sprichwörter und Fabeln aus Somalia / hrsg. von d. Dt. Afrika-Stiftung. Bonn : Dt. Afrika-Stiftung, 1989. 123 S.
356. Aesopus. Fabeln. 1.Aufl. München : Goldmann, 1988. 125 S.
357. Aesopus. Fabeln. 5.Aufl. Leipzig : Insel-Verl., 1980. 56 S.
358. Aesopus. Fabeln. e. Ausw. aus d. Griech. Neu verfasst u. übertr. aus d. Alt. U. Neugriech. Von Jakovos Papandopoulos. Frankfurt (Main) : Fischer, 1988. 100 S.
359. Aesopus: Die Grille, der Löwe u. die Wahrheit: d. Schönsten Fabeln u. ihre ewig jungen Lehren / Ausgew. von Jürgen Lütge. Bearth; Bern; München u.a. : Scherz, 1987. 158 S.
360. Aesopus. Die schönsten Fabeln von Äsop . Wien : Betz, 1983. 25 S.
361. Afrikanische Fabeln und Mythen / hrsg. von Friedrich Becker. Frankfurt am Main u.a. : Lang, 1987. VI, 233 S.
362. Alberti L. Fabeln. / Aus d. Lat. neu übertr. von Bruno Nardini./ Aus d. Ital. übertr. von Barbara Münchhausen. Stuttgart : Urachhaus, 1980. 122 S.
363. Alberus E. Die Fabeln. Die erweiterte Ausgabe von 1550 mit Kommentar sowie die Erstfassung von 1534. / Hrsg. von W. Harms u. H. Vögel in Verbindung mit L. Lieb. Tübingen : Niemeyer, 1997. 412 S.
364. Alte und neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Rätsel / Hrsg. von G. Scherer. Leipzig : Mayer, 1851. X S., 152 S.
365. Alte und neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Rätsel / Hrsg. von G. Scherer. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1849. Dortmund : Harenberg, 1978. X, 207 S.
366. Anders G. Der Blick vom Turm: Fabeln. 2. Aufl. München : Beck, 1984. 98 S.
367. Die Augen des Büffels und andere Fabeln : [in 4.Spr.]. 6., veränd. Aufl. Berlin : Verl. Junge Welt, 1991. 78 S.
368. Auserlesene Gedanken, Anekdoten, Fabeln, Schnurren und Märchen aus den Schriften des Abraham a St. Clara. Wien, 1812. 98 S.
369. Ballarin L. Fabeln aus Afrika. Aachen : Missio-Aktuell-Verl., 1988. 120 S.
370. Baumann H. Der Löwe und die Maus: sieben alte Fabeln / neu erzählt von H. Baumann. 1.Aufl. Hildesheim : Gerstenberg, 1988. 16 S.
371. Baumann H. Der grüne Esel: sieben alte Fabeln / neu erzählt von H. Baumann. Hildesheim : Gerstenberg, 1989. 16 S.
372. Bernhard K. Der potente Hahn: Fabeln für Fortgeschrittene. St. Michael : Bläschke-Verl., 1979. 127 S.
373. Bierce A. Fantastische Fabeln / Neu übers. von V Eigenberz. 1. Aufl., genehmigte Taschenbuchausgabe. München : Goldmann, 1998. 156 S.

374. Bierce A. Lügengeschichten und fantastische Fabeln / neu übers. von Viola Eigenberz. Zürich : Haffmans, 1987. 319 S.
375. Bierce A. Die Spottdrossel: 14 Novellen und 12 phantastische Fabeln. / Ausw. U. Vorw. von M. Hottinger. Aus d. Amerikan. von J. Uhlmann. Zürich : Diogenes, 1987. 186 S.
376. Bolliger M. Der Drache und der Hase: Fabeln / ganz neu erzählt von M. Bolliger. 2. Aufl. Ravensburg : Maier, 1994. 138 S.
377. Bolliger M. Mein erstes Vorlesebuch der schoensten Tierfabeln: sieben mal sieben Fabeln / ausgew. und neu erzählt von M. Bollinger. Orig. Ausg. Ravensburg : Maier, 1992. 120 S.
378. Brandmaier, M. Verzauberte Kinderherzen: ein ungewöhnliches Kinderbuch. Fabeln – Märchen – Abenteuergeschichten in drei Abschnitten für Familie, Kindergarten, Vor-und Grundschule. Rohrbach : Dr. Deutschbauer, 1997. 81 S.
379. Branstner G. Der Esel als Amtmann oder Das Tier ist auch nur ein Mensch. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. 106 S.
380. Brant S. Fabeln. (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur, N.F., Bd. 4). Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 1997. 590 S.
381. Brückmann V. Der weisse Tod der Insel: Erzählungen und Fabeln. Frankfurt am Main : Haag und Herchen, 1992. 153 S.
382. Brueckner H.-D. ed. Fabeln, Märchen, Anekdoten und anderes: Geschichten aus 2.Jh. Lanham; New York; London : Univ. Press of America, 1983. IX, 318 S.
383. Buresch W. Fabeln oder Tiere sind Menschen, wie du und ich / nacherzählt v. Buresch W. Stuttgart : Union. Verl., 1982. 43 S.
384. Burmann G.W. Fabeln und Erzählungen in 4 Büchern. Berlin : Vierweg, 1773. 170 S.
385. Busch W. Summa summarum. Mit einem Aufsatz von F. Möbius und einer Biographie von W. Teichmann. Berlin : Eulenspiegel, 1969. 356 S.
386. Capek K. Fabeln und Kleingeschichten / dt. von Eckhard Thieler. 1. Aufl. Berlin u.a. : Aufbau-Verl., 1986. 269 S.
387. Claudius M. Matthias –Claudius– Hausbuch. Heiters und Besinnliches in Gedichten, Fabeln, Liedern und Rätseln / hrsg. u. mit e. Anh. vers. von Marianne Bernhard. 1. Aufl. Bayreuth : Gondrom, 1982. 640 S.
388. Deutsche Fabeln aus neun Jahrhunderten. Hrsg. von K.W. Becker. Leipzig : Reclam, 1991. 553 S.
389. Deutsche Fabeln aus tausend Jahren: eine Anthologie / hrsg. u. mit einem Nachwort sowie biogr. u. bibl. Hinw. von J. Werle. München : Goldmann, 1998. 414 S.
390. Deutsche Fabeln des 18.Jahrhunderts. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Manfred Windfuhr. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1980. 136 S.
391. Deutsche Fabeln und Lieder der Aufklärung / hrsg. v. I. Sommer. 2. Aufl. Frankfurt am Main : Insel.Verl., 1987. 317 S.
392. Deutsche Fabeln von Luther bis Kafka / Interpret. E. Marks. Freiburg in Breisgau : Christophorus.Verl., 1961. Schallplatte.
393. Die deutsche und lateinische Fabel in der Frühen Neuzeit. Ausgewählte Texte /hrsg. von A. Elschenbroich. Bd.1. Tübingen : Niemeyer, 1990. 304 S.

394. Diehl O.S. Vom Narrengezicht der Zeit : Fabeln, Satiren, Humoresken und sonstiges. Frankfurt am Main : Haag u. Herchen, 1990. 104 S.
395. Drewermann E. Von Tieren und Menschen. Moderne Fabeln. Zürich und Düsseldorf : Walter Verlag, 1998. 128 S.
396. Ebner-Eschenbach M. v. Parabeln, Märchen und Gedichte. Berlin : Paetel, 1892. 397 S.
397. Ebner-Eschenbach M.v. Das Gemeindegeld. Novellen, Aphorismen. München : Winkler. Verl., 1956. 993 S.
398. Ernst O. Gesammelte Werke. Bd. 6. Satiren, Fabeln, Epigramme, Aphorismen. Leipzig : Staackmann, 1922. 283 S.
399. Ernst O. Sankt Yoricks Glockenspiel : Satiren, Humoresken, Fabeln, Schwänke, Schnurren, Epigramme und Aphorismen. Leipzig : Staackmann, 1914. 236 S.
400. Erzähl mir nichts vom Storch! Der Storch in Märchen, Sagen und Fabeln / hrsg. von Vera Wildgruber. Rühstätt : Verl. Am Brink, 1996. 155 S.
401. Fabeln. / hrsg. v. A. Gaugler. Rheda-Wiedenbrück : Bertelsmann-Club, 1998. 319 S.
402. Fabeln der Antike: griechisch, lateinisch, deutsch / hrsg. u. übers. München u.a. : Artemis-Verl., 1985. 352 S.
403. Fabeln der Neuzeit: Kritische Information. England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese- und Arbeitsbuch. / hrsg- von H. Lindner. München : W. Fink Verlag, 1978. 422 S.
404. Fabeln mit Zeichnungen von M. Disteli. Faksimiledruck. Zürich, 1945. 36 S.
405. Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. / hrsg. von R. Dithmar. Paderborn u.a. : Schöningh, 1995. 369 S.
406. Fabeln über Tiere und Menschen. Herrsching : Pawlak, 1991. 230 S.
407. Fabeln und Parabeln der Weltliteratur. Gesammelt und mit literar-historischen Einführungen herausgegeben von Theodor Etzel. Leipzig : Max Hesses Verlag, 1907. 480 S.
408. Fabeln zum Vergleichen / zsgest. von Klaus Gerth. Seelze : Friedrich, 1984. 12 S.
409. Falke G. Gesammelte Dichtungen in 5 Bd. Hamburg u. Berlin : A. Janssen, 1912.
410. Faszinierte Welt der Phantasie: Mythen, Fabeln, Zauber / Michael Page; Robert Ingpen. Augsburg : Weltbild-Verl., 1991. 240 S.
411. Federspiel J. Die Liebe ist eine Himmelsmacht: 12 Fabeln. 3. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985. 88 S.
412. Ferre R. Das halbe Hühnchen auf dem Weg zum Palast: Fabeln und Ertählungen aus Puerto Rico. Erlangen : Verl. d. Ev. Luth. Mission, 1990. 73 S.
413. Fiechtner U.M. Die stummen Hunde: kubanische Fabeln./ Aus d. kuban. Span. übers. 1-Aufl. St. Gallen u.a. : Td. Dia, 1986. 119 S.
414. Fo D. Obszöne Fabeln: szen. Monologe /aus d. Ital. von Peter O. Chotjewitz. Berlin : Rotbuch-Verl., 1984. 157 S.
415. Frank D.M. Elsternflüge : Fabeln, Miniaturen, Satiren. 1. Aufl. Stuttgart : Tentamen, 1988. 12 S.

416. Frank D.M. Tacitus Spatz: Fabeln, Miniaturen, Satiren. 1. Aufl. Stuttgart : Tentamen, 1987. 12 S.
417. Gärtner H. Aesopus. 12 Fabeln. / Aesop. Neu erzählt von H. Gärtner. Salzburg, München : Neugebauer Press, 1989. 28 S.
418. Geelhaar A. Bambusblüte: Märchen und Fabeln aus Japan / erzählt von A. Geelhaar. 1. Aufl. Berlin : Kinderbuchverl., 1987. 47 S.
419. Gellert Chr. F. Fabeln und Erzählungen. / Hg .K.W. Becker. Leipzig : Philipp Reclam jun., 1984. 176 S.
420. Gellert Chr. F. Fabeln und Erzählungen. Stuttgart, 1998. 243 S.
421. Gellert Chr. F. Fabeln und Erzählungen. Historisch-kritische Ausgabe bearbeitet von Siegfried Scheibe. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1966. 321S.
422. Gellert Chr.F. Ein Ding mag noch so närrisch sein: Fabeln und Erzählungen / Ausgew. u. m. e. Nachw. von K.W. Becker. 1. Aufl. Berlin : Verl. Der Nation, 1984. 118 S.
423. Gellert Chr. F. Fabeln und Erzählungen / Hrsg. u. m. e. Nachw. von K.W. Becker. 3. Aufl. Leipzig : Reclam, 1987. 303 S.
424. Gellert Chr.F. Sämtliche Fabeln und Erzählungen. Geistliche Oden und Lieder. München : Winkler-Verlag, 1965. 351 S.
425. Gellert Chr. F. Sämtliche Schriften. Neue rechtmässige Ausgabe in sechs Theilen. Leipzig : Weidmann'sche Buchhandlung und Hahnsche Verlagsbuchhandlung, 1853. 1. Theil. 503 S.
426. Gellert Chr. F. Sämtliche Schriften. Neue rechtmässige Ausgabe in 6 Theilen. Leipzig: Weidmann, 1854. 6. Theil. 465 S.
427. Gernhardt R. Über alles: ein Lese-und Bilderbuch mit Satiren, Humoresken, Fabeln, Märchen, Erzählungen, Texten, Gedichten, Bildgedichten, Bildergeschichten, Bildern und Zeichnungen zu Kunst und Leben. Zürich : Haffmanns, 1994. 479 S.
428. Gleim J.W.L. Sämtliche Schriften. Neue und verbes. Aufl. Zweyter Theil. Fabeln, Romanzen. Leipzig, 1775. 96 S.
429. Goethe W. v. Reineke Fuchs. Meisterwerke deutscher Klassiker; Bd. 1. Berlin : Peter 1. Oestergaard o. j. 132 S.
430. Gottsched J. Chr. Reineke der Fuchs. Leipzig : Breitkopf und Amsterdam : P. Schenk, 1752. 113 S.
431. Grillparzer F. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Bd. 3 : Satiren, Fabeln und Parabeln, Erzählungen und Prosafragmente, Studien und Aufsätze. München : Hanser, 1964. 1387 S.
432. Grimm J. Reinhart Fuchs. Hildesheim / New York : Georg Olms, 1974. 112 S.
433. Gurk P. Fabeln. Trier : Lintz, 1922. 58 S.
434. Hagedorn F.v. Fabeln und Erzählungen; Oden und Lieder; Moralische Gedichte; Epigrammatische Gedichte. Deutsche Nationalliteratur. Bd.45: Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker. Berlin und Stuttgart, 1892. X111+34 S.
435. Hagedorn F.v. Poetische Werke. 2. Buch. Fabeln und Erzählungen. Leipzig, 1800. S. 197-304.

436. Hagedorn F.v. Poetische Werke. Wien : Bauer, 1816. 2. Theil. 1. Buch. Fabeln und Erzählungen. S. 21-144.
437. Hagedorn F.v. Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen. Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des 18.Jahrhunderts. Stuttgart : Metzler, 1977. 210+23 S.
438. Hagelstange R. Fabeln des Äsop. Nacherzählt v. R. Hagelstange. 4. Aufl. Ravensburg : Maier, 1976. 76 S.
439. Hagelstange R. Der Fuchs und die Trauben und sieben weitere Fabeln des Aesop / neu übertr. von Rudolf Hagelstange. München : Ellermann, 1982. 20 S.
440. Hagelstange R., Kühlewein B. Von grossen und kleinen Tieren: Lustig-listige. Fabeln. Würzburg : Popp. 80 S.
441. Hans Dampf in allen Gassen: humoristische Erzählungen, Novellen und Fabeln. *Heinrich Zschokke. Ausgew. und mit einem Nachwort von Volker Michels.* 1. Aufl. Frankfurt am Main : Inselverl., 1980. 429 S.
442. Harres H. Seifenblasen: Gedichte, Fabeln und Sinnsprüche für Kinder. Schaffhausen : Novalis-Verl., 1988. 79 S.
443. Harsdörfer, G.Ph. Gesprächsspiele! Sechster Teil. Nürnberg, 1646, in d. Ausg. G.P.H. Frauenzimmersgesprächsspiele, hrsg. v. Irmgard Böttcher, Tübingen, 1969 (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 18). 76 S.
444. Haug F. Zweihundert Fabeln für die gebildete Jugend. Ulm, 1823. 232 S.
445. Das Hausbuch der fabelhaften Fabeln: fröhliche, fiese und frivole Fabeln von Aesop bis Robert Gernhardt / aufgespürt u. zusammengetrieben von Pedro Zimmermann. Zürich : Hoffmans, 1989. 199 S.
446. Heczko W. Der Fuchs sass zu Gerichte: gereimte Fabeln. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Berlin : Frieling, 1996. 112 S.
447. Hehn K. Warum der Mensch einen Bauchnabel hat oder wenn Papi erzählt: Erzählungen und Fabeln eines Vaters. Schötal : Hehn, 199 S. 31 S.
448. Heine H. Gedichte. 2-te Aufl. Berlin-Weimar : Aufbauverlag, 1966. 752 S.
449. Hey W. Fünfzig Fabeln für Kinder. Hamburg : o. J., 1854. 70 S.
450. Hey W. Noch fünfzig Fabeln für Kinder. Gotha : o. J., 1877. 67 S.
451. Heyst I.v. Reineke Fuchs. Wien, München : Jugend und Volk, 1984. 108 S.
452. Holder E. Drei Raben: Fabeln aus der Wendezeit. 1. Ausg. Potsdam : Hesperusverl., 1997. 79 S.
453. Hullmann Th. Fabeln für Grosse und Kleine. Frankfurt am Main; Haag und Herchen, 1989. 93 S.
454. Hülsmann E. Fabeln: der Rabe /nacherz. u. gemalt von E. Hülsmann. J.d. LaFontaine. München : Meisinger, 1989. 28 S.
455. Jäckel, K. Der Geist in der Handtasche: Märchen, Fabeln, Traumgeschichten. 1. Aufl. Würzburg : Arena, 1985. 97 S.
456. Junghans S. Wir Schwaben: sieben Fabeln zum Beginn schwäbisch-alemannischer Geschichte. 1 Aufl. Ulm : Süddt. Verlag. Ges., 1988. 96 S.
457. Indische Fabeln /erzählt u.ill. von Selvarajan Jesudian /Aus d. E. übertr. von Trudy Z. Steine. München : Drei Eichen-Verl., 1985. 128 S.
458. Kahlert E., Kohlsaat F. Orig. Ausg. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1989. 223 S.

459. Kirsten R. Hundertfünf Fabeln. Zürich: Logos-Verl., 1960. 115 S.
460. Kleine Sammlung von Fabeln, Sprüchen und Rätseln. Bonn : Tigrinia-Deutsch , 1989. 97 S.
461. Konitzky B. Grossfater Ussumane erzählt . . . Tiergeschichten aus Afrika; Legenden und Fabeln / Aus d. brasilian. Portugies. Von Brigitte Konitzkz. Wuppertal : Hammer, 1990. 62 S.
462. Könnner A. Der Fuchs und die Weintrauben: schöne alte Fabeln/ neu erzählt von A.Könnner. 3. Aufl. Berlin : Altberliner Verl., 1989. 28 S.
463. Köster D. Da platzte der Frosch: moderne Fabeln. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Berlin : Frieling, 1995. 47 S.
464. Kraus A. Fabelhafter : nochmal 10 Fabeln für den Religionsunterricht. 1. Aufl. Münsterschwarzach : Vier-türme-Verl., 1995. 53 S.
465. Krüss James. Die Schiffbrüchigen oder Die Fabelinsel: ein Südseebuch voller Fabeln, Kokospalmen und Möweneier. München: Lenth, 1984. 139 S.
466. Krylow Iwan. Fabeln. (Aus d.Russ.übertr. von F.Löwe) 8. Aufl. Leipzig : Reclam, 1988. 119 S.
467. Krylow Iwan. Sämtliche Fabeln. Zürich : Verlag: die Waage, 1985 S. 309 S.
468. Der Kuckuck sprach zur Nachtigall . . . : Fabeln von Luther bis Heine / ausgew. Von G.Drews. 1.Aufl. Berlin, Weimar : Aufbau-Verl., 1988. 195 S.
469. Kuehn B. Was die Landmaus in der Stadt erlebte: 10 Fabeln. Erstaufl. Nonnweiler : B.Kühn, 1994. 45 S.
470. Kunze R. Brief mit blauem Siegel. Gedichte. 2-te Aufl. Leipzig : Reclam jun., 1974. 133 S.
471. Künzel G. Die Last der Tugend: Fabeln. Winsen/Luhe : Boldt-Literaturverlag, 1995. 19 S.
472. LaFontaine J.de. Fabeln / nacherz. Von E.Spaeth. Bad Aibling : Fabula-Verl., 1980. 26 S.
473. LaFontaine J.de. Sämtliche Fabeln. Vollst.Ausg., 2.Aufl. München : Dt.Taschenbuch-Verl., 1982. 600 S.
474. Lanssade M. Im Land der Märchen und Fabeln / Textbearb. Monique Lanssade. Erlangen: K.Müller, 1993. 187 S.
475. Lanzerath E. Märchenlexikon mit Sagen und Fabeln. Schmölln : Lanzerath, 1994. – 406 S.
476. Lessing G.E. Fabeln, Schriften. Exklusiv-Ausg. München : Ed. Dt.Bibliothek, 1983. – 486 S.
477. Lessing G.E. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Berlin : Aufbauverlag, 1954. 1 B. 728 S.
478. Lessing G.E. Werke in fünf Bänden / Ausgewählt von K.Balser. 3-te Aufl. Berlin-Weimar : Aufbauverlag, 1964. 5. Bd. 328 S.
479. Lichtwer M.G. Fabeln in vier Büchern von dem Verfasser selbst herausgegeben. 3-te Aufl. Berlin : G.A. Lange, 1762. 1-4 Buch. 192 S.
480. Liebchen, W. Die Fabel: das Vergnügen der Erkenntnis; Fabel, Gleichnis, Parabel, Witz; mit einer Abhandlung über die Formkriterien dieser Gattung. Kilianshof : Fabel-Verl. Liebchen, 1990. 203 S.

481. Liebchen W. Niemand. – Sandberg-Kilianshof/Rön-Grabfeld : Fabelverlag Liebchen, 1995- 59 S.
482. Liebchen W. Der witzige Reineke Fuchs. Die fabelhafte Erzählung. Rön-Grabfeld/Kilianshof : Fabel-Verlag Gudrun Liebchen, 1989. 224 S.
483. Liebes altes Lesebuch: kurzweilige und nützliche Geschichten, Gedichte, Fabeln für Alte u. Junge / ges. U. hrsg. von R.O.Wiemer. 10. Aufl. München : Aufstieg-Verl, 1982. 362 S.
484. Lindholm D. Wie die Sterne entstanden: norwegische Natursagen, Fabeln und Legenden / erzählt von Dan Lindholm. 6. Aufl. Stuttgart : Verl.Freies Geistesleben, 1989. – 55 S.
485. Lindner H. Fabeln der Neuzeit: Kritische Information. England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese-und Arbeitsbuch. München : W.Fink Verlag, 1978. 422 S.
486. Loew J. Der verborgene Schatz: Fabeln und Parabeln. Freiburg in Br. : Herder, 1981. 120 S.
487. Mader L. Antike Fabeln. Hesiod, Archilochos, Äsop u.a. Eingel. u. neu übert .v. L.Mader. - Zürich: Artemis-Verl.,1951- 368 S.
488. Mader L. Der unzufriedene Esel. Fabeln der Antike. Eingel. und übertr. v. L. Mader. München, 1965. 205 S.
489. Maess, Th. (Hrsg.) Scherze, Lügen, Fabeln in alten Predigten. München : Nymphenburger, 1988. 200 S.
490. Maibach H.-J. Das geht zu weit.: neue Fabeln. St.Goarshausen : H.J. Maibach,1989. 47 S.
491. Märchen, Fabeln, Traumgeschichten / ausgew. von Haine A. Augsburg: Weltbild-Bücherdienst, 1985. 368 S.
492. Märchen, Sagen und Fabeln der Hottentotten und Kaffern / Hrsg von U. Benzel. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuchverlag, 1975. 111 S.
493. Martin Luthers Fabeln / Neu hrsg. von W.Steinberg. Halle (Saale) : VEB Max Niemeyer, 1961.92 S.
494. Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter / mit Einl. u. Kommentar, hrsg. von R. Dithmar. 1-te Aufl. Frankfurt am Main : Insel-Verl., 1989. 247 S.
495. Mehlmann A. Wer gewinnt das Spiel? Spieltheorie in Fabeln und Paradoxa. Braunschweig u.a. : Vierweg, 1997. XVI, 167 S.
496. Meier E.A. Das sagenhefte Basel: Legenden, Sagen, Schwänke, Fabeln und Märchen aus dem alten Basel / Geleitwort von Kurt Jennz. Basel : Litera-Buch-Verl., 1987. 180 S.
497. Michels T. Löwe, Hase und Co: 27 Geschichten aus dem Reich der Fabeln / Hrsg. v. Clark M.,Voake Ch. / Neu erz. v. Tilde Michels. München : Ellermann, 1991. 61 S.
498. Minden G. Die Fabeln / hrsg. v. A. Leitzmann. Halle, 1898. Hindelsheim u.a. : Olms, 1985. CLXVI, 304 S.
499. Müller I. Die Mkuyu-Trommel: Märchen und Fabeln aus den Bergen von Süd-Pare (Tansania) /aufgezeichnet von Ingeborg Müller. Erlangen : Verl. der Ev. Luth. Mission, 1996. 160 S.
500. Moravia A. Die schönsten Tierfabeln: zum Vorlesen und Selberlesen / übers. v.A. Merker. München : Schneide, 1985. 124 S.

501. Müller J. Altrussische Fabeln /nachgedichtet von J. Müller. Iwan Krylow u.a. Wien : Europ.Verl., 1987. 72 S.
502. Die Nachtigall im Flieder niest: Geschichten und Fabeln, Gedichte, Lieder und Zungenbrecher für kleine und grosse Leute / ausgew. von Klaus Seehafer. München : Ellermann, 1980. 192 S.
503. Neuberger K. Viechereien: neue Fabeln reimgebastelt. Zweibrücken : Zweibrücker Handpresse, 1985. 11 S.
504. Neuere deutsche Fabeln / hrsg. von J. Szliska. Saarbrücken : Klinke, 1956. 30 S.
505. Neueste deutsche Fabeln / Hrsg. v. J. Szliska. Saarbrücken : Klinke, 1956. 30 S.
506. Nordische Fabeln /hrsg.v. J. Szliska. Kaiserslautern :Kunstdr.Verl.,1956. 32 S.
507. Orientalische Fabeln. Zürich : Spur. Verl., 1981. München : Aries.Verl., 1981. 35 S.
508. Oswalt H. Unterm Märchenbaum: allerlei Märchen, Geschichten und Fabeln in Reimen und Bildern. Wiesbaden: Englisch, 1980. 32 S.
509. Padoan G. 366 und noch mehr. . . Märchen und Fabeln / erzählt von G. Padoan. 1. Aufl. – Erlangen : Pestalozzi-Verl.,1987. 191 S.
510. Peukert K.W. Kinderlesebuch: Lügengeschichten, wahre Geschichten, Neingeschichten, Geheimschriften,Wortsamml., Sprachspiele, Räubergeschichten, Neuigkeiten, Fabeln. Stuttgart : Dt.Verl., 1974. 159 S.
511. Phaedrus. Fabulae=Fabeln / Einf., Ausw. u. Erl. v. M. Firnkes. 4. Aufl. Bamberg : Bazer.Verl., 1989. 80 S.
512. Phaedrus. Fabeln: Exemplis diszimus; Lebenswirklichkeit und Moralphilosophie / für den Unterricht bearb. von Karl Heinz Eller. Frankfurt am Main; München u.a. : Diesterweg, 1982. 53 S.
513. Phaedrus. Der Wolf und das Lamm: Fabeln; lateinisch u. deutsch; / hrsg.v.Volker Riedel / übers. von Eduard Saenger. 1. Aufl. Leipzig : Reclam, 1989. 290 S.
514. Pfeffer G.C. Fabeln und Erzählungen / hrsg.v. H. Hauff. Stuttgart und Tübingen : Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1861. 1. Bd. 308 S.
515. Pfeffer G.C. Ich aber weiss, was Freiheit ist . . . : Fabeln, Poesie und Prosa / hrsg. von H. Ebeling. Karlsruhe : Braun, 1981. 119 S.
516. Pfeffer G.C. Politische Fabeln und Erzählungen in Versen. Ausgew. u. mit e. Nachw. u. Glossar vers. von Helmut Popp. 1. Aufl. Nördlingen : Greno, 1987. 379 S.
517. Pleil, H. So weit: Gedichte und Fabeln in Allgäuer Mundart. 1. Aufl. Blöcktach : Verl. an d. Säge, 1985. 107 S.
518. Der Rabe und der Fuchs und andere Fabeln / mit Bildern von Nikolai Ustinow. Ausgew. von Sybil Gräfin Schönfeldt. Wien : Österr. Bundesverl., 1989. 32 S.
519. Raykowski H. English and American fables = Englische und amerikanische Fabeln / hrsg. u. übers. von Harald Raykowski. Orig.-Ausg. München : Dt. Taschenbuchverl., 1986. 127 S.
520. Rein H. Keine Corrida mehr: Fabeln und Satiren. Neckargemünd : Antares-Verl. Reinboth, 1989. 61 S.
521. Risse H. Belohne dich selbst: Fabeln. Bremen : Schünemann, 1953. 46 S.
522. Rühm G. Knochenspielzeug: Märchen, Fabeln und Liebesgeschichten. Düsseldorf : Eremiten-Pr., 1979. 59 S.

523. Sacher F. Vorwiegend heiter: Miniaturen, Fabeln. Wien-Krems : Heimatlandverl., 1971. 272 S.
524. Sachs H. Sämtliche Fabeln und Schwänke / in chronolog. Ordnung nach d. Originalen hrsg. von Edmund Goetze. (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. J.-ts.). Halle a.S. : Niemeyer, 1953. 276 S.
525. Sagen, Fabeln und romantische Geschichten aus dem mittleren Thüringer Wald und dessen Vorland / zsgest. u. erl. v. H. Müllerott. 1. Aufl. Arnstadt : Thüringer Chronik-Verl. Müllerott, 1997. 224 S.
526. Saladin B. Miteinander geht's besser: 15 Fabeln. Gossau : Saba Verl., 1993. 100 S.
527. Schami R. Das letzte Wort der Wanderratte: Märchen, Fabeln und phantastische Geschichten. München : Dt. Taschenbuch-Verl., 1987. 134 S.
528. Schardt F. Fabeln verändern und Fabeln erfinden. Niederzier : Kohl, 1988. 15 S.
529. Schindler G. Lebensweisheiten: erzählt in Märchen und Fabeln. Regensburg : IG-Verl., 1980. 98 S.
530. Schirokauer A. Texte zur Geschichte der altdeutschen Tierfabel. (Altdeutsche Übungstexte, Bd. 13). Bern, 1952. 137 S.
531. Schlegel J.A. Fabeln und Erzählungen. Zum Druck befördert von Carl Christian Gärtner. Leipzig, 1769. 59 S.
532. Schlotterbeck J.F. Fabeln und Erzählungen: nach Phädrus und in eigener Manier. Stuttgart : Selbstverl., 1998. 54 S.
533. Schneller K. Bruder Tier: 2 Fabeln, Gedichte und eine Erzählung. Wien; Eisenstadt : Ed. Roetzer, 1988. 79 S.
534. Schönfeldt S. Von schlaun Füchsen und fremden Federn: ein vergnügliches Tiertheater nach Äsops klassischen Fabeln / ausgew. u. ill. v. Barbara McClintock. Ins Dt. übertr. von S. Gräfin Schönfeldt. 1. Aufl. Münster : Coppenrath, 1993. 48 S.
535. Schöne Fabeln des Altertums. Äsop. Phädrus. Babrios / Ausg. u. übertr. v. H. Gasse. Bremen : C. Schünemann, 1955. 106 S.
536. Die schönsten Tierfabeln / ausgew. v. Sybil Gräfin Schönfeldt. Esslingen, Wien : Esslinger, 1997. – 26 S.
537. Schuldt H. Leben und Sterben in China: 111 Fabeln nach Lius Wörterbuch / Schuldt. München : Hanser, 1983. 124 S.
538. Schult H. Das Ferkel in Stachelpelz: Fabeln und kleine Geschichten aus Russland / hrsg. u. übersetzt von Herta Schult. 1. Aufl. Donauwörth : Auer, 1982. 63 S.
539. Schulze W. Die Sagenwelt des Pferdes: Sagen, Erzählungen, Legenden, Fabeln, Märchen. Essen : Pomp and Sobkowiak, 1984. 200 S.
540. Schwarz J. Das eitle Schaf: Fabeln. 1. Aufl. Mainz : Kirchheim, 1992. 80 S.
541. Schweizer Fabeln / Bearb. V. J. Szliska. Saarbrücken : Klinke, 1956. 30 S.
542. Sonntag U. Wie Mondsicheln im All: Fabeln, Gleichnisse, Gedankenzyklen. Buxheim / Allgäu : Martin-Verl., 1975. 108 S.
543. Spaeth Eva M. LaFontaine J. de. Fabeln / nacherzählt von E.M. Spaeth. Bad Aibling : Fabula-Verl., 1980. 26 S.
544. Spangenberg P. Dem Himmel auf der Spur: Märchen – Fabeln – Einfälle. 1. Aufl. Konstanz : Bahn, 1991. 208 S.

545. Spangenberg P. Der Stein der tanzenden Fische: Fabeln und Einfälle zur biblischen Weisheit. 2. Aufl. Gütersloh : Mohn, 1978. 143 S.
546. Stainer A. Einsam rauschen die Wälder: Sagen und Märchen, Fabeln und Legenden aus dem Bayer-und Bohmerwald. Kallmünz : Lassleben, 1954. 176 S.
547. Thurber J. 75 Fabeln für Zeitgenossen: den unverbesserlichen Sündern gewidmet / Dt.von Ulla Hengst . . . Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1989. 203 S.
548. Tschudi F. Die fünfzehn Fabeln. Neue Aufl. Zürich : Sanssouci-Verl., 1966. 63 S.
549. Ukraïns'ka bajka. Kyïv, 1983. 453 S.
550. Vahle F. Ein Fabelbuch: 29 neue Fabeln / Fritz und Ingle Vahle. Darmstadt : Justus-von-Liebig-Verl., 1986. 55 S.
551. Vinci Leonardo da. Der Nussbaum im Campanille: Bestiarium, Fabeln, schöne Schwänke, Prophezeiungen / hrsg.von J. Rieger. München : Renner, 1989. 155 S.
552. Von der Hexe und dem Zwerg: Gedichte, Erzählungen, Märchen und Fabeln für Kinder und Erwachsene / hrsg.v. Heike Laufenburg u. Gregor C. Schell. Willebadessen, Düsseldorf : Zwiebelzwerg-Verl., 1989. 84 S.
553. Weinert E. Ein Lesebuch für unsre Zeit. Weimar : Volkverlag, 1963. 416 S.
554. Weisheiten der Völker: Sprichwörter und Spruchweisheiten, Märchen und Mythen, Fabeln, Legenden und Poesie aus dem Orient, Asien, der Südsee, America, Africa und Europa / ausgew. Und hrsg. von Karl August Fritz. Würzburg : Stürtz, 1998. 360 S.
555. Weisner J. Reineke Fuchs. Bayreuth : Loewes Verlag, 1969. 89 S.
556. Weltmärchenbuch Freunde: Märchen, Fabeln und Erzählungen aus aller Welt / hrsg. von Erich Hofacker. Jubiläumsausg. Kiel : Nieswand, 1988. 223 S.
557. Wem ich zu gefallen suche. Fabeln und Lieder der Aufklärung / hrsg. und Nachwort von I. Sommer. Berlin : Buchverlag Der Morgen, 1971. 317 S.
558. Wie man Berge versetzt: Erzählungen, Märchen, Menschengeschichten, Gedichte, Fabeln, Rätsel, Fotos, Bildergeschichten, Zeichnungen u. vieles mehr / hrsg. von H.-J. Gelberg. Weinheim : Beltz. and Gelberg, 1981. 359 S.
559. Winterling F. Fabelhaft, sagte das Küken: 80 Fabeln nicht nur aus dem Leben der Hühner. Mainz : Lermann, 1989. 95 S.
560. Witze, Fabeln, Anekdoten: für Politiker, Künstler, Pädagogen, Wissenschaftler, Rechner, Journalisten, Schriftsteller, Manager, Korrespondenten. Handbuch / hrsg. E. Puntsch. 8. Aufl. Landsberg am Lech : MVG-Verl., 1990. 1020 S.
561. Der Wolf und das Pferd. Deutsche Tierfabeln des 18. Jahrhunderts / hrsg. und Vorwort von K.Emmerich. Berlin : Rütten u. Loening, 1960. 294 S.
562. Zachariae F.W. Fabeln und Erzählungen in Burkard Waldis Manier. Braunschweig, 1771. 189 S.
563. Zhao K. Altchinesische Fabeln / übertr. von Käthe Yhao. Lizenzausg., 3. Aufl. Frankfurt am Main : Röderberg, 1988. 71 S.
564. Zinner H. Glas und Spiegel: Fabeln, Lieder und Gedichte; Nachdichtungen / Hrsg. von Eckhard Petersohn. 1.Aufl. Berlin : Buchverl. Der Morgen, 1985. 123 S.
565. Zivier G. Licht und Schatten: Erzählungen, Fabeln und Satiren. Berlin: Chronos-Verl., Spielberg, 1949. 238 S.

566. Zweihundert hebräische Fabeln des Altertums: aus alten Quellen zum erstenmal ans Licht gebracht / Georg Nador. 1. Aufl. Northwood: Bina publ., 1995. 136 S.
567. Zwiebeln im Bauch: Verse und Sprüche, Anekdoten und Fabeln. München: Liliom.Verl., 1992. 95 S.
568. Zwiesler W. Mathematik in fünfundzwanzig Fabeln: und zwei ist eins, und eins ist keins? Welch' sonderbares Einmaleins! Ulm: Univ.-Verl.Ulm, 1994. 192 S.

ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ДОВІДНИКИ

569. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1969. 607 с.
570. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. 683 с.
571. Квятковский А. Поэтический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1966. 376 с.
572. Краткая литературная энциклопедия. М. : Госнауиздат "Сов. энц-я", 1962. Т. 1. 1087 с.
573. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя / Под ред. М.Ф.Овсянникова. М. : Просвещение, 1983. 224 с.
574. Лесін В.М., Пулінець О.С. Словник літературознавчих термінів. 3-тє вид., перероб і доп. Київ : Радянська школа, 1971. 486 с.
575. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. М. : Сов. энц., 1990. 685 с.
576. Литературная энциклопедия. Т.1. М. : Коммунистическая академия, 1929. 768 с.
577. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М. : Просвещение, 1976. 400 с.
578. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М. : Просвещение, 1974. 509 с.
579. Украинская советская энциклопедия. В 12-ти т. / Глав. ред. М.П. Бажан. Киев : Гл. ред. УСЭ, 1978. Т.1. 552 с.
580. Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб.: типо-лит. И.А. Ефрона, 1898. Т.15. 478 с.
581. Brockhaus Konversationslexikon. Leipzig : Brockhaus, 1908. Bd.6. 1052 S.
- 581a. Deutsche Geschichte in drei Bänden. Berlin : VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1967. B. 1. 776 S.; B.2. 882 S.; B.3. 768 S.
- 581b. Deutsche Geschichte in einem Band / J. Streisand. Berlin : VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1970. 507 S.
582. Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini. Leipzig : Bibliogr. Inst., 1978. 306 S.
583. Krahл S., Kurz J. Kleines Wörterbuch der Stilkunde. Leipzig : Bibliogr. Inst., 1970. 142 S.

584. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 2 Bd. / Von G. Albrecht, K. Bötcher, H. Greiner-Mai, P.G. Krohn. Leipzig : Bibliogr. Inst., 1972. Bd.4. 704 S.
- 584a. Literaturkunde. Beiträge zu Wesen und Formen der Dichtung. 2-te verbes. Aufl. Leipzig : VEB Fachbuchverlag, 1963. 307 S.
585. Meyers Neues Lexikon. In 9.Bänden. Leipzig : Bibliogr. Inst., 1972. Bd. 4. 704 S.
586. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. Lexicon Publications, Inc. Danbury, CT 1993. 1149 P.
587. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / hrsg. von W. Kohlschmidt und W. Mohr. 2-te Aufl. Bd.1. Berlin, 1955. S. 433-441.
588. Sachwörterbuch für den Literaturunterricht / hrsg. von K. Kasper. 6-te Aufl. – Berlin : Volk und Wissen, 1987. 224 S.

ДЖЕРЕЛА ТЕКСТІВ НІМЕЦЬКИХ БАЙОК ТА ПЕРЕВИДАНЬ XXI ст.

589. Aesopus (2005): Der Hase und die Schildkröte und andere Tiergeschichten / Grindley, S. und Bendall-Brunello, J. Aus dem Engl. übers. von Schweighoffer, C. Berlin.
590. Arntzen, H. (2000): Streit der Fakultäten: neue Aphorismen und Fabeln. Münster.
591. Bernadette, Ch. (2000): Der Löwe und die Maus: eine Fabel des Aesop. Nacherzählt und ill. von Ch. Bernadette. Gossau, Zürich u.a.
592. Bernadette, W. (2002): Der reiche Mann und der Schuster: eine Fabel des Aesop / erzählt und ill. von Bernadette. Gossau Zürich.
593. Bogner, F. (2005): F.J. Bogners grosses kritisches Fabel-Buch: ich, das Tier, die Moral. Frankfurt/M.
594. Boyne, J. (2007): Der Junge im gestreiftem Pyjama: eine Fabel. Aus dem Engl. Von J. Brigitte. 2., veränd. Ausg. Frankfurt am Main.
595. Deutsche Tierfabeln [...] (2003): Deutsche Tierfabeln vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert; ausgew., in heutige Sprachform übertr., eingel. Und erl. Von R. Schaeffer (Hrsg.). Augsburg.
596. Das Fabelbuch [...] (2003): Das Fabelbuch: von Aesop bis heute. Hrsg. v. S. Leffler. Wien u.a.
597. Fabel [...] (2005): Fabel und Parabel mit Materialien. Auswahl der Texte und der Materialien von H.G. Müller und J.Wolf. Hrsg. von D. Steinbach. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig.
598. Fabeln (2006): Fabeln. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe. Hrsg. von Th. Poser. Stuttgart.
599. Fourier, S. (2007): Der Eisbär und der Pinguin: gemeinsam sind wir stark: eine Fabel. 1 Aufl. München.
600. Grindley (2005): Aesopus: Der Hase und die Schildkröte und andere Tiergeschichten / Grindley, S. und Bendall-Brunello, J. Aus dem Engl. übers. von Schweighoffer, C. Berlin.

601. Das große [...] (2005): Das große Buch der Fabeln. Hrsg. v. H.-J. Uther. Augsburg.
602. Hara, P. (2003): Zwischen Harz und Kyffhäuser. Gedichte, Sagen, Fabeln. Frankfurt a.M., München, London, New York.
603. Hermes, H. (2004): Die Gänse: eine Fabel in zwölf Gesängen nach Tischbein'schen Zeichnungen und Ideen. [Auszüge]. In: J. W. v. Goethe, Reinecke Fuchs. Frankfurt/Main
604. Hildebrandt, J. (2007): Das Wichtigste an Weihnachten: eine Fabel. Wuppertal.
605. Kammerer, D. (2004): Die Stadtmaus und die Feldmaus: klassische Fabel nach Äsop, neu erzählt /Kammerer, D., Rodik, B. Bindlach.
606. Krieg, H.-J. (2005): Der kleine Igel und das Geheimnis des Lebens: Fabel. Mammendorf.
607. Mayr-Gruber, S. (2004): Spiegelbild der Impressionen. Gedichte und Fabeln aus der Natur. 1. Auflage. Halle.
608. Pfundstein, H. (2006): Mir san mir und andere Illusionen: Liebes-, Fabel- und sonstige starke Gedichte. Rosenheim.
609. Piquemal, M. (2004): Philo fabelhaft: 63 Fabeln aus aller Welt und ihre philosophische Bedeutung. Kempen.
610. Puntsch, E. (2000): Das große Buch der Witze, Fabeln, Anekdoten für Politiker, Künstler, Wissenschaftler, Pädagogen, Redner, Korrespondenten, Journalisten, Schriftsteller, Manager. Esslingen, München
611. Recheis, K. (2004): Fabeln aus aller Welt / neu erzählt von K. Recheis. 1. Aufl. Wien.
612. Rotter, G. (2005): Löwe und Schakal: [altarabische Fabeln] / aus dem Arab. übertr. und bearb. von Rotter, G. Lenningen.
613. Rühmann, K. (2003): Fuchs und Storch: eine Fabel von Aesop. Frei nacherzählt von K. Rühmann. Gossau, Zürich, Hamburg.
614. Sämtliche Fabeln [...] (2006): Sämtliche Fabeln der Antike / aus dem Griech. und Latein.ü. von J. Irmscher (Hrsg.). Köln
615. Schlüter, A. (2005): Wie Hund und Katz: moderne Fabeln. Hildesheim.
616. Seliger, D. (2002): Fabeln. Föriz.
617. Streit, J. (2004): Was Tiere miteinander reden. 30 Naturfabeln in Gedichtform. Mit Zeichnungen von R. Beck. Schaffhausen.
618. Timmerberg, H. (2007): Das Haus der sprechenden Tiere: eine Fabel. 1. Aufl. Berlin.
619. Thomsen, J.W. (2006): De Mück un de Lööv /Plattdt. vun J.W.Thomsen. Heide.
620. Übigau, K. R. (2003): Der Kater Putzi und andere Geschichten: Fabeln. Frankfurt a/M.
621. Uther, H.-J. (2005): Das große Buch der Fabeln. Augsburg.
622. Walbrecker, D. (2004): Fabelhafte Tiergeschichten. München.
623. Zejler, H. (2004): Der befesste Esel: sorbische Fabeln / Aus dem Obersorbischen von Lorenc, K. 1. Aufl. Bautzen.

**НИМЕЦЬКІ ДЖЕРЕЛА З ДИДАКТИЗАЦІЇ БАЙКИ
ТА ІНШИХ МАЛИХ ФОРМ**

624. Calvert, Kr. (2000): Mit Metaphern philosophieren: sprachlich-präsentative Symbole beim Philosophieren mit Kindern in der Grundschule. München.
625. Calvert, Ch. / Calvert, Kr. (2001): Philosophieren mit Fabeln. Philosophieunterricht. Heinsberg.
626. Calvert, Ch. (2005): Philosophieren mit Fabeln über Freundschaft. Philosophieunterricht. Heinsberg.
627. Blottendorf, K. Chr. (2003): Fabelhafte Deutschübungen: Lesen, Schreiben, Rätseln; 3./4. Schuljahr. 3. Aufl. Horneburg.
628. Dithmar, R. (2002): Fabeln und Parabeln im fächerverbindenden Unterricht. Ludwigsfelde.
629. Freund-Spork, W. (2003): Die Fabel. 1. Aufl. Hollfeld.
630. Heinrich, H. (2005): Märchen, Sagen, Epen und Fabeln: ausgearbeitete Stundenbilder mit Texten, Arbeitsblättern und Bindmaterial. 1. Aufl. Donauwörth.
631. Hohmann, J.S. (Hrsg.) (1999): Sprichwort, Rätsel und Fabel im Deutschunterricht: Geschichte der Didaktik einfacher Formen. Frankfurt am Main.
632. Högl, P. u.a (2005): Märchen und andere Geschichten in Stundenbildern (1./2. Klasse): Unterrichtsvorschläge mit illustrierten Text- und Arbeitsblättern als Kopiervorlagen. 1. Aufl. Donauwörth.
633. Luth, R. / Müller, U. (2001): Stundenblätter Fabeln: Grund- und Aufbauprogramme für d. Kl. 5-10. 8. Aufl. Stuttgart.
634. Mecklenburg, N. (1996): Ist das Schaf fromm oder dumm? Lektüren einer Fabel von Lessing. In: IDE. Informationen zur Deutschdidaktik. Texte interpretieren. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Heft 4, 20-35.
635. Rund [...] (2004): Rund um Fabeln: Kopiervorlagen für den Deutschunterricht / Fenske, U. 1. Aufl., Dr. 1. Berlin.
636. Seyler, K.-H. (1994): Literaturformen im Unterricht: Fabel, Parabel, Anekdote. Stundenbilder für die Sekundärstufe 1. Puchheim.
637. Wilkening, N. (2007): Märchen, fabeln, Sagen: kreative Textarbeit mit alten Stoffen. Mülheim an der Ruhr.

**НОВІТНІ НІМЕЦЬКІ ВИДАННЯ КРИТИЧНО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ (ПОЧАТОК XXI ст.)**

638. Hagby, M. (2001): Man hat uns für die warheit ... geseit: die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer „narrationes“ des 12. und 13. Jahrhunderts. Münster u.a.
639. Hettche, W. (Hrsg.) (2003): Lichtwer und Gottsched: Briefwechsel, Fabeln, Rezensionen. Bielefeld.

640. Holzberg, N. (2001): Die antike Fabel: eine Einführung. 2., verb. und erw. Aufl. Darmstadt.
641. Märchen [...] Fabel (1995): Märchen, Sage, Götter-und Heldensagen, Legende, Schwank, Fabel. 2.Aufl.
642. Matzkowski, B. (2005): Wie interpretiere ich Fabeln, Parabeln und Kurzgeschichten? Grundlagen der Analyse und Interpretation einzelner Textsorten und Gattungen mit Analyseraster. Hollfeld.
643. May, Y. (2000): Die Fabeldichtung zwischen Oralität und Literalität: Untersuchungen zu heutigen kamerunischen Basaa- und zu deutschen Fabeln des 18. Jahrhunderts. Oberhausen.
644. Pikulik, L. (2001): Begriffliche Wahrheit – poetische Wahrheit – Glaubenswahrheit: zu Theorie und Praxis von Fabel und Parabel bei Lessing. In: Signatur einer Zeitenwende, 9-18.
645. Rölleke, H. (2002): „Die Eiche und das Schwein“: zur Intention einer Lessing-Fabel im Horizont einer neu entdeckten Quelle. In: Euphorion. Bd. 96. Heidelberg, 251-255.
646. Schneider, H. I. (2003): Der Schmeichler und der Geschichtsphilosoph: Lessings Fabel vom „Raben und Fuchs“ und La Fontaine. In: Heitere Mimesis: Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag. Tübingen, 571-581.
647. Seele, R.-M. (2003): Der Fabeldichter Wilfried Liebchen in Kleinsassen. In: Rhön-Spiegel. Bad-Neustadt, S. 20.

ЧАСТИНА II



**НОВІТНІ РОЗРОБКИ
В РОЗВИТОК ТЕМАТИКИ
ДОКТОРСЬКОЇ ДИСЕРТАЦІЇ:
ВИБРАНІ ПРАЦІ**



1. ЯЗЫКОВЫЕ ФИЛЬТРЫ: НЕРАВНОВЕСНЫЕ СОСТОЯНИЯ И РАЗВИТИЕ ЯЗЫКА

ПІХТОВНИКОВА Л.С. Мовні фільтри: нерівноважні стани і розвиток мови

У статті розглянуто еволюційнуючі механізми відбору лексики, граматичних конструкцій, видів композиції текстів у різних типах дискурсу. Така фільтрація пов'язана з порушенням рівноваги і норм у мовній системі, що зумовлено як зовнішніми, соціальними, так і внутрішньомовними змінами. В роботі пояснено сутність рівноваги в мовній системі, наведено приклади її порушення зі зміною епох. Зміни та фільтрації мовного арсеналу відображено в схемі М. Фуко (чотирикутник Фуко), яка висвітлює універсальний механізм мовної деривації у тропологічному просторі; останнє поняття є більш широким, ніж семантичне поле.

Ключові слова: дискурс, мовний фільтр, тропологічний простір, нерівноважний стан, мовна система, чотирикутник М. Фуко.

Несерьезный на первый взгляд «Словарь курьезов» может навести на серьезные размышления, побудить к формулированию своих мыслей и/или вспомнить идеи, давно высказанные другими авторами. «Словарь курьезов, смешных и несмешных» В.Д. Милованова¹ (псевдоним профессора В.Д. Девкина) издан в 2000 году малым тиражом (500 экз.), что никак не отражает его научную и эстетическую роль. Данная коллекция курьезов, непричесанных мыслей, афоризмов и размышлений находится в общем русле многолетней научной деятельности Валентина Дмитриевича Девкина,² лингвиста и педагога, воспитателя нескольких поколений языковедов.

Область научных интересов В. Д. Девкина невозможно обозначить какими-то ограничительными линиями, однако тематика его работ в той или иной мере посвящена отклонениям от нормы в разных слоях языка. Специалист по синергетике сказал бы (допуская, быть может, некоторую метафоричность) – нарушениям равновесного состояния языка.

Отклонения от нормы и равновесия в языке исследовались многими авторами. «Как получается, что слова, являющиеся в своей сути именами и обозначениями и сочленяющиеся так, как анализируется само представление, могут непреодолимо удаляться от их изначального значения, приобретая смежный смысл, или более широкий, или более ограниченный? Изменять не только форму, но и сферу применения?»³

По В.В. Налимову⁴, отклонения от нормы возможны благодаря смене языковых фильтров.

О природе, функциях и поведении языковых фильтров следует сказать особо. Главная функция таких фильтров – отбор лексики, грамматических конструкций, типов композиции и т.п. для создания дискурсов определенного вида. Отбор, выборочность приводят к семантическим смещениям. Расхожий, но не единственный пример проявления фильтров – дискурсы со сниженной лексикой. Аналогично создаются дискурсы знакомства и общения в сети Интернет. Здесь наряду с отбором лексики и упрощенной грамматики (свидетельствующих: я – свой) фильтр выполняет еще одну функцию: при отсутствии звукового и визуального контакта быстро заявить свою оригинальность и информированность (иначе контакт прервется).

Менее тривиальные примеры фильтров – язык общины хиппи-путешественников, отражающий целую философию, большевистская риторика, язык политиков.⁵

В предыдущие десятилетия фильтр языка политиков на шестой части планеты имел ряд специфических черт и критериев отбора языкового материала. Высшей оценкой было сравнение с лакированной фигурой вождя. «Верными ленинцами» последовательно называли всех генеральных секретарей. Истину и материальные блага в риторике принято было добывать силой, принуждением: борьба за урожай, чистоту философии; противостояние враждебной идеологии и пр.

Была характерна мифологизация, при которой с реальным явлением сопоставлялась метафора, а затем с метафорой обращались как с реальностью: «Земля – мать, а разве можно мать продавать!»

Ритуальность речей (цитирование вождей) и недиалогичность (догматизм) советского политического языка также хорошо известны. Мы еще долго будем ощущать это наследие.

Однако смена фильтров, исходя из последнего примера, более чем очевидна. В дискурсах 90-х годов прошлого века прежняя возвышенная лексика и риторические фигуры приобрели ироническое звучание, подкрепленное массовой десакрализацией былых вождей и кумиров.

Преобладание иронического (шире – комического) – признак нового осмысления прожитой эпохи. Комическое – это конфликт ничтожного (выродившегося) содержания с внешне respectable формой.

«Ирония есть эстетическое доказательство от противного»,⁶ и поэтому с лингвистической точки зрения комическое описание истины часто производится ненормативным языком, смещенными понятиями.

Соответствующий языковой фильтр и отражен в «Словаре курьезов ...». Политические мини-анекдоты, афоризмы, сентенции здесь перемешаны с бытовыми наблюдениями, «одесским фольклором»,

видоизменениями отдельных слов, придающими им неожиданный смысл. Все вместе это создает многообразную, но цельную картину постперестроечной жизни, мыслей и настроений бывшей советской интеллигенции и лиц, приравненных к ней.

Любая микро-статья «Словаря» иронична и/или изрядно саморефлексивна. Это не может не понравиться людям думающим. Словарь, несомненно, оправдает свое предназначение «для широкого круга читателей», если только заменить этот штамп из прошлого на другие слова – «для читателей, думающих о будущем». Словарь побуждает задуматься об общих законах развития языка и его ограничений – фильтров.

Критерии отбора языкового материала на фильтрах складываются от воздействия разных причин, как внешних (социальных), так и внутриязыковых. При синхронном переводе особенно труден перевод афоризмов, метафор, игры слов и т.п. ввиду несовпадения внутренних структур языков.

Динамика (самоорганизация) фильтров может быть охвачена не одним, а несколькими аспектами, которые из-за новизны этой темы можно описать лишь фрагментарно. Неизбежно также использование аналогий и концептуальных метафор.⁷

Изменения семантических полей почти никогда не бывают синхронными и симметричными образованию фильтров. Запоздывание по времени (фильтр есть, а соответствующие наррации лексики еще не образованы), различия в принятии нарраций населением, дихотомия (сужение-расширение) семантического поля имени и т.п. – суть обычные явления в развитии языка. Этот процесс напоминает волнообразование в физике с неизбежной интерференцией волн, образованием устойчивых узлов в стоячих волнах. М. Фуко говорит об этих «узлах» вполне определенно: «Постепенный анализ языка и более совершенное его расчленение, позволяющее дать одно имя множеству вещей, сложилось по линии тех фундаментальных фигур, которые были хорошо известны риторике: синекдоха, метонимия и катахреза (или метафора, если аналогию трудно заметить сразу)».⁸

Существенное условие саморазвития системы, в том числе языковой – это ее неравновесное состояние. Говоря несколько упрощенно, равновесным был бы такой идеализированный язык, в котором все имена и предикаты (подлежащие и сказуемые) имели бы строго очерченные и неизменные семантические поля. Таков язык математики. В естественном языке равновесие постоянно нарушается путем метафоризации, иносказания, поляризации различных смыслов одного и того же имени. Пример: современный смысл слова

«стимул» весьма далек от первоначального древнеримского. Стимулом там называли длинную заостренную палку, которой погоняли заупрямившихся животных.

Носитель развивающегося языка – народ. Все отклонения от языковой нормы возникают сначала на индивидуальном уровне, как малые флуктуации, а затем некоторые из них закрепляются в видоизменениях семантических полей. Часто по линиям фундаментальных фигур, о которых говорит М.Фуко: «За один день на рынке в Галле создается больше оборотов речи, чем в течение многих дней на академических собраниях».⁹ Постоянные флуктуации и их закрепление и разрастание возможны благодаря способности и стремлению *Homo sapiens* к образности языка (тропам), подражательности и спонтанности языкового творчества.

Бегло и нестрого можно установить связь языковых концепций М. Фуко и В.В. Налимова, развивающих и дополняющих друг друга. По Налимову, образованию всякого языка (искусственного, естественного и даже дискурсов) предшествует семантический вакуум, или нерасчлененный континуум смыслов. Текст (тексты, дискурс) возникает благодаря появлению языкового фильтра, осуществляющего отбор семантических значений путем их поляризации и используя противоречивое единство языковых средств. Природа поляризации и противоречий хорошо описывается языковым четырехугольником М. Фуко. Этому предшествует описание тропологического пространства языка, весьма сжатое, изобилующее метафорами, рассчитанное на опытных специалистов по языкознанию.¹⁰

Согласно Фуко, риторическое пространство слов основано на свободе знака размещаться для выражения какого-то представления как во внутреннем элементе (например, корень слова), так и в соседней точке (синоним?) и в аналогичной фигуре (иносказание). Разнообразие свойственно языку потому, что слова имеют свое место не во времени, а в пространстве, в котором они могут обрести свою исходную позицию (нормативное значение), а также перемещаться, «развертывать кривую своего движения в тропологическом пространстве». «Без тропологического пространства язык не образовался бы из всех нарицательных имен, позволяющих установить отношения атрибутивности» (там же).

Понятие тропологического пространства весьма сходно с понятием совокупности семантических полей, однако имеет более широкий смысл, т.к. содержит идею развития языка путем отклонения от нормы. Тропологическое пространство также сходно с современным понятием базы (сети) знаний.

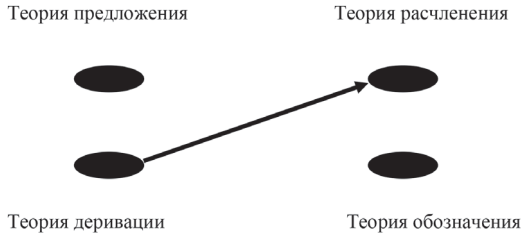


Рис. 1. Языковой четырехугольник Фуко

Языковой четырехугольник Фуко состоит из 4-х теорий, дополняющих друг друга и попарно противостоящих друг другу. Расчленение наполняет содержанием чистую словесную форму предложения, но противостоит ей так, как именование противостоит атрибутивности. Обозначение связывает в единое целое все именные формы, которые разделены расчленением. Но обозначение противостоит расчленению. Деривация раскрывает непрерывное движение слов от их возникновения. Но это движение противостоит устойчивости связи, соединяющей корень слова с представлением. Расчлененным (членораздельным) языком можно владеть лишь в той мере, в какой слова не перестают образовывать производные слова, меняя сферу применения. М. Фуко графически иллюстрирует последнее утверждение диагональю (рис. 1), вдоль которой можно фиксировать состояние языка: его способность к расчленению определена уровнем деривации, которого язык достиг. Здесь определяется историческое положение языка.

Данный беглый очерк ни в коей мере не способен отразить полностью учение Фуко, но схватывает лишь тот момент, в котором показана эволюционная роль поляризации, противоречивого единства языковых средств и отклонений от нормы (деривации).

Четырехугольник Фуко иллюстрирует и подтверждает ту истину, что любой языковой фильтр, отбирая и отклоняя от равновесия, тем самым лишь способствует обогащению и развитию языка. На первый взгляд, проследить этот обширный процесс невозможно. Однако концепции развития языка, подобные концепциям в трудах,¹¹ и работы, развивающие и наполняющие их,¹² – убеждают в противоположном.

Ссылки и примечания

1. В.Д. Милованов. Словарь курьезов, смешных и несмешных. – М.: «ЭТС», 2000. – 46 с.
2. В.Г. Никифорова. Профессор Валентин Дмитриевич Девкин. – МГПУ, 1995. – 80 с.
3. М. Фуко. Слова и вещи. – М.: Наука, 1994. – 144 с.

4. В.В. Налимов. В поисках иных смыслов. – М.: Прогресс, 1993. – 261 с.
5. Язык и праязык политиков // Знание–сила. – 1991. – № 12. – С. 36-43.
6. Краткий словарь по эстетике. – М.: Просвещение, 1983. – С. 59.
7. Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 119-134.
8. См. сн. 3, с. 148.
9. Там же.
10. Там же, с. 149.
11. См. сн. 3 и 4.
12. См. сн. 1, 2, 5.

Опубліковано в: *Нова філологія. №1(12). Запоріжжя: ЗДУ, 2002. С. 33-39.*



2. ПРЕДПОСЫЛКИ САМООРГАНИЗАЦИИ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

ПІХТОВНИКОВА Л.С. *Передумови самоорганізації невласне-прямого мовлення у художньому дискурсі*

У статті досліджено функціонування невласне-прямого мовлення у художньому дискурсі. Сутність невласне-прямого мовлення полягає у його здатності через контамінацію авторського та персонажного мовлення поєднати у мовленнєвому акті структуру мовлення автора та оцінки й емоції персонажа. Показано механізм контамінації не тільки мовлення автора і персонажа, а й контамінації їх лінгвокультурних кодів. Для цього залучено поняття слабких і сильних кодів, виявлено механізм перетворення слабких кодів у сильні завдяки контамінації. В синергетичному аспекті досліджено, яким чином в процесі невласне-прямого мовлення в мовленнєвому акті виникає, самоорганізується відносно завершений смисл у тому сенсі, що він, подібно до концепту, поєднує в собі три складові – інформаційну, оцінну та асоціативно-образну. Доведено, що механізм контамінації в невласне-прямому мовленні слід розглядати не тільки як властивість реактивності слів, а й властивість реактивності кодів. Перехід від вербального вираження інтенцій до кодового є значним кроком до підвищення інформаційної насиченості художнього тексту. Керування цільовим наповненням відбувається адаптивно, тобто використовується спосіб послідовного наближення до цілі. У роботі пояснено, що адаптивну взаємодію авторських і персонажних кодів у невласне-прямому мовленні можна уявити в наступному. Мовлення персонажа виражає його «потік свідомості», не завжди зрозумілий читачу. Конкретизація смислу цього потоку досягається у контексті, який створюється авторськими сигналами, авторськими кодами. Взаємодія кодів автора і персонажа полягає в їх зв'язку: фрагмент мовлення персонажа повертає читача до контексту автора, пояснює/додає смисл; фрагмент мовлення автора створює очікування ре-

алізації смислу в мовленні персонажа. Цей динамічний процес перетворює слабкі коди в сильні і веде до самоорганізації смислу. Проведені дослідження є початковою стадією студій самоорганізації смислу в невластне-прямому мовленні, в них ще не задіяно решту понять синергетики; це є перспективою розвитку досліджень.

Ключові слова: невластне-пряме мовлення, контамінація, слабкі і сильні коди, лінгвокультурні коди, самоорганізація смислу.

PIKHTOVNIKOVA L.S. Prerequisites for self-organization of free indirect speech in artistic discourse.

The article investigates free direct speech functioning in the artistic discourse. The essence of free indirect speech is its ability through contamination of the author's and character's speech to combine the structure of the author's speech and the character's evaluation and emotions in the speech act. The mechanism of contamination is shown not only of the author and character, but also of contamination of their linguistic and cultural codes. For this purpose the concept of weak and strong codes is involved, the mechanism of transformation of weak codes into strong ones due to contamination is revealed. The synergetic aspect investigates how a relatively complete sense emerges, self-organizes in the process of free indirect speech in a speech act in the sense that it, like the concept, combines three components - information, evaluation and associative-figurative ones. It is proved that the mechanism of contamination in free indirect speech should be considered not only as a feature of reactivity of words, but also a feature of reactivity of codes. The transition from verbal expression of intentions to codeword is a significant step towards increasing the informational saturation of the artistic text. Management of the targeted filling is adaptive, i.e. a consistent approach to the target is used. The paper explains that the adaptive interaction of copyright and character codes in free indirect speech can be represented in the following. The character's expression expresses his "stream of consciousness", which is not always clear to the reader. Specification of the meaning of this flow is achieved in the context created by the author's signals, the author's codes. The interaction of the author's and character's codes is related to them: the character's utterance brings the reader back to the context of the author, explains / adds meaning; the fragment of the author's speech creates expectations for the realization of meaning in the character's speech. This dynamic process transforms weak codes into strong ones and leads to self-organization of meaning.

The conducted researches are the initial stage of studies of self-organization of meaning in non-native and direct speech, the other concepts of synergetics are not yet involved here; this is a prospect for research.

Key words: free indirect speech, contamination, weak and strong codes, linguistic and cultural codes, self-organization of meaning.

Среди продуктивных видов художественной речи особо выделяется несобственно-прямая речь (НПР) своими возможностями передачи авторских позиций в сочетании с передачей мыслей и состояний персонажа. Механизм этого сочетания коренится в информационных особенностях НПР, а также в самоорганизации смысла в речевых актах, содержащих НПР. Вопросы самоорганизации языка и речевых

произведений в различных аспектах рассматривались Ю.В. Лотманом [1970], Г. Хакеном [1991], В.Э. Просцевичусом [1993], Я.И. Свирским [2001], Л.В. Бронник [2008], Н.Ф. Алефиренко [2009], Л.С. Пихтовниковой [2012, 2015, 2017, 2018] и многими другими исследователями. Синергетический аспект НПР/внутренней речи был затронут в работах Л.С. Пихтовниковой [2010] и Н.Г. Кравченко [2017] и исследуется в настоящей работе.

Феномен несобственно-прямой речи в художественных произведениях изучался такими лингвистами, как А.А. Андриевская [1967], Л.А. Соколова [1968], В.А. Кухаренко [1979], И.Р. Гальперин [1981], Е.А. Гончарова [1984], Е.Я. Кусько [1988], Ю.В. Шарапова [2000], И.Н. Воробьева [2006] и другими. Исходной базой для исследований послужили отдельные разработки Л.С. Выготского [1934], М.Б. Бахтина [1979], И.Д. Арутюновой [1998]. Явление НПР продолжительное время вызывает в научных кругах полемику о его сути, о классификации видов НПР и отграничении НПР от других видов речи. Многообразие мнений о сути данного феномена все же допускает некоторое упорядочение, классификацию и приведение в систему; после этого можно сделать попытку определить недостающие элементы системы, а также раскрыть механизмы самоорганизации этого феномена.

Актуальность работы заключается в углублении исследований НПР как одного из продуктивных видов художественной речи, в частности, исследование самоорганизации смыслов в речевом акте, содержащем НПР. **Целью** статьи является раскрытие механизма самоорганизации смыслов НПР в художественном дискурсе. **Задача** работы заключается в систематизации известных из филологических работ знаний об НПР и на основе ее – исследование синергетических аспектов НПР. **Объектом** исследований является феномен НПР в художественном дискурсе. **Предметом** исследования выступает внутренняя организация НПР, ведущая к самоорганизации смыслов.

Немногие характеристики НПР, с которыми соглашаются или имеют близкие мнения большинство лингвистов, суть следующие: 1) НПР выражает личность, внутренний мир, стиль общения персонажа; 2) НПР есть контаминация, т.е. смешение авторской речи и речи персонажа; 3) внутренняя речь (ВР), независимо от того, считать ли ее видом НПР, не имеет коммуникативной направленности; 4) контаминация возможна благодаря свойству естественного языка, в котором каждое слово предполагает реакцию на него [Пихтовникова 2010].

Для глубокого понимания сути НПР следует начать анализ этого феномена художественной речи со способов выражения авторской интенции в художественном тексте и дискурсе. «Всякое высказывание имеет своего автора, не бывает речи никем не произнесенной, она

всегда привязана к субъекту речи... Таким субъектом речи в художественно-прозаическом произведении является «образ автора». Представление об авторе появляется у читателя даже тогда, когда автор не персонифицирован в тексте, т.е. не назван и никак не охарактеризован [Брандес 1983, с. 223].

С внутренней стороны «образ автора» представляется как «определенная точка зрения». С внешней стороны «образ автора» связан с использованием языка в художественном тексте, с выбором формы повествования об объектах и явлениях. Существенно не только то, что изображается, но и как изображается, кто в каждом конкретном фрагменте текста является носителем речи и оценок [там же, с. 226]. Варианты реализации «образа автора» в художественной речи происходят в зависимости от типов повествователей.

Согласно М.П. Брандес, в прозаическом произведении существует три типа повествователей: 1) aukториальный повествователь в форме третьего лица единственного числа (форма «он»); 2) «персональный» повествователь – в форме первого лица единственного числа (форма «я»), либо персонаж; 3) персонифицированный повествователь – какой-либо наименованный повествователь. Между крайними типами (аукториальный и персонифицированный) существует много переходных форм [там же, с. 227].

Первый тип повествователя может объективно вести повествование, а также вмешиваться с отдельными комментариями; «он» может скрываться за персонажами, играя роль наблюдателя, режиссера. Повествование в таких случаях выглядит безликим, но личность повествователя проявляется в языке, придавая ему социальную или какую-то другую окраску, идентифицирующую повествователя с какой-либо референтной общностью. Повествователь в форме «я» может характеризоваться как объективный и субъективный. Объективная форма повествования близка к aukториальной. Повествователь находится вне или на периферии события и довольствуется ролью наблюдателя, свидетеля. Персональный субъективный повествователь создает иллюзию отсутствия повествователя, поскольку он показывает, изображает, представляет. Нередко эта форма связана не с повествованием, а с выражением состояния, настроения. Во всевозможных признаниях, исповедях, бедных действиями, событиями, наиболее пригодна форма субъективного «я» [Пихтовникова 2010].

По М.П. Брандес, aukториальный повествователь в форме «он» изъясняется с помощью монологов литературно-письменным языком, находится вне мира изображаемых событий и не испытывает в своей речи влияние этого мира [Брандес 1983, с. 233]. Персональный объективный повествователь в форме «я» использует литературно-устный язык. Aukториальный

повествователь от имени персонажа соотнесен с замещенной косвенной речью. Косвенная и замещенная речь отличаются тем, что последняя более естественна и носит характер становления, а не рефлексивно-го воспроизведения сообщения. В косвенной речи информационный и оценочный план совмещены, а оценка носит рациональный характер. В замещенной косвенной речи информационный план закреплён за повествователем, а оценочный в форме развернутой эмоции принадлежит персонажу [Пихтовникова 2010].

Комбинированный аукториальный тип повествователя, совмещающий две перспективы повествования (автор и персонаж) с преобладанием авторской перспективы, соотносится с несобственно-авторской речью [Брандес 1983, с. 233]. В отличие от замещенной косвенной речи (в ней основа – строй речи персонажа), в несобственно-авторской речи сохраняется структура речи автора, а точка зрения персонажа показана в виде отдельных слов, цитат его речи с сохранением его экспрессии.

Речь персонажа в художественном произведении существует в декламативной, произнесенной форме и медитативной, произнесенной, в различных видах несобственно-прямой речи. Можно выделить два крайних случая оформления несобственно-прямой речи – аукториальную несобственно-авторскую и персональную несобственно-прямую речь. Между этими полюсами НПР существуют переходные формы [там же, с. 235].

В художественном дискурсе, глубоко отражающем драму или комедию персонажей, совершенно недостаточно одного лишь аукториального повествования. Такой повествователь прямой или косвенной речью способен передать объективную сторону событий, свои оценки, психологическую модель персонажа. Но остаются за кадром переживания самого персонажа, его самовыражение, коды его подсознания. «Традиционная косвенная речь, выхолащивая автономную спонтанность передаваемой ею мысли, аналитически разлагая ее содержание и полностью игнорируя самый акт, в котором она оформляется, несостоятельна. Прямая речь также непригодна, поскольку фиксировать подлинный, непосредственный поток сознания фактически невозможно ...» [Андреевская 1967, с. 8]. Исходя из сказанного в настоящем обзоре, множество подходов к исследованию НРП приводит нас к таким выводам [Пихтовникова 2010].

1. Различные виды НПР, выражая внутреннюю сущность и состояния субъекта высказывания, тяготеют к произнесенной речи, к речевой форме существования мысли и эмоций субъекта, и в этом качестве НПР не имеет ни адреса, ни вербального выражения. С другой стороны, в художественном тексте необходимо каким-либо обра-

зом выразить данную до-речевую форму состояния субъекта, и это осуществляется путем авторского моделирования подобных состояний в их потенциальной возможности превратиться в высказывание субъекта. Данную действующую в художественном тексте модель, выставленную на обозрение других субъектов (читатель, автор, другие персонажи), и следовало бы строго логически назвать несобственно-прямой речью.

2. В качестве модели внутреннего состояния субъекта НПР имеет орган управления своим функционированием (это автор текста) и исполнительный механизм (это персонаж). Способ управления действиями такой модели, т.е. способ взаимодействия автора и персонажа, следует искать в общей теории моделей и управления. При этом открывается глубокая природа контаминации, заложенной в НПР.

3. Следует учитывать, что НПР не есть способ сообщения готовой информации адресату (читателю), а является способом создания, ГЕНЕРИРОВАНИЯ информации. Исходные составляющие для такого генерирования принадлежат автору и персонажам художественного текста и свернуты в их лингвокультурных и лингвопсихологических кодах, которые затем манифестируются в несобственно-авторской речи и несобственно-прямой речи персонажей. Автор художественного текста «позволяет» персонажу изъясняться кодами своего внутреннего состояния потому, что они, в отличие от прямой или косвенной речи, генерируют имплицитную информацию большего семантического объема [Пихтовникова 2010].

Вербальный код может быть представлен несколькими словами, фразой или одним словом (тогда с точки зрения когнитивистики это есть имя концепта, т.е. обширного поля информации на заданную тему). Код шифрует и отражает определенную тематику; с этой точки зрения в лингвистике выделяют такие лингвокультурные коды: сематический, временной, пространственный, биоморфный, духовный, предметный [Селиванова 2006, с. 220]. Далее сделаем замечание, важное для понимания сути НПР.

Основная функция кодов – быть различителем смысла: код делит континуум изменчивого признака на «до» и «после», на «да» и «нет» [Эко 1998, с. 45–47]. Однако в таких нечетко определенных системах, как язык и речь, коды далеко не всегда устанавливают четкую границу различения смысла по бинарному принципу «да – нет». Чаще эти границы расплывчатые, установлены по принципу «более – менее», «вероятно – маловероятно». Соответственно, существуют сильные коды и слабые коды, в которых их изменчивые, факультативные характеристики теснят собою смыслоразличительные признаки [там же, с. 135]. Слабые коды необходимы для ориентации, для определе-

ния границь об'єкта, явлення, для их вычленения из окружающей обстановки. Посредством сильного кода достигается точность характеристик, однозначность вербального сообщения.

Исходя из выдвинутой в п. 3 гипотезы, становится понятным способ реализации авторских интенций в художественном тексте посредством персонажной НПР. Автор вкладывает в НПР персонажей коды, которые выражают его собственные идеи или явно контрастируют с ними, тем самым их проясняя. Выражение идей автора с помощью НПР является адаптивным процессом, в котором коды персонажей варьируются и повторяются, вводятся и поддерживаются с помощью собственной авторской речи. Связь элементов речи автора и персонажей по М.Б. Бахтину выглядит естественной, благодаря реактивному свойству любого слова.

Адаптивное взаимодействие авторских и персонажных кодов в НПР можно представить следующим образом. Речь персонажа, иногда близкая к ВР, выражает его «поток сознания», не всегда понятный читателю. Конкретизация смысла этого потока достигается контекстом, который создается авторскими сигналами, авторскими кодами. Взаимодействие кодов автора и персонажа заключается в их обратной связи: фрагмент речи персонажа возвращает читателя к контексту автора, поясняет/добавляет смысл; фрагмент речи автора создает ожидание реализации ее смысла в речи персонажа. Этот динамический процесс превращает слабые коды в сильные и приводит к самоорганизации смысла.

Новый смысл появляется при преобразовании обычных слов и выражений в характерные для внутренней речи. Например, исчезают подлежащие (т. к. объект известен), остаются только опорные существительные, но обогащаются характеристики этих имплицитных подлежащих – с помощью новых сказуемых-глаголов, оценочных прилагательных, деепричастий и пр. это целая система, которая динамична.

Изложенный выше материал показывает, что в художественном дискурсе самоорганизация смысла НПР является достаточно сложным, но все же объяснимым процессом. Самоорганизацию дискурса мы понимаем не в том смысле, что он возникает независимо от автора, а в том, что автор является одновременно и творческим конструктором дискурса, и орудием аттракторов и репеллеров этого дискурса, которые возникли до автора и независимо от него [Пихтовникова 2018, с. 284]. Здесь под аттракторами понимаются главные целевые установки данного типа дискурса, а под репеллерами – жанровые ограничения.

Самоорганизация смысла НПР происходит как результат следующих трансформаций.

1. В НПР структуру речи задает автор, а оценки и эмоции персонажа обозначаются кодами его внутреннего психологического состояния. Это есть вербальная среда, на которую опирается авторская речь. В результате контаминации в НПР авторской и персонажной речи создается завершенный смысл, имеющий структуру концепта. В эту структуру входят информационная, оценочная и ассоциативно-образная составляющие.

2. В НПР не всегда достаточно ясные слабые коды настроений и оценок персонажа конкретизируются авторскими предварительными или попутными комментариями. Слабые коды становятся сильными, более наполненными конкретным смыслом.

Приведем пример контаминации авторской речи и речи персонажа на языке оригинала (речь персонажей (господ-придворных) показана – курсивом):

Die Herren holten den König ein, der straffer auf seinem Pferd saß, sahen, wie er sich aufgeheitelt hatte, errieten seinen Entschluss, sich von dem Habsburger unter allen Umständen die Braut verschreiben zu lassen. *Nun ja, so oder so, einmal musste die Angelegenheit zum Streich kommen. Gut, man wird sich also auf den Habsburger einstellen* [Feuchtwanger 1955, S.16].

В этом примере в речи персонажей-придворных содержится лингвокультурный код одобрения, поддержки короля, духовный по своей природе. Достаточно расшифрованное послание еще конкретизируется предшествующим авторским предметным кодом: король и свита есть политики, они в курсе выгод породнения с могучей династией. Авторское: король «сидел выпрямившись», «лицо посветлело» есть код целеустремленности и облегчения персонажа от принятого решения. В приведенном примере цель контаминации авторских и персонажных кодов можно усмотреть в том, что слабые коды («выпрямился», «лицо посветлело», «в этой истории должен же когда-нибудь прийти конец») взаимно уточняются и становятся сильными.

Приведем другой пример контаминации авторской речи и речи персонажа, который демонстрирует также, что контаминация кодов сохраняется и в переводе (речь персонажа дона Мигеля Бермудеса показана – курсивом):

... Но на следующее утро дон Мигель опять пришел к Гойе. Картины Франсиско не дали ему спать. Политического деятеля Бермудеса они взволновали не меньше, чем Бермудеса – знатока живописи. *А вдруг другие тоже почуют скрытое в картинах возмущение? Великий инквизитор Лоренсана, например? Какое им дело до того, сколько в этих вещах подлинного искусства, они усмотрят здесь только бесчинство, бунт, ересь.* Вот это и хотел внушить другу дон Мигель.

Своими картинами Франсиско достаточно показал, сколько у него мужества, верного политического чутья, какая тяга к справедливости, толковал ему дон Мигель. Осмелиться выставить подобные вещи после того, как тебя пригласили на аутодафе в церковь Сан-Доминго, значит бросить инквизиции вызов, которого она не простит [Фейхтвангер 1956, с. 185-186].

В этом примере в речи персонажа Мигеля Бермудеса содержится лингвокультурный код опасения, духовный по своей природе. Достаточно расшифрованное послание еще конкретизируется предшествующим авторским предметным кодом: Бермудес есть политик, он в курсе опасностей. Авторское: дон Мигель «внушал», «толковал» есть код настойчивости персонажа. Код опасения реализуется и далее в речи персонажа: художник достаточно показал свое мужество, но это опасно, т.к. было предупреждение инквизиции.

В приведенном примере цель контаминации авторских и персонажных кодов можно усмотреть в том, что слабые коды (картины взволновали – почему? Внушал – что именно? Проявил мужество – в какой обстановке?) взаимно уточняются и становятся сильными.

И в первом, и во втором примере это есть часть синергетического механизма самоорганизации смысла.

Таким образом, основной механизм контаминации в НПР следует рассматривать не только как свойство реактивности слов, но и свойство реактивности кодов. Переход от вербального выражения интенций к кодовому есть значительный шаг к повышению информационной насыщенности художественного текста. Управление целевым наполнением адаптивно, т.е. использует способ последовательного приближения к цели.

Проведенные исследования ведут к **выводу** о сложной, комплексной природе феномена НПР, в основе которого заложена контаминация лингвокультурных кодов автора и персонажа. Механизм самоорганизации смысла в речевом акте с наличием НПР базируется на переходе слабых авторских и персонажных кодов в уточненные, конкретизированные сильные коды. Проведенные исследования являются начальной стадией изучения самоорганизации смысла в НПР; в них еще не задействованы ряд понятий синергетики, таких как аттрактор и репеллер, параметр порядка и др.; это есть **перспектива** развития исследований данного направления.

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокогнитивная синергетика: истоки, принципы, сущность. *Studia linguistica cognitiva*. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2009. Вып. 2. Наука о языке в изменяющейся парадигме знания. С. 228–255.
2. Андриевская А.А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. К.: Изд. Киевск. ун-та, 1967. 170 с.

3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). М.: Прогресс, 1990. 300 с.
4. Арутюнова И.Д. Язык и мир человека. М.: Центр русской культуры, 1998. 895 с.
5. Бахтин М.Б. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 363 с.
6. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. М.: Высшая школа, 1983. 271 с.
7. Бронник Л.В. Когнитивная лингвосинергетика – новый этап в науке о языке и мышлении. *Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «филология и искусствоведение»*. Майкоп: АГУ, 2008. Вып. 10. С. 34–36.
8. Воробьева И.Н. Внутренний монолог как разновидность несобственно-прямой речи. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна*. № 725. 2006. С. 137–140.
9. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.-Л., 1934.
10. Гончарова Е.А. Пути лингвистического выражения категории автор-персонаж в художественном тексте. Томск: ТГУ, 1984. 150 с.
11. Кравченко Н.Г. Синергетичний аспект дослідження внутрішнього мовлення (на матеріалі німецькомовного художнього дискурсу). *Нова філологія*. Збірник наукових праць. Запоріжжя: ЗНУ, 2017. № 72. С. 88–91.
12. Кравченко Н.Г. Синергетичний метод вивчення внутрішнього мовлення в німецькомовній художній прозі. *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*. К.: Логос, 2017. С. 92–97.
13. Кузько Е.Я. Проблемы языка современной художественной литературы: несобственно-прямая речь в литературе ГДР. Львов: Вища школа, 1988. 207 с.
14. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л.: Просвещение, 1979. 327 с.
15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
16. Піхтовнікова Л.С. Глосарій основних понять синергетики у застосуванні до лінгвістики. *Лінгвосинергетика: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів; за загальною редакцією проф. Л.С. Піхтовнікової*. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. С.281–290.
17. Піхтовнікова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений. Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. 180 с.
18. Піхтовнікова Л.С. Несобственно-прямая речь: механизм контаминации как обмен кодами (постановка проблемы). *Мова й дискурс: вимір і вимірювання: міжвузівський збірник наукових праць до 75-річчя з дня народження доктора філологічних наук, професора, академіка Академії наук вищої школи України С.О.Швачко*. Суми: Вид-во СумДУ, 2010. С. 154–161.
19. Піхтовнікова Л.С. Самоорганизация когнитивной системы при создании речевого произведения: преимущества и ограничения. *Записки з романо-германської філології*. № 1-(34). Ювілейний, присвячений 65-річчю доктора філологічних наук професора І. М. Колегаєвої. Одеса: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2015. С. 115–125.
20. Піхтовнікова Л.С. Синергетика композиції речевого произведения. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Випуск 86. Харків, 2017. С. 103–109.

21. Піхтовнікова Л.С., Домброван Т.І., Єнікеева С.М., Семенець О.О. Лінгвостилістика: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів; за загальною редакцією проф. Л.С. Піхтовнікової. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2018. 296 с.
22. Просцевичус В.Э. Саморазвитие литературного произведения – АҚД, 10.01.01; 10.01.08 / В.Э. Просцевичус. Донецк. гос. ун-т. Донецк, 1993. 16 с.
23. Свирский Я.И. Саморганизация смысла (Опыт синергетической онтологии). М.: Ифран, 2001. 182 с.
24. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
25. Синергетика в филологических исследованиях : коллективн. монография; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 340 с.
26. Соколова Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. Томск: ТГУ, 1968. 281 с.
27. Фейхтвангер А. Гойя или Тяжкий путь познания. Перевод с немецкого Н. Касаткиной и Н. Татариновой. Стихи в переводе Л. Гинзбурга. К., 1956. 568 с.
28. Хакен Г. Информация и самоорганизация. М.: Мир, 1991. 240 с.
29. Шапапова Ю.В. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения. Когнитивная семантика. Материалы 2-й междунар. школы-семинара. Ч.2. Тамбов: ТГУ, 2000.
30. Эко У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
31. Galperin I.R. Stylistics. М.: Высшая школа, 1981. 334 с.
32. Feuchtwanger L. Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch. Berlin: Aufbauverlag, 1955. 310 S.

Стаття опублікована в: *Нова філологія: Збірник наукових праць. Випуск 77. Запоріжжя: ЗНУ, 2019. С. 45–51.*



3. ТЕКСТЫ И МЕТОДЫ: ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ПРИТЧИ КАК ТИПА ТЕКСТА И КАК ЖАНРА

ПІХТОВНІКОВА Л.С. Тексти і методи: лінгвостилістична характеристика й інтерпретація німецької притчі як типу тексту і як жанру

У статті надано характеристику і визначення притчі як наративного типу тексту. Описано соціальні, художньо-естетичні та комунікативні цілі німецької притчі, мовні засоби реалізації цілей. Зокрема досліджено використання притчі корпоративної лексики та автології, що сприяє економному опису сюжетних ліній і взагалі змісту. При цьому адре-

сату точно передається думка про об'єкти (людські цінності та їх анти-поди), які складно піддаються вербальному опису. Розглянуто мовні засоби символізації людських цінностей, які підсилюють їх сприйняття, здійснено аналіз текстів притч різних авторів. Стислість текстів притчі, використання корпоративної лексики та автології цілеспрямовано робить притчу конструктором для побудови нових та поновлення старих уявлень про людські цінності.

Ключові слова: притча, нарація, корпоративна лексика, автологія, символізація цінностей.

Притча и притчеобразные тексты относятся к так называемым нарративным текстам (Ср.: «притчеобразные нарративы» [9: 73–89]). Термин «нарратив» (см. также: 12) означает сужение, максимальную фокусировку внимания на теме, сюжете, идее, персонаже. Соответственно все композиционные и речевые средства притчи служат нарративу. Это и относительная краткость, и экономное словоупотребление в характеристиках персонажей, в описании ситуаций и фабулы, и соответствующий выбор лексики.

В притче, как правило, развитие действий сведено к минимуму, а персонажи напоминают шахматные фигуры, реализующие замысел автора. Стилистически эта особенность притчи нередко выражается с помощью приема автологии (минус-эффекта), заключающегося в преднамеренной простоте описания посредством выбора слов, употребленных преимущественно в номинативных значениях [1: 124].

Целям экономного описания способствует также так называемая [2: 126] корпоративная лексика, т.е. суженная лексика, относящаяся к профессии, общим интересам отдельной группы людей, совместной деятельности, атмосфере коллективизма.

В текстах изученных притч нами обнаружен значительный пласт корпоративной лексики, существующий наряду с общеупотребительной лексикой. Это объясняется стремлением к максимальной краткости, наглядности и фокусировке внимания на человеческой деятельности и взаимоотношениях людей. Корпоративная лексика в притче опосредованно создает и социально-исторический колорит.

В данной работе мы специально не останавливаемся на композиции текста, понимаемой нами как многогранное явление, которое не сводится лишь к структуре или линейному построению элементов различных уровней, и как лингвостиллистический многоуровневый и иерархически соподчиненный феномен [4, 7, 8]. В представленном анализе затронут самый верхний уровень притчи – её образно-символическая надстройка, которая во многом совпадает с образно-символическим уровнем басни [6], и названы некоторые средства реализации символизма в притче.

Приведем краткую лингвостилистическую характеристику текстов отдельных притч, которая частично отображает выработанную методику:

1. “Die Mücken” (В. Либхен) [11, S. 26]

Um Holz zu machen für den Winter, ging der Vater in den Wald. Ihn begleitete der Sohn mit frohem Schritt.

Im Walde angekommen, überließ der Vater ihn sich selbst; denn er war auf sicheren Abstand sehr bedacht. Er spuckte in die Hände, warf seine Motorsäge an und fällte die markierten Bäume.

Indes vergnügte sich der Sohn und wippte auf den Stämmen, bis ihn zu seinem Ärger eine Mücke stach. Er schlug nach ihr und bemerkte gleich, daß ihn mehrere umschwärmten.

Wütend riss er einen Zweig vom Busch und schlug wie wild geworden um sich. Er schlug und schlug und peitschte nur die Luft. Bald war er von einem großen Mückenschwarm umgeben.

So sah der Vater seinen Sohn: verzweifelt um sich schlagend, rot das Gesicht und die Stirn voll Schweiß.

Ruhig ging er zu ihm hin, nahm ihn an die Hand und führte ihn von dieser Stelle fort. Nach kurzem Weg war auch der Mückenschwarm verschwunden.

Dann sagte der Vater: „Merk es dir, wenn dich eine Mücke sticht, schenk ihr nicht Beachtung. Geh den Schwärmen aus dem Weg, und mach aus Mücken keine Elefanten“

В притче В. Либхена “Die Mücken” весьма заметно присутствие корпоративной лексики и автологии.

С использованием корпоративной лексики описывается деятельность лесоруба и сопутствующие ей действия: *Holz zu machen, auf sicheren Abstand sehr bedacht, spuckte in die Hände, warf seine Motorsäge an, fällte die markierten Bäume, wippte auf den Stämmen*. Точно обозначен социальный статус лесоруба – простого трудяги: *spuckte in die Hände*; исторический колорит создается словом *Motorsäge*, которое вызывает ассоциации с современными реалиями.

Притча характеризуется относительной краткотстью, эпичностью, наличием афоризма, обобщающего основной смысл. Невербализуемой идеей является идея об уровнях рационального поведения. Символизация осуществляется с помощью афоризма: *“Geh den Schwärmen aus dem Weg, und mach aus Mücken keine Elefanten”*.

2. „Der Städtebauer“ (Б. Брехт) [10, S. 110]

Als sie nun die Stadt gebaut hatten, kamen sie zusammen und führten einander vor ihre Häuser und zeigten einander die Werke ihrer Hände. – Und der Freundliche ging mit ihnen, von Haus zu Haus, den ganzen Tag über, und lobte sie alle.

Aber er selber sprach nicht vom Werk seiner Hände und zeigte keinem ein Haus. – Und es ging gegen Abend, da, auf dem Marktplatz, trafen sie sich wieder

alle, und auf einem erhöhten Brettergerüst trat jeder hervor und erstattete Bericht über die Art und Größe seines Hauses und die Baudauer, damit man ausfinden konnte, welcher von ihnen das größte Haus gebaut hatte, oder das schönste und in wieviel Zeit. – Und nach seiner Stelle im Alphabet wurde auch der Freundliche aufgerufen. – Er erschien unten, vor dem Podium, und einen großen Türstock schleppend. – Er erstattete seinen Bericht. – Dies hier, der Türstock war, was er von seinem Haus gebaut hatte. – Es entstand ein Schweigen. – Dann stand der Versammlungsleiter auf. – „Ich bin erstaunt“, sagte er, und ein Gelächter wollte sich erheben. Aber der Versammlungsleiter fuhr fort: „Ich bin erstaunt, daß erst jetzt die Rede darauf kommt. Dieser da war während der ganzen Zeit des Bauens überall, über dem ganzen Grund und half überall mit. Für das Haus dort baute er den Giebel, dort setzte er ein Fenster ein, ich weiß nicht mehr, welches, für das Haus gegenüber zeichnete er Grundplan. Kein Wunder weiter, daß er hier mit einem Türstock erscheint, der übrigens schön ist, daß er aber selber kein Haus besitzt. In Anbetracht der vielen Zeit, die er für den Bau unserer Häuser aufgewendet hat, ist der Bau dieses schönen Türstocks ein wahres Wunderwerk, und so schlage ich vor, den Preis für gutes Bauen ihm zuzuerteilen.“

В притче Б. Брехта “Традостроитель” проводится невербализуемая идея – главенство незаметной помощи настоящего мастера.

Символизация передается образами Дверного Блока: *Türstock* (символ любой постройки), именем мастера – Приветливый: *Freundlicher*.

Присутствует в высшей степени корпоративная лексика: *die Stadt gebaut hatten, kamen... zusammen, führten einander vor ihre Häuser, zeigten einander die Werke ihrer Hände, ging ... von Haus zu Haus, Werk seiner Hände, zeigte ...ein Haus, auf einem erhöhten Brettergerüst, die Art und Größe seines Hause, die Baudauer, das größte Haus gebaut hatte, Türstock, der Versammlungsleiter, während der ganzen Zeit des Bauens, über dem ganzen Grund, Grundplan, Bau unserer Häuser, Preis für gutes Bauen ... zuzuerteilen, der Bau dieses schönen Türstocks.*

Приведенная лексика точно воссоздает профессиональную среду и корпоративный дух совместной деятельности.

3. Der blinde und der lahme Bettler (Abraham a Sancta Clara) [10: 93]

Fürwahr, jene zwei Bettler haben sehr verständig gehandelt, deren einer an beiden Füßen krumm und lahm, der andre an beiden Augen stockblind, indem sie beratschlagten, wie sie doch möchten in einen gewissen Ort kommen. „Ich“, sagte der Blinde, „hab sehr gute Fuß und kann stattlich gehen. Es mangelt mir aber das Gesicht, und weil du ein gutes Gesicht hast, entgegen lahme und krumme Fuß, also will ich dich auf meinen Achseln tragen. Du mußt mir aber den Weg zeigen, der ich stockblind bin.“ Sind also diese zween arme Bettler nach allem Wunsch ans bestimmten Ort gelangt.

Es scheint demnach nichts Schöners, als wenn einer dem ändern Hülff leistet.

Притчу характеризует прежде всего краткость и лаконичность; имеется краткая экспозиция, высказывания персонажей, имплицитная мораль. Проводится невербализуемая в тексте идея о неопценимой пользе взаимной помощи в условиях, казалось бы, исключающих всякую помощь.

Речевые средства символизации: с помощью авторской оценки *haben sehr verständig gehandelt*; употреблено слово *Gesicht* (лицо) вместо “глаза”; выбором нарочито крайней ситуации, в которой помощь трудно ожидать.

Подтекст – прозрачен: Если в этой ситуации взаимопомощь возможна и плодотворна, то в другой – тем более.

Идея взаимопомощи вербализуется наличием корпоративной лексики: *verständlich gehandelt, beratschlagten, auf ... Achseln tragen, den Weg zeigen, einer dem ändern Hülff leistet*.

Эта притча близка к басне наличием эксплицитной морали в форме сентенции.

4. Bauer und Schiffsmann (Abraham a Sancta Clara) [10, S. 93]

Ein Bauer verwunderte sich über der Schiffssleute Kühnheit, dass sie einem so schwachen Holz Leib und Leben anvertrauen, indem sie so oft beides an den wilden Meerklippen einbüßen; darum fragte auf eine Zeit dieser Bauer einen Schiffer, wo sein Vater sei gestorben. Dieser antwortet: „Auf dem Meer“. Der Bauer fragt ferner, wo denn sein Groß- und Übergroßvater gestorben seien. Als der Schiffsmann wiederum antwortete: „Auf dem Meer“, so sprach der Bauer: „Wie kannst du dann so närrisch sein, dass du dich dem Meer vertrauest, das dir deinen Vater, Großvater und Übergroßvater hinweggenommen?“ Der Schiffsmann fragte hinwieder den Bauern, wo denn sein Vater und Großvater gestorben seien. Der Bauer antwortete: „Auf dem Bett.“ Da sagte der Schiffsmann: „Warum bist du dann ein so großer Narr, dass du alle Nacht in dasselbe Bett gehst, worauf deine Voreltern gestorben? Darum siehst du, Bauer, dass es nichts schadet, man sterbe, wo man will, wenn man nur selig stirbt!“

Viele, die durch des Henkers Hand sterben wegen begangner Missetaten, sterben glückseliger als einige, die im Bett unter den umstehenden Verwandten ihren Geist aufgeben.

Приведенная выше притча А.а.С. Клары “Крестьянин и моряк” характеризуется относительной краткостью, наличием диалога, эксплицитной морали. Главная идея вербализована дважды: в речи моряка: *Darum siehst du, Bauer, dass es nichts schadet, man sterbe, wo man will, wenn man nur selig stirbt!*; и в эксплицитной морали: *Viele, die durch des Henkers Hand sterben wegen begangner Missetaten, sterben glückseliger als*

einige, die im Bett unter den umstehenden Verwandten ihren Geist aufgeben. Символізація ідеї мінімальна, її почти нет из-за прозорчості аллегорії.

5. Притча А. Шопенгауэра о дикобразах (без названія) [10, S. 98-99]

Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich, an einem kalten Wintertage, recht nahe zusammen, um, durch die gegenseitige Wärme, sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammen brachte, wiederholte sich jenes zweite Übel; so dass sie zwischen beiden Leiden hin und hergeworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. – So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen zu einander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder von einander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammensein bestehn kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte. Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: keep your distance! – Vermöge derselben wird zwar das Bedürfnis gegenseitiger Erwärmung nur unvollkommen befriedigt, dafür aber der Stich der Stacheln nicht empfunden. – Wer jedoch viel eigene, innere Wärme hat, bleibt aus der Gesellschaft weg, um keine Beschwerde zu geben, noch zu empfangen

Притча А. Шопенгауэра о дикобразах на морозе характеризуєтьсяотносительной краткостью, авторской речью, імпліцитної мораллю. Главная идея – о равновесии в человеческих взаимоотношениях, а следовательно, и в обществе вербализована в морали и в примере дополнительного применения *Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: keep your distance!*

Символізація мінімальна – за счет очевидной прозрачной аллегории. Действующие притчевые фигуры – дикобразы (хотя и схематично очерченные) принадлежностью к миру животных сближают эту притчу с басней. Однако больше всего притча тяготеет к «примеру», ясно в ней просматриваемому, а именно к примеру из жизни животных, который содержит поучение для людей.

6. Der Besitzer des Bogens (Г.Э. Лессинг) [10, S. 94]

Ein Mann hatte einen trefflichen Bogen von Ebenholz, mit dem er sehr weit und sehr sicher schoss, und den er ungemein wert hielt. Einst aber, als er ihn aufmerksam betrachtete, sprach er: Ein wenig zu plump bist du doch! Alle deine Zierde ist die Glätte. Schade! — Doch dem ist abzuhelpfen; fiel ihm ein. Ich will hingehen und den besten Künstler Bilder in den Bogen schnitzen lassen. – Er ging hin; und der Künstler schnitzte eine ganze Jagd auf den Bogen; und was hätte sich besser auf einen Bogen geschickt, als eine Jagd?

Der Mann war voller Freuden. „Du verdienst diese Zierraten, mein lieber Bogen!“ – Indem will er ihn versuchen; er spannt, und der Bogen – zerbricht.

Притча Лессинга “Владелец лука” характеризується лаконичністю, наявністю монологічних висловлювань головного персонажа, що надає розвитку дії наглядність, а реципієнту – ефект присутності.

Невербалізуєма ідея: розкоші і излишества в утробу ділу. Символізація прозора – посередством очевидного, наглядного прикладу порчи лука різьбою.

Застосовано стилістический прийом мінус-ефект, або автологія, що заключається в передумовленому упрощенні описання посередством слів, використаних тільки в номінативних значеннях.

Існує корпоративна лексика, що стосується до мистецтву стрільця з лука і ремеслу різьника по дереву, а також характеризує предмет.

7. Die eherne Bildsäule (Г.Е. Лессинг) [10, S. 94]

Die eherne Bildsäule eines vortrefflichen Künstlers schmolz durch die Hitze einer wütenden Feuersbrunst in einen Klumpen. Dieser Klumpen kam einem andern Künstler in die Hände, und durch seine Geschicklichkeit verfertigte er eine neue Bildsäule daraus; von der ersten in dem, was sie vorstellte, unterschieden, an Geschmack und Schönheit aber ihr gleich. Der Neid sah es und knirschte. Endlich besann er sich auf einen armseligen Trost: „Der gute Mann würde dieses, noch ganz erträgliche Stück, auch nicht hervorgebracht haben, wenn ihm nicht die Materie der alten Bildsäule dabei zu Statte gekommen wäre.“

Притча Лессинга «Бронзова статуя» характеризується краткістю; передана авторської речю з включенням монологу Зависти. Символізація здійснюється введенням абстрактного персонажа Зависть. Цей прийом зближає також притчу з баснею, робить її пограничною з баснею. В притчі вербалізується ідея раціонального пояснення порочних людських імпульсів. Застосовано стилістический прийом автології, описання без переносних значень. Є корпоративна лексика: *Die eherne Bildsäule eines vortrefflichen Künstlers, Geschicklichkeit, verfertigte, Geschmack, Schönheit, Bildsäule, die Materie der alten Bildsäule.*

8. Verlorene Zuversicht (М.Ф. Ебнер-Ешенбах) [10, S. 100–101]

Vor Jahren lebte in einer großen Handelsstadt ein Mann, dem alles, was er unternahm, gelang, den niemals ein Missgeschick traf, der von Jugend an bis ins reife Alter nur Freude und Erfolg erlebte und nur Dankbarkeit und Treue erfuhr. Plötzlich verwandelte sich sein Los; er sank ins Elend; er lernte den Undank und die Bosheit kennen, und allem, was er liebte, drohte Gefahr. Ebenso rasch jedoch, als es sich von ihm gekehrt, kam das Glück ihm zurück, ersetzte ihm zehnfach, was

er verloren hatte, überschüttete ihn und die, die ihm teuer waren, von neuem mit seinen reichsten Gaben.

„Nun“, fragte jemand, „bist du zufrieden? Du hast es wieder, dein Glück?

„Ach“, antwortete er, „wo ist meine Zuversicht? Ich habe ein Glück wieder, das mich schon einmal verlassen hat.

Притча М.ф. Эбнер-Эшенбах «Потерянное доверие» характеризуется относительной краткостью, диалогичностью. Это отвлеченный, абстрактный рассказ. Невербализуемая идея – необратимые состояния психики (утрата веры в удачу). Символизация происходит с помощью абстрактных понятий: счастье, судьба, неблагодарность, зло, доверие и т.д. Много лексики, передающей определенные жизненные и эмоциональные состояния человека: *Mißgeschick, Freude und Erfolg, Dankbarkeit und Treue, Los, Elend, Undank und Bosheit, Gefahr, Glück, Zuversicht*.

Проведенный конкретный анализ текстов позволяет перейти к утверждениям обобщающего характера, затрагивающим сущность притчи как литературного (жанр) и лингвистического (тип текста) феномена.

Наиболее приемлемым методом системного анализа определенного явления, вскрывающего его сущность во всей многогранности и взаимосвязях, является рассмотрение его целей и средств их достижения (в данном случае прежде всего языковых). Данный анализ осуществлен по аналогии с методикой анализа басни в предшествующих работах [4, 5, 7] с учетом специфики притчи. Системный подход позволил нам выделить следующие основные цели притчи и языковые средства их реализации:

Социальная цель притчи – утверждение общечеловеческих этико-философских ценностей, т.е. дидактика в самом широком и положительном смысле слова. Притча предельно философична, т.е. не замыкается на описанных в сюжете оппозициях и аналогиях, а выходит за их границы.

Художественно-эстетическая цель – создать емкую психологическую ситуацию, которая формирует отношение читателя к этой ценности и которая эстетически воздействует на него.

Коммуникативная цель: притча как средство непрямого коммуникации служит для передачи мыслей о сущностях, которые с трудом поддаются вербальному описанию, так как имеют предельно широкий семантический объем. Косвенная коммуникативность является одной из важнейших особенностей притчи, которая приводит к образованию символического подтекста [3, с. 101]. Притча предназначена для изменения сознания адресата.

Языковые средства достижения поставленных целей:

Композиционно-структурные: краткость / относительная краткость; сюжетность (повествование об определенном ходе действия); двуплановость (1-й план – какой-либо конкретный случай из жизни людей, 2-й план – обобщенная, более абстрактная ситуация); наличие, в первую очередь, эпических, драматических, сатирических, а также афористических элементов, образующих в своих взаимосвязях структуры, характерные лишь для притчи.

Притча использует такие речевые средства, как прямой диалог, косвенный диалог, монолог персонажей, авторская речь, рассуждения, описания, афористические выражения; такие стилистические приемы, как символизация, обобщение; средства достижения комических эффектов; драматизация, метафоризация; в притче преобладает общеупотребительная, общепонятная, нейтральная лексика; присутствует слой абстрактной лексики, тематическая лексика (например, жизнь животных); специфической особенностью притчи является наличие заметного пласта корпоративной лексики (профессиональной, социальной и т.п.). Языковой стиль притчи в целом можно определить как преимущественно автологический, т.е. допускающий преднамеренную простоту изложения и употребление понятий преимущественно в их номинативном значении.

Все перечисленные признаки, т.е. цели и средства достижения этих целей, рассматриваемые не как сумма, а как динамическая система взаимосвязанных и взаимообусловленных факторов, могут быть положены в основу системного определения притчи, затрагивающего ее сущность и до некоторой степени переступающего собственно лингвистические рамки:

Притча как жанр и как тип текста – это (относительно) короткий прозаический (реже стихотворный) рассказ о речевых/неречевых действиях (описанных как действительно произошедшие в жизни людей, реже – в мире животных и т.п. и, как правило, не выходящие за рамки реально возможного), в котором посредством приемов непрямой коммуникации, двуплановости (реже прозрачной аллегоричности), обобщения, символизации, афоризации, автологии, а также путем оптимального выбора лексики (общеупотребительная, абстрактная, корпоративная, тематическая) передается мысль о трудно вербализуемых сущностях, имеющих предельно широкий семантический объем и оказывающих воздействие на сознание адресата.

Обобщение, содержащееся в притче, является символом предельно широкой сущности. Оппозиция этих сущностей в силу их предельной широты исчезает, и в результате происходит символическое разрешение этического противоречия, которому посвящена

притча. Созданный в притче символ изменяет сознание читателя, его приверженность к той или иной оппозиции, заставляет искать решение противоречия выходом в надсистему.

В заключение выскажем гипотезу о причинах частого употребления корпоративной лексики и автологии в притчах разных времен и народов. С помощью нарраций, которым служат автология и корпоративная лексика, читателю эффективно передается мысль о трудновербализуемых сущностях, а также ценностное отношение к ним. Таковыми сущностями являются классы вечных человеческих ценностей и их антиподы: трудолюбие, бескорыстие, мудрость, скромность и т.п., а также их противоположности – тщеславие, глупость и проч. Для легкого распознавания этических ценностей в тексте притчи и дачи им наименований (мудрость, дальновидность, благородство и т.п.) требуются предельно короткий сюжет и отсутствие лишних подробностей в действии персонажей, чтобы не отвлекать от главной идеи. Минус-эффект и корпоративная лексика этому способствуют. Отношение к этической ценности (т.е. ее адрес на шкале человеческих ценностей) демонстрирует автор притчи и/или персонажи. Здесь также полезна корпоративная лексика, т.к. она, собственно, и описывает действия, поведение и состояния, прямо вытекающие из групповых ценностей. Имя и адрес художественно-психологического представления – это два его необходимых параметра (они не взаимозаменяемы). Они же являются и достаточными для того, чтобы читатель задумался о данном представлении, даже если оно ему незнакомо. Таким образом, притча была и будет мощным «конструктором» для построения новых и обновления старых представлений о человеческих ценностях.

Литература

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.
2. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. – М.: Высшая школа, 1983. – 272 с.
3. Мухомелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания // Философские науки. – 1989. – №9. – С.101-104.
4. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки (13-20 ст.): жанрово-стилістичні аспекти: дис. ... докт. філол.наук. – Спеціальність: 10.02.04 – германські мови; 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2000. – 427 с.
5. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст. (Монографія). – Харків: Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
6. Піхтовнікова Л.С. К вопросу об образно-символической структуре стихотворной басни // Актуальні проблеми вивчення мови та мовлення: Міжвуз. зб. наук. праць. – Харків: Константа, 1996. – С.149-151.

7. *Пихтовникова Л.С.* Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни (на материале немецких стихотворных басен 18 в.): Дис. ... канд. филол.наук. – Специальность 10.02.04 – германские языки. – Киев: Киевский педагогический институт иностранных языков, 1992. – 338 с.
8. *Пихтовникова Л.С.* Лингвостилистический и системно-структурный аспекты композиции художественного текста : концепции и дефиниция // Проблемы семантики слова, речення та тексту. – Вип. 6. – Видавничий центр Київського держ. лінгвістичн. університету. – 2001. – С. 167-176.
9. *Собуцкий М.А.* Средневековые притчеобразные нарративы: общечеловеческое знание о структурах возможных событий // Рациональность и семиотика дискурса. – Ред. Б.А.Парахонский. – К.: Наукова думка, 1994. – С.73-89.
10. *Drusche D.* Aufschluss. Kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. – Teil 1: Texte. – 5-te Aufl. – Bonn: Inter Nationes, 1992. – 248 S.
11. *Liebchen, W.* Die Fabel: das Vergnügen der Erkenntnis; Fabel, Gleichnis, Parabel, Witz; mit einer Abhandlung über die Formkriterien dieser Gattung. – Kilianshof: Fabel-Verl. Liebchen, 1990. – 203 S.
12. *Stolz P.* Ergebnisse und Probleme der neueren Forschung in den Bereichen Textgenese, Narrativik und Gattungsfragen // GRM. Neue Folge – 41. – 1991. – S.13-26.

Опубліковано в: 3б. наук. статей «Проблеми семантики слова, речення та тексту». Вип. 8. Київ: КДЛУ, 2002. С. 259-265. В другой статье более подробно о дефиниции притчи: Притча как жанр и как тип текста: проблема дефиниции // Нова філологія. №2 (11). Запоріжжя: ЗДУ, 2001. С. 216-224.



4. ИНФОРМАТИВНОСТЬ ТЕКСТА И СТИЛЬ

ПІХОВНИКОВА Л.С. Інформативність тексту і стиль

У статті порушується питання співвідношень актуальної та потенційної інформації в текстах, зокрема художніх. Зіставлено концепції інформативності повідомлень Шеннона, Ешбі, А. Моля, ступінь їх релевантності до аналізу художніх творів. Застосування цих концепцій продемонстровано в аналізі інформативності німецького вірша; при цьому показано, як певний стиль поетичного тексту створює значну потенційну інформацію для адресата.

Ключові слова: інформативність, повідомлення, актуальна інформація, потенційна інформація, стиль, інформаційне розмаїття, надлишковість інформації.

Лингвистические категории текста образуют систему, открытую для пополнения и уточнений. Со времени публикаций первых работ по лингвистике текста и категориям текста [2] перечень категорий увеличился многократно. Разработка отдельных проблем и уточнение первичных категорий продолжается, поскольку любая категория в свою очередь представляет собой многоаспектную систему. Все категории текста «пронизаны» стилем, являются носителями прагматики, опираются на языковые средства разных уровней.

Отметим также, что идет активный процесс внедрения в лингвистику текста понятий и категорий, которые изначально принадлежали не лингвистике, а иным наукам. Это понятия синергетики, информатики, психологии и др.

В ряде направлений проблемы текста рассматриваются с философских позиций, что также дает лингвисту материал для размышлений (Дж. Лакофф, Витгенштейн, Дж. Делез, У. Эко, М. Фуко, А. Моль, В.П. Руднев, В.В. Налимов и др.).

Категория информативности текста многократно исследована, однако нет ощущения какой-то завершенности ее описания. Нет претензий на завершенность и в нашей работе, т.к. проблемы информативности текста все еще в стадии постановки и отграничения от родственных проблем лингвистики текста. Нередко возникает необходимость уяснить самые элементарные вопросы этой категории, и они оказываются не такими элементарными, хотя в ряде работ имплицитно считаются самоочевидными.

В самом деле, как понимать информативность текста на уровне дефиниции, а не интуитивно? Здесь неизбежны некоторые рассуждения, возможно содержащие избыточную дидактичность.

Информативность означает наличие в тексте некой информации, а также определенное соотношение объема (размера) текста и количества информации в нем. Информативность – это способность текста передать сообщение, полезное и/или интересное адресату. «Наличие информации» можно понимать как наличие актуальное (сообщения, утверждения в буквальном смысле), но можно и как наличие потенциальное, т.е. способность текста генерировать у адресата каскад новой информации и эмоций. Потенциальная информация наиболее интересна, но трудно поддается характеристике и, тем более, измерению. Например, по А.А. Потебне, басня является «сказуемым ко многим подлежащим». Это означает, что метафора басни может служить интерпретации многих экстралингвистических ситуаций.

Актуальная информация отделима от потенциальной только в немногих деловых текстах с простыми, однозначными сообщениями. Лишь в этом случае можно строго говорить о количестве информации по Шен-

нону, об ентропии текста, о ценности информации, если сообщение наилучшим образом снимает неопределенность выбора. В остальных случаях богатые семантические свойства языка приводят к появлению потенциальной информации, когда «сообщается больше, чем написано». Соответственно, «низкая/высокая энтропийность текста», «количество информации» и пр. понятия, введенные Шенноном для иной ситуации, превращаются здесь в метафору, не всегда плодотворную.

В научных школах идет упорный поиск такой концепции информативности, которая обеспечила бы компромисс между общностью определения (т.е. возможностью приложения ко многим видам информации) и однозначностью процедуры ее измерения. Под различными углами зрения рассматриваются также вопросы восприятия и передачи информации через текст (в основном это проблемы кодирования-декодирования), вопросы порождения информации в контексте.

На этом пути кроме теории информации Шеннона, учитывающей только новизну и вероятность сообщения, разработаны концепции топологической, алгоритмической, семантической информации [9].

Вполне удовлетворительным обобщением перечисленных концепций служит компромиссная концепция информации как разнообразия, разработанная У.Р. Эшби [9: 64]. Информацией является не только снятая неопределенность (это частный случай), но и любое различие, разнообразие внутри некой одинаковости, тождественности. В лингвистике также существуют по этому поводу вполне определенные суждения: «Мы привыкли понимать информацию как некоторую сумму сообщаемых кому-либо сведений. В современном научном понимании информация есть внутреннее содержание процесса отражения особенностей одних объектов реальной действительности в виде изменения свойств других объектов» [1: 25]. Приведем два образца информативности, понимаемой как разнообразие в тождестве.

1. Группа синонимов или эквивалентных по смыслу фразеологизмов.

Здесь имеется тождество по семантическому признаку, а тонкое различие между элементами в группе, несущее информацию, имеет скорее всего стилистическую природу.

2. Художественный образ.

Он возникает при объединении (отождествлении) разных предметов, явлений в одну группу при сохранении их различия. «Образ начинается сравнением ... сравнение – это уже информация» [3: 86].

Таким образом, концепция информативности как разнообразия универсальна и эффективна тем, что различие элементов в тождестве, несущее информацию, это явление всех языковых, композиционных и речевых уровней.

Что касается восприятия информации, то она облегчается благодаря нескольким факторам. Назовем два главных.

Согласно А. Молю, информация в тексте, особенно художественном, должна иметь оптимум оригинальности и избыточности [4]. Оригинальность сообщения – это его новизна, «информация впервые». Избыточность – это повторение с вариациями того, что уже было сообщено. Оригинальность служит собственно информативности, однако текст из сплошных новых сообщений трудночитаемый. С другой стороны, избыточный текст малоинтересен. При оптимальном сочетании получается достаточно много новой информации, узнаваемой адресатом.

Важна также форма текста, т.е. в широком смысле слова его композиция. Переход от тривиальности этого утверждения к содержательному анализу можно найти в работе Г.Г. Москальчук [5]. Важнейшая характеристика информативности композиции – следование правилу золотого сечения [1: 25].

Информативность художественного текста – это в основном информативность образов, создающих много потенциальной информации.

Приведем в пример стихотворение М. Мюллер-Хеннинг «Прогресс» в переводе О. Лебедева [10].

Fortschritt

*Wir haben den Garten Eden zerbombt,
den brennenden Busch durch Atompilz ersetzt,
das lebendige Wasser durch fliessendes Öl.*

*Die Erde ist uns untertan –
Wir haben den Acker unfruchtbar gemacht,
die Fluren zubetoniert, die Wälder verkohlt,*

*die Stimme des Geistes an Automaten verspielt,
die Stimme des Herzens mit Knsun getränkt.
Nun übersetzen wir in Esperanto:
Wo ist dein Bruder Abel?*

Прогресс

*Разрыты, изгажены райские кущи.
Пески заменили ядерной пылью
И воду живую потоками нефти.*

*Землей овладев,
Плодоносное чрево
В бетон заковали и выжгли весь плод.*

*Зов духа умолк средь машинной пустыни.
Сердца захлебнулись в волнах ширпотреба.
Осталось спросить языком эсперанто:
Где Авель, твой брат?*

Безусловно, в этом тексте немного актуальной информации и очень много потенциальной. Мастерством поэтессы стихотворение выстроено так, что общие понятия (символы, архетипы и реалии) следуют по нарастанию их семантического объема. Они попарно сопоставляются таким образом, что в каждой паре символу или реалии природных богатств и человеческих ценностей противопоставлена «замена» на нечто вредоносное, но способствующее техническому прогрессу:

Райские кущи (природа на Земле)	→	разрыты, изгажены
Пески	→	ядерная пыль
Вода живая (источники)	→	потоки нефти
Земля (ландшафты)	→	овладели (нарушение экологии)
Плодоносное чрево	→	выжгли плод, заковали в бетон
Зов духа (творчество)	→	машинная пустыня
Сердце (доброта, человечность)	→	волны ширпотреба
Притча о Каине и Авеле (присутствует имплицитно)	→	используется на эсперанто

Попарно сравниваемые понятия полярно различны с точки зрения человеческих ценностей и с точки зрения техногенного прогресса. Как пары альтернатив развития человечества они входят в единое множество альтернатив. Здесь снова проявляется разнообразие внутри единства, что и объясняет богатство потенциальной информации в стихотворении.

В приведенном стихотворении вполне очевиден кумулятивный эффект накопления информации, однако это утверждение имеет нетривиальные следствия.

В самом деле, зачем нужна накопленная избыточность информации, как проявляется оптимальный баланс в тексте между оригинальностью и избыточностью сообщений?

Подходом для анализа здесь по-прежнему может служить концепция информативной архитектоники А. Моля [4:157]. Согласно

этой концепции, в художественном тексте на каждом композиционном уровне должна быть достаточно большая избыточность сообщения. При низкой избыточности мозг «отстывает» от данного уровня и переходит к более доступным уровням. И наоборот.

Ценность сообщения определяется величиной разрыва между способностью читателя к усвоению информации и фактическим объемом информации в тексте. Если учитывать кумулятивный эффект художественного текста, то отсюда, по А. Молю, вытекает фундаментальный закон архитектоники художественного произведения:

1. Композиция текста основывается на возможности семантической компенсации избытка оригинальности; она и есть система взаимных компенсаций, регулирующих отношения нескольких языковых уровней.
2. Оригинальность сообщения на каждом композиционном уровне должна превосходить возможности адресата, но давать возможность восприятия на более высоком уровне. От этого непосредственно зависит ощущение художественной ценности произведения.

Информативность приведенного выше стихотворения может быть интерпретирована по А. Молю следующим образом.

Композиционные уровни текста суть следующие: формальный, формально-содержательный, содержательный, образный [8; 6]. На формальном уровне (это преимущественно членение по строфам) в тексте дано кумулятивное описание и «инвентаризация» преступлений человека против природы и одновременно показана «возрастающая линия прогресса». Избыточность информации на этом уровне имеется в том смысле, что для синтеза понятий «преступление против природы» и «техногенный прогресс» достаточно было бы и меньше аргументов. Метафорические образы «язык эсперанто» и «Авель» на данном уровне несколько выпадают из однородного множества и могут восприниматься лишь на высшем, образно-символическом уровне.

На формально-содержательном уровне (смысловое членение) стихотворение имеет тему (разрыты райские кущи, ... сердца захлебнулись в волнах ширпотребя) и ремю (все остальное). Избыточность информации в теме очевидна, а в ремю ее нет; присутствует лишь информационная оригинальность.

На содержательном уровне происходит противопоставление двух линий: технического прогресса и разрушения природы. «Эсперанто» здесь уже может быть воспринято как однолинейное с другими «достижениями» прогресса. «Авель» – все еще не вписывается в линию «разрушений». И лишь на образном уровне достигается различие внутри тождества: Авель – символ убийства всего, в том числе человека; эсперанто – предельно лишенный индивидуальности язык.

Таким образом, на примере данного стихотворения можно увидеть проявление концепции информативности как разнообразия внутри тождества и концепции А. Моля информативной архитектоники текста.

Полярные понятия (разнообразие) внутри единого множества альтернатив человеческого развития создают в тексте потенциальную информацию, а ее восприятие на разных композиционных уровнях неполное, но компенсируется восприятием на более высоких уровнях. В этом информационная суть композиции.

Известно, что композиция текста – неотъемлемая часть стиля. Textoобразующая функция композиции при переводе полностью должна сохраняться. В частности, это касается актуального членения текста на тему и рему, а также сохранения денотативных и коннотативных значений всех имен в тексте [7].

Все приведенные в данной статье рассуждения и иллюстрации информативности текста не могут исчерпать глубину этой категории.

Мы сделали попытку истолкования информативности как разнообразия внутри единства. Информативность стиля текста контрастно выявляется в таком жанре, как пародия. Одно и то же сообщение, написанное узнаваемыми стилями известных авторов, несет в себе дополнительную имплицитную информацию о каждом таком авторе. А также, как правило, комический эффект несовместимости интенций автора с темой и смыслом сообщения.

Однако информативность комического и парадоксального остается на перспективу – это тема еще для одной статьи.

Литература

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
3. Зарецкий В. Образ и информация // Вопросы литературы. – № 2. – 1963. – С. 73-99.
4. Моль А. и др. Искусство и ЭВМ. – М.: Мир, 1975. – 556 с.
5. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. – М.: УРРС, 2003. – 294 с.
6. Пихтовникова А.С. Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни: Дисс. ... канд. филол. наук. – Харьков, 1992.
7. Пихтовникова А.С. Актуальное членение текста и проблема сохранения контекста и стиля при переводе // Вісник Сумського держ. університету. Сер. Філол. науки. – № 4. – 2004. – С. 133-139.
8. Ризель Э.Г. Полярные стилевые черты и их языковое воплощение // Иностранные языки в школе. – № 3. – 1961. – С. 96-103.

9. Урсул А.Д. Природа информации. – М.: Политиздат, 1968. – 287 с.
10. Müller-Hennig, M. Gläserne Brücken. Хрустальные мосты (в переводе О. Лебедева). – Киев, 1993. – 64 с.

Стаття опублікована в: Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. № 635. Харків, 2004. С. 142-145.



5. МЕТАМЕТАФОРА: УТОЧНЕННЯ ТЕРМІНА ТА ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНОМОВНИХ ТА НІМЕЦЬКОМОВНИХ БАЙОК І ПРИТЧ)

ПІХТОВНИКОВА Л.С.

У статті уточнюється поняття метаметафори, яке є дискусійним у сучасній філології. На прикладах україномовних та німецькомовних байок і притч пояснюється її структура, функціонування та роль у створенні зв'язності тексту та його образно-символічного рівня. Доведено, що в художніх текстах екстремального обсягу (розгорнуті романи, або навпаки, короткі тексти байок, притч) використання традиційних метафор, метонімії є недостатнім для передачі об'ємного коду іносказання. Тому використовується більш складна ієрархічна структура, якою є метаметафора. Потужність метаметафори полягає в тому, що вона, існуючи в тексті, існує і поза текстом, впливаючи через архетипи на свідомість адресата.

Ключові слова: метаметафора, ієрархічність, код іносказання, самоорганізація, синергійний, байка, притча, приклад.

Серед засобів виразності у художньому дискурсі найбільш потужну роль відіграє метафора і метонімія. Разом вони створюють справжні шедеври, але їх роль складається не тільки у виразності. Метафора виконує ще низку прагматичних функцій, серед яких відмітимо наступні: номінативна, концептуальна, оцінна, експресивна, функція впливу на адресата.

Використання традиційної метафори у деяких випадках є недостатнім для досягнення авторських цілей. У великих художніх текстах (романах), насичених імпліцитним смислом, у коротких сатиричних текстах (наприклад, у байках, притчах) звичайна метафора вже не може вмістити такий ємний зміст, виразити невиразне, що є задумкою автора. Тому в художніх текстах екстремального обсягу (розгорнуті романи або цикли художніх студій, об'єднаних однією ідеєю, та

такі короткі й відносно короткі тексти як байки, притчі) не зрідка використовується певна над-метафора, що має різний зміст складових, які втім мають спільну семантику. Такі над-метафори переважно ієрархічні (побудовані як поверхи з нарощенням єдиного смислу).

Виникає завдання коректної назви над-метафори та її дефініції. Претендентами на коректну назву можуть бути: 1) складна метафора; 2) композиційна метафора; 3) комплексна метафора; 4) супер-метафора; 5) гіпер-метафора; 6) мета-метафора. Назва «складна метафора» відображає тільки факт її складності (тавтологія) і нічого не свідчить про її структуру та інші чинники. Назва «композиційна метафора» була запропонована І.В. Арнольд. «Как образ, так и метафора или сравнение ... возможны на разных уровнях. Особый интерес представляет композиционная метафора, т. е. метафора, реализующаяся на уровне текста» [1: 85]. Але це поняття І.В. Арнольд використовує виключно у межах стилістики декодування, не приділяючи увагу системним, текстотвірним якостям над-метафори, її структурі. Назва «комплексна метафора» також не відображає структуру та глибину цього «комплексу».

Назва «супер-метафора» лише відображає об'єкт з підвищеними якостями і теж нічого не повідомляє про його структуру і сутність. Назва «гіпер-» відображає об'єкт із екстремальними якостями; це теж не підходить до досліджень над-метафори у художніх творах. Нарешті, назва «мета-метафора» містить такий смисл, що цей об'єкт є системою з кількох метафор, об'єднаних спільною ціллю та семантикою. Системною якістю мета-метафори є те, що вона організує усі свої складові як цілісний код іносказання для передачі певного ємного смислу. Усвідомлення наявності мета-метафори в художньому тексті відбувається індуктивно – через усвідомлення її складових та їх зв'язків. При інтерпретації художнього тексту можливий зворотний, дедуктивний рух – від мета-метафори в цілому до розуміння ролі й місця її складових – звичайних метафор.

Поняттям мета-метафори (або метаметафори, без дефіса) користується ряд дослідників. О.П. Воробйова розуміє метаметафору як метафору про метафору. Суть міркувань авторки (у нашому розумінні) полягає в тому, що певній метафорі надаються ще й інші, оригінальні, авторські метафоричні описи, тобто метаметафори, якими пояснюються та розширюються основні властивості та функції попередньої метафори [2: 76-83]. У даному трактуванні метаметафора розуміється як допоміжна, більш розширена номінація первинної метафори, яка виходить за межі художнього тексту. В такому розумінні цілком слушно вживання префікса мета-, що позначає надтекстову рефлексію.

Однак об'єктом нашого інтересу залишаються текстові метаметафори, тобто такі, що цілком містяться в художньому тексті і відображають складний об'єкт, образ або ідею.

Н.А. Фатеева використовує поняття метатропа як масштабного коду іносказання, який створено автором або запозичено із інших творів. Під час взаємодії плану змісту і плану виразу відбувається запозичення не окремих елементів, а певного коду іносказання, що містить у собі семантичні комплекси з багатовимірною структурою. Ці комплекси названо Н. А. Фатеевою метатропами, у тому числі метаметафорами. Метатропи – це глибинні функціональні залежності, що стоять за конкретними мовними утвореннями на усіх рівнях тексту і структурують модель світу певного автора [3: 57].

Таким чином, можна експлікувати визначення, за яким метаметафора є складна ієрархічна структура, код іносказання, що трансформує семантику текстових об'єктів, образів, концептів, які складають уявлення автора та його інтенції. Завдяки ієрархічній побудові, метаметафора скріплює собою художній текст, створюючи парадигматичні зв'язки його фрагментів. З цього погляду метаметафора сприяє самоорганізації смислів тексту, і, таким чином, вона синергетична за своєю природою.

Наведемо приклад байкового тексту україномовного словацького байкаря М. Ксеняка, в якому міститься метаметафора.

М. Ксеняк

Куряча суперечка

На дворі підняли крик дві Курки. / – А ти, Сусідонько, сьогодні вранці гребла в смітнику правою ногою, а пот . . / Друга не дала їй домовити: – Погано бачила. Спочатку я двічі гребанула / правою, це правда, але потім я вперто гребла / тільки лівою! / – Ні, ні, я добре бачила! – не здавалась Перша. / – Кинь-те, сестрички! – таємниче звернувся / до них Півень, – краще все напишіть, а там . . . Далі не доповів. / Згодом важко зітхнув, переборов у собі / щось і закінчив таким шепотом, що ледве / було чути кілька слів: / а там історія вас розсудить! / Історіє, бідна мати, що інші тобі рішати? [4].

У наведеній байці присутня метаметафора із ієрархічною і навіть телескопічною побудовою. Нижчий рівень метаметафори – це метафора безглуздя, що виникає у суперечках без змісту (або з іншим психологічним підтекстом). Дорікання однієї байкової фігури іншій (Курка – Курці), хто якою ногою гребе, та виправдовування – це метафора цензури, яку намагаються вчинити з певною метою. З точки зору третього персонажа байки (Півня), а також із нашої точки зору подібна цензура безглузда. Але персонаж (Півень) не може цього довести тупим Куркам і тому іронічно вдається до більш поширеної метафори. Ця метафора визначає Історію як окрему байкову фігуру, яка

може самостійно когось «розсуджувати», щось «вирішувати». В байці іронічно йдеться про те, що потужна «Матінка історія» змушена вирішувати й дрібниці. Таким чином, перша і друга частини метаметафори мають спільну семантику; друга частина – метафора Історії – обіймає собою першу частину: метафору безглуздої цензури. З погляду на те, що байка була написана напередодні «бархатної» революції 1968 року у Чехословаччині, повністю стає зрозумілим глибокий підтекст цієї байки словацького автора.

Аналіз наведеної байки дозволяє висунути гіпотезу про те, що у кожній байці, що має мораль або образно виражений висновок, у цьому висновку міститься ємна концептуальна метафора. Саме вона складає верхній поверх метаметафори байки. Для підтвердження гіпотези необхідна студія численних текстів байки, але обсяг наведеної роботи цього не дозволяє. З метою підкріплення гіпотези наведемо ще приклади.

М. Ксеняк

Без коріння

Висхнула Груша скаржиться соковито-зеленій Вербі: / - коріння підризали, от і сохну./ - Через кілька корінців і плачешся, як дитина! – दिвається Верба. / - Коріння, Вербе, основа основ! – пояснює Груша. / - І не скажу! – сперечається Верба: / - Корінці? Не варто навіть згадувати їх! / - З мене, наприклад, вирубай кола, із кола знову буде Верба! / Нічого не відповіла Груша, тільки подумала: / Чи коріння дикості справді безсмертне? [4].

У цій байці перший рівень метаметафори – це метафора-алегорія протистояння особистостей, одна з яких несе культуру, а друга – примітивне пристосування до середовища. Другий, вищий рівень – образне, метафоричне узагальнення – «коріння дикості», тобто витоки й сутність безкультур'я, яке є невмирущим.

В обох наведених прикладах метаметафори побудовано таким чином, що метафора першого рівня слугує основою до узагальненої метафори другого рівня.

Розглянемо відому притчу-приклад А. Шопенгауера.

A. Schopenhauer

Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich, an einem kalten Wintertage, recht nahe zusammen, um, durch die gegenseitige Wärme, sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammen brachte, wiederholte sich jenes zweite Übel; so dass sie zwischen beiden Leiden hin und hergeworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. – So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen

zu einander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder von einander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammensein bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte. Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: keep your distance! – Vermöge derselben wird zwar das Bedürfnis gegenseitiger Erwärmung nur unvollkommen befriedigt, dafür aber der Stich der Stacheln nicht empfunden. – Wer jedoch viel eigene, innere Wärme hat, bleibt aus der Gesellschaft weg, um keine Beschwerde zu geben, noch zu empfangen [5].

А. Шопенгауер

Притча про дикобразів (без назви) (переклад мій – Л.С.)

Одного зимового дня Дикобрази тісно збилися докупи, щоб захистити себе від холоду, зігріваючись взаємним теплом. Але відразу ж вони відчували біль від голок, і це змусило їх знову віддалятися одне від одного. І коли потреба у теплі знову зводила їх разом, повторювалось те ж саме лихо; так би їх і кидало від одного лиха до іншого, якби вони не знайшли ту єдину помірну середню відстань, яку вони могли витримати найкращим чином. – Так само і потреба людей у спілкуванні, яка виникає від пустоти й одноманітності внутрішнього світу, підштовхує їх один до одного; але їх численні огидні риси та тяжкі помилки знову відштовхують їх один від одного. Середня відстань, яку вони, нарешті, знаходять і з якою їх співіснування стає можливим, це – ввічливість та гарні манери. Тому, хто не дотримується цієї відстані, в Англії говорять: keep your distance! – „Тримай відстань!“. – Хоча через це потреба у взаємному теплі задовольняється далеко не повністю, але ж зате і болю від голок не відчуваєш. – Та ж людина, що має багатий внутрішній світ, наповнений своїм теплом, уникає спілкування заради тепла, щоб не спричинити болю ні іншим, ні собі.

Слід зауважити, що цей текст не є власне притчею; він є конгломератом притчі, байки й прикладу як дидактичних типів тексту, і таке явище є непоодиноким серед цих споріднених форм. Можна припустити, що незвичайний змішаний тип цього тексту сприяє ієрархічності його образно-символічної надбудови, в якій також присутня метаметафора з ієрархічною структурою. Нижчий рівень метаметафори – алегоричний приклад розумної поведінки тварин у природі, який застосовано до життя і соціальної поведінки людей. Наступний рівень – це метафора відстані між людьми, що виражає різницю їх індивідуальностей, і водночас це метафора компромісу. На другому, більш високому, рівні метаметафори цей компроміс досягається образом-символом середньої, оптимальної, помірної відстані – *mäßige Entfernung, mittlere Entfernung* (що рідною мовою у разі більш вільного

перекладу можна було б передати словами «золота середина», а саме так сприймається контекстуально синонімічний повтор слів *mäßige Entfernung, mittlere Entfernung*). Для людей, що її не дотримуються, також образно за рахунок інтертекстуального включення вказано: «тримай відстань» – *keep your distance!*.

Метафора більш високого рівня – повторне називання середньої відстані, що у нашій ментальності асоціюється з образом «золота середина», – має більш ємний смисл, ніж компроміс між колючими особистостями. Золота середина взагалі означає досягнення оптимального положення у будь-якій суперечливій ситуації. Для досягнення компромісу, що веде до «золотої середини», надається узагальнена образна рекомендація – тримай відстань.

Феномен метаметафори у художніх текстах надає їм розширений простір, у якому з'являється можливість виразити авторську ідею, задум у кодах іноказання, значно потужніших, ніж у традиційній метафорі. Потужність проаналізованої метаметафори – в тому, що вона, існуючи в тексті, продовжує існувати і поза текстом, впливаючи через архетипи підсвідомого образно-символічно на поведінку людини у соціальному середовищі.

Перспективу подальшого вивчення метаметафори вбачаємо у дослідженні її функціонування у великих текстах романів, де вона має розгалужену структуру. Цікавим здається також розробка її фреймового представлення, роль метаметафори в утворенні текстових концептів та її синергетичний аспект.

Література

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 301 с.
2. Воробйова О.П. Метафори про метафору: дидактичний сценарій / О.П. Воробйова // Зап. з ром.-германської філології. – 2010. – Вип. 25. – С. 76-83.
3. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
4. Ксеняк М. Байки / М. Ксеняк. – Братислава, 1974. – 78 с.
5. Krusche D. Aufschluss. Kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache / D. Krusche. – Teil 1: Texte. – 5-te Aufl. – Bonn : Inter Nationes, 1992. – 248 S.

Стаття опублікована в: Вісник філологічного факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна. № 994. Серія «Філологія». 2012. Вип. 64. С. 15-18.



6. СИНЕРГЕТИКА КОМПОЗИЦІЙ РЕЧЕВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Піхтовнікова Л. С. Синергетика композиції мовленнєвого твору.

У статті розглянуто різні трактування поняття композиції мовленнєвого твору, досліджено окремі чинники її самоорганізації. Обґрунтовано, що найбільш універсальним є трактування композиції з описом її чотирьохрівневої ієрархії. Ця ієрархія складається з формального, формально-змістового, змістового та асоціативно-образного (символічного) / концептуального рівнів. Показано, що інші концепції композиції поряд із їх достоїнствами мають і недоліки й частково вміщуються в більш повну концепцію чотирьох рівнів.

У неформалізованих текстах, якими є, наприклад, художні, науково-популярні, публіцистичні та інші тексти, їх композиції притаманна самоорганізація. Цей синергетичний за своєю природою процес виникає завдяки протиріччям, які органічно присутні на кожному рівні композиції. Подолання протиріч призводить до виникнення конструкції (композиції) мовленнєвого твору. Ця конструкція є усталеною у будь-якому дискурсі за кількістю рівнів та їх призначенням, але індивідуальною за своєю авторською реалізацією.

У статті наведено приклади і пояснення, яким чином у текстах використовуються маркери для зв'язку рівнів композиції та забезпечення синергії усієї композиції. Показано зміну семантики маркера при його використанні на різних ієрархічних рівнях композиції. При цьому маркер еволюціонує від простого позначення однакового смислу в різних частинах тексту до символічного позначення образного або концептуального смислу на вищому рівні композиції. Вивчено так звані інструкції адресанта, як читати і розуміти текст. Такі інструкції зустрічаються у самому тексті або в метатексті і взаємодіють з маркерами, трансформуючи їх. Наведено приклади подібних інструкцій, починаючи від простих та тривіальних і до таких, які змінюють внутрішню структуру усіх рівнів композиції мовленнєвого твору. Останні випадки зустрічаються у постмодерністській літературі. Перспективою розвитку праці є подальше вивчення синергетичних процесів у композиції та більш детальна ідентифікація лінгвістичного інструментарію цих процесів.

Ключові слова: мовленнєвий твір, рівні композиції, маркер, синергетичний процес, інструкції адресанта.

PIKHTOVNIKOVA L. S. Synergetics of speech product composition.

The article considers various interpretations of the notion of the composition of a speech product; individual factors of its self-organization have been investigated. It has been substantiated that the interpretation of the composition with a description of its four-level hierarchy is the most universal. Such a hierarchy consists of a formal, formal-informative, informative and figurative-

associative (symbolic) / conceptual levels. It has been shown that other concepts of composition, along with their merits, have a number of disadvantages and are partially included into a more complete concept of four levels.

In informalized texts, such as, for example, artistic, journalistic, popular science and other texts, self-organization is inherent to the composition. This synergy in its nature process arises from the contradictions that are organically present at each level of composition. Overcoming of the contradictions leads to building the structure (composition) of the speech product which is unchanged in any discourse by the number of levels and their purpose, but individual by the author's realization.

The article gives examples and explanations of how the texts use markers to link the levels of composition and to ensure its synergy. The change in the semantics of the marker when using it at different hierarchical levels of the composition is shown. In this case, the marker evolves from a simple notation of the same meaning in different parts of the text to a symbolic designation of a figurative or conceptual meaning at the highest level of composition. So-called addresser's instructions as to how to read and understand the text have been studied in the article. Such instructions are often found either in the text itself or in the meta text, and interact with markers transforming them. Examples of such instructions are given, ranging from simple and trivial ones to those that change the internal structure of all levels of the composition of a speech product. The latter cases occur in the postmodern literature.

The future development of this work consists in further study of synergistic processes in the composition and more detailed identification of linguistic tools of these processes.

Key words: *speech product, levels of composition, marker, synergistic processes, addresser's instructions.*

1. Введение. В понятии композиции речевого произведения отражается связь его конструкции со сложностью переданного в нем смысла, связь с объемом произведения, с особенностями его языка. Понятию композиции дают различные определения и придают различный смысл. Наиболее известные пояснения сути этого понятия восходят к работам Б.А. Успенского, Г.Г. Москальчук, А. Моля, Э.Г. Ризель, У. Эко. Общим во всех определениях является понимание композиции как некоторой иерархической конструкции, охватывающей разные уровни речевого произведения – его формальное членение, содержание, образный, концептуальный уровень и т. д. Композиция – это система разноуровневых элементов текста. В неформализованных текстах (художественных, публицистических, научно-популярных и др.) композиция имеет тенденцию к самоорганизации, к заранее непредсказуемому выбору адресантом этой конструкции и речевых средств ее реализации. Выбор обусловлен целями речевого произведения и регламентирован его жанровыми ограничениями. Синергетический эффект композиции заключен также в самоорганизации

подтекстовых смыслов произведения, возникающих при взаимодействии актуального членения текста и его сверхфразового единства.

Исследование самоорганизации композиции является актуальным, поскольку композиция является фундаментом каждого речевого произведения и следует понимать стимулы, факторы и инструментарий ее самоорганизации. Проблема, изучаемой в данной работе, является определение синергетической роли маркеров в речевом произведении. Можно считать, что суть композиции речевого произведения в настоящий момент уже достаточно исследована, но работы по изучению ее синергетики, инструментария самоорганизации до сих пор не проводились. Целью статьи является выявление противоречий разных уровней композиции, преодоление которых является синергетическим процессом.

Задачей работы – показать роль маркера в тексте – одного из важных лингвистических инструментов разрешения противоречий.

В ретроспективе суть понятия композиции излагалась следующим образом.

Б.А. Успенский предлагает основой композиции считать точку зрения, фокус, из которого создается произведение писателем [6]. Под точкой зрения Б.А. Успенский понимает не авторское восприятие мира, а ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования. Точки зрения классифицированы по планам (уровням): план оценки, план фразеологии, пространственно-временной план, план психологии. Рассмотрены их возможные отношения и соответствующие типы композиционных структур [цит. за: 3, с. 23]. Достоинством концепции Б.А. Успенского является конструктивное использование содержательного уровня произведения, но эта концепция не универсальна. Не всегда возможно выделить указанные фокусы, например, в постмодернистских художественных произведениях; здесь концепция утрачивает силу. Можно указать также и более ранние художественные произведения, в которых автор принципиально избегает избрания какого-либо фокуса изложения. Например, в романах Торнтона Уайлдера «Мартовские иды» и др. множественность допущений при чтении рисунка событий у автора становится структурным принципом. Нередко произведение имеет только один фокус изложения, и тогда композиция, по Б.А. Успенскому, «не видит» богатства и многообразия организации текста. Кроме того, эта концепция не применима к научному, юридическому и др. видам «безличного» дискурса, в которых фокусы, точки зрения заменяются институциональными регламентами.

Самоорганизация структуры текста изучена в работе [2]. Композицию текста Г.Г. Москальчук понимает не с позиций архитектоники,

макросинтаксиса, компоновки содержания, а как иерархию повторов, циклов, зон влияния, сильных и слабых позиций, выдвигающих/не выдвигающих смысловой акцент на первый план. Позиция элементов этой иерархии в тексте связывается с количеством словоформ, которые отсчитываются от начала текста, и таким образом становится возможным квантитативный анализ, дающий неожиданные статистические результаты. Динамическая модель текста, по Г.Г. Москальчук, содержит в себе значительный объясняющий потенциал, но также и трудности приложения. Точное нахождение семантических повторов, сильных позиций и т. п. требует большого опыта интерпретации текста и вряд ли возможно, если текст многосвязный по смыслу, содержит анафоры и катафоры, имеет глубокий подтекст. На наш взгляд, концепция композиции Г.Г. Москальчук глубоко отражает лишь формально-содержательный слой композиции текста, но полное понятие композиции значительно шире.

По А. Молю, композиция любого сообщения представляет собой систему взаимных компенсаций оригинальности на нескольких иерархических уровнях речевого произведения. Компенсации необходимы для того, чтобы адресат получил некоторый минимум легкости доступа к предлагаемому сообщению [1, с. 163]. Суть уровней сообщения А. Моля поясняет конспективно: буквы, слова, предложения, фразы и т. д. Представляется, что понятие уровней композиции может быть существенно расширено и обогащено содержанием. Концепция композиции, по А. Молю, полезна трактовкой роли избытка оригинальности на уровнях композиции, позволяет пояснить поисковое поведение и опознавание структуры сообщения адресатом. Но в этой концепции недостаточно определены уровни композиции, а также механизм компенсации оригинальности на этих уровнях.

Наиболее развернутое системно-структурное описание композиции речевого произведения принадлежит Э.Г. Ризель [7]. Дальнейшим развитием и дополнением описания на материале немецкоязычной басни стала диссертационная работа [3].

Э.Г. Ризель считает композицию неотъемлемой составляющей стиля произведения и предлагает членение текста на компоненты трех структур:

1. Внешнее членение текста на архитектурные единицы – абзац, раздел, глава, строфа, сцена, акт; это формальный уровень композиции.

2. Авторская манера изображения – типовые комбинации речевых форм, создающие динамическое или статическое описание, авторский комментарий, диалог, монолог; это формально-содержательный уровень композиции.

3. Идейно-тематическая организация текста – развитие действий, сюжетные линии, мотивы, описание характеристик объектов, описание идей, эмоций; это содержательный уровень композиции [цит. за: 3, с. 26].

Структура композиции, по Э. Г. Ризель, дополнена еще одним уровнем – ассоциативно-образным (образно-символическим в анализе композиции басни) либо концептуальным (Пихтовникова Л.С.) [3, с. 32; 4, с. 95]. Этот высший уровень композиции, вбирая в себя информацию предыдущих уровней, создает коды концепта либо цельного художественного образа и в конечном итоге – их самих.

2. Основная часть. Роль маркеров в синергии композиционных уровней речевого произведения. Выше изложенный подход к композиции речевого произведения является достаточно универсальным, применимым к любому типу дискурса. С описанной точки зрения в системно-структурные исследования композиции можно включить исследования стилевых черт произведения, информационного аспекта композиции по А. Молю, исследование нарративных проекций, а также поиск сильных позиций в тексте, зон влияния на содержательном уровне композиции по Г.Г. Москальчук. Потенциально этот подход содержит в себе и возможность синергетических исследований композиции, однако для этого требуется четко сформулировать факторы становления этой структуры и применить аппарат синергетических понятий для выявления механизмов самоорганизации.

С синергетических позиций наиболее мощным стимулом самоорганизации композиции являются противоречия, свойственные каждому из ее уровней. Самоорганизация этих уровней есть разрешение таких противоречий (оппозиций). Здесь значительную роль играют маркеры. Обычно маркерами называют знаки, акцентирующие внимание на каком-то смысле или объекте. Одинаковые маркеры в разных местах текста обозначают присутствие одного и того же объекта или смысла. Между объектами и их классами с помощью маркеров устанавливается своеобразная таксономия, иногда сближающая непривычное. Нет необходимости подробно объяснять, что маркер родственен знаку в семиотическом смысле. Но в речевом произведении было бы расточительно ограничить роль маркера выполнением таких простых функций. На разных композиционных уровнях нагрузка маркера возрастает, и он играет значительную роль в самоорганизации композиции.

Установление маркеров – наиболее свободная, подвижная процедура, поэтому с синергетической точки зрения маркеры претендуют быть одним из параметров порядка при самоорганизации речевого (текстового) сообщения. Разумеется, один и тот же маркер может

принадлежать разным уровням композиции, но тогда он на более высоких уровнях нагружается и иными функциями кроме функции обозначения формальной связи.

Кратко резюмируем роль маркеров в синергии всех композиционных уровней речевого произведения. Маркеры отражают в себе противоречия уровней композиции, концентрируют их в себе и одновременно их разрешают. Суть отражения маркерами противоречий композиционных уровней и их разрешение с помощью маркеров следующая.

На формальном уровне композиции имеется противоречие между завершенностью блока информации в единице формального уровня и необходимостью нарушить эту завершенность с целью связать блок с другими единицами формального уровня. Пометка одинаковыми маркерами блоков, которые необходимо связать, легко разрешает это противоречие. На формально-содержательном уровне противоречие заключается в изначальной несогласованности адресанта и адресата (в представлениях, языковой компетентности, тезаурусах), в том числе представлениях о роли той или иной композиционно-речевой / архитектонико-речевой формы (КРФ / АРФ). Маркеры входят в состав КРФ и АРФ речевого сообщения и помогают адресату понять роль и вес этой части сообщения, заключенной в данной КРФ или АРФ. На содержательном уровне композиции противоречие заключается в изначальной несогласованности коммуникантов по поводу последовательности применения КРФ и АРФ. Маркеры помогают адресату воспринять сюжет, действия идеи и т.п. в порядке применения КРФ / АРФ, обнаружить атрибуты образов и концептов. На ассоциативно-образном уровне противоречие заключается в противоположности «неживой» сущности слов-знаков и выражений-знаков, в дискретности атрибутов и необходимости их цельного, «живого» восприятия. Маркеры в виде тропов помогают цельному восприятию ввиду противоречивых свойств метафоры и других тропов. Приведем примеры.

1. Маркер «Запах пантеры» используется Г. Майринком во многих местах романа *«Der Engel vom westlichen Fenster»* («Ангел западного Окна»). При формальном подходе (формальный уровень композиции), как легко догадаться, читая текст, этот маркер просто обозначает наличие большой опасности для главного персонажа и одновременно связывает блоки информации, в которых конкретизируется символическая суть «запаха». На формально-содержательном уровне этот маркер входит в тексте во многие КРФ типа «повествование» и помогает адресату лучше понять вес сообщения, содержащегося в этих КРФ. На содержательном уровне композиции

этот маркер всегда сопровождает появление опасного персонажа в различных, поначалу неузнаваемых личинах (богиня Айрис, она же княгиня Шоколунская); таким образом облегчается восприятие линии сюжета: данный маркер выстраивает порядок подачи речевых форм, связанных с действиями опасной богини. На ассоциативно-образном уровне этот маркер есть метаметафора [5], вбирающая в себя целый комплекс опасных свойств упомянутого персонажа. Восприняв «запах пантеры» как метаметафору, как цельный образ, удаётся *post factum* вернуться на содержательный уровень композиции и обнаружить там, в сюжете, атрибуты этого цельного образа [там же, с. 142–143]. Таким образом, приведенный в примере маркер, эволюционируя вверх по уровням композиции, вбирает в себя все больше информации о персонаже, кодирует ее и тем самым ее сжимает. Это и есть очевидная синергия.

2. Роль единственного маркера в басне Г.К. Пфефеля «Грифы» полностью объясняется нашей синергетической концепцией.

Die Greifen

*Der wilde Kaukausus gebar
Zur Zeit des Altertums in seinen
Schlunden
Die Brut der Greifen, eine
Räuberschaar
Mit Fluglein, die wir nicht bei dem
Linnäus finden.
Sie stahlen nach dem strengsten
Recht,
Indem sie, wo sie nur auf einen Vogel
stiessen,
Dem Adler wie dem Spatz, dem
Strausse wie dem Specht,
Die Federn aus den Schwingen
rissen.
Ein biederer Faun, der einst den
Unfug sah,
Trug Mitleid mit den armen Tieren
„Banditen«, rief er aus, „was macht
ihr da?«
„Ei nun“, versetzten sie, „wir
reformieren».*

Грифы

*Дикий Кавказ в недрах темных
ущелей
Выводок Грифов родил для
неведомых целей
Шайки разбойников с крыльями, –
шире, чем черные ночи,
Грабят общины, где крылья короче.
Дятлы, Орлы, Воробьи и Другие
Пернатые
Грифов безжалостных – жертвы
крылатые
„Банда“ – сказал козлоногий
свидетель,
Честный Сатир, угнетенных
Радетель.
„Нет“ – отвечала разбойничья
шайка,
„Мы – Реформаторы, нам не
мешайте!“*

(перевод мой – Л.С.)

Маркером является имя Честный Сатир с его поясняющими характеристиками. На формальном уровне композиции текст басни четко разделен на две составляющие: первая – информация о рождении грифов и их хищных занятиях, вторая – оценка этих занятий оппозитивными персонажами (Сатир, Грифы). Маркер Честный Сатир связывает эти две составляющие, обеспечивает переход от первой ко второй.

На формально-содержательном уровне этот маркер способствует согласованию адресанта и адресата басни в понимании роли АРФ, содержащей высказывание Сатира и ответ Грифов. В этой АРФ содержится сатирическая суть басни и на содержательном уровне – атрибуты художественного образа банды в одеяниях реформаторов. На ассоциативно-образном уровне этот художественный образ проявляется полностью в виде аллегии. Маркер Сатир разрешает противоречие между буквальным восприятием этого существа и восприятием его более объемной роли.

Иногда, особенно в постмодернистских произведениях, процесс создания концепта или образа может содержать в себе прямую или косвенную авторскую инструкцию, как это следует сделать. Инструкции, комментарии, как читать текст, могут содержаться в самом тексте, в предисловии, в других текстах (тогда мы имеем дело с метатекстом). В зависимости от таких инструкций, от самохарактеристики текста, формируется направление, в котором создается концепт. Инструкции могут сочетаться с маркерами, но могут их и отменять. Разнообразные примеры инструкций многочисленны, приведем лишь один.

В романе-конструкторе, романе-игре Мирослава Павича «Последняя любовь в Константинополе» эта конструкторская работа читателя доведена до предела возможного. Построение сюжета (а значит, вытекающих отсюда образов и концептов) основано на картах Таро. По названиям карт названы также и главы, а их последовательность зависит от того, как лягут карты; от этого зависит маршрут движения сюжета и характер развязки.

В главах романа рассказывается о приключениях главного персонажа Софрония Опуича и других, но смысл каждой главы предлагается трактовать еще и символически – исходя из значения соответствующей карты в колоде Таро. Таким образом, формальный уровень композиции данного романа представляет собой не хаос, но вероятностную связь блоков фактической, оценочной и символической информации. Содержательный уровень также вероятностный. Авторские инструкции пользования книгой сведены к тому, что комплект карт с толкованием их значений включен в книгу.

3. Выводы. Проведенный обзор и анализ показал многомерность понятия композиции речевого произведения и наличие таких типов дискурса, в которых композиция относится не только к его вербальной основе. Противоречия композиционных уровней и их конкурентное становление позволяет также сделать вывод о синергетической природе композиции. Достаточно наглядным средством разрешения противоречий композиционных уровней является использование маркеров. На высших уровнях композиции маркеры обозначают все более глубокий смысл, концентрируют в себе противоречия уровней и одновременно их разрешают.

Перспективы. Композиция как сложная иерархическая система нуждается в дальнейшем углубленном исследовании с синергетических позиций, в частности исследовании эксплицитных знаков самоорганизации, каковыми и являются маркеры.

Литература

1. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
2. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
3. Пихтовникова Л.С. Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни (на материале немецких стихотворных басен 18 в.) : дис... канд. филол. наук : 10.02.04 / Л.С. Пихтовникова. – К., 1992. – 338 с.
4. Пихтовникова Л.С. Композиция речевого произведения и предпосылки ее самоорганизации / Л.С. Пихтовникова // Одеський лінгвістичний вісник. Науково-практичний вісник. – Випуск 6. – Спеціальний випуск з нагоди ювілею доктора філологічних наук професора В.Я. Мізецької. – Одеса, 2015. – С. 93-98.
5. Пихтовникова Л.С. Метафора и метаметафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматистический аспекты : монография / Л.С. Пихтовникова, С.Н. Коринь. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 200 с.
6. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиции формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
7. Riesel E. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation : учеб. пособ. для студентов ин-тов и ф-тов иностр. языков / E. Riesel. – М. : Высшая школа, 1974. – 184 с.

Стаття опублікована в: Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Випуск 86. Харків, 2017. С. 103–109.



7. ПРАГМАСТИЛИСТИКА ДИСКУРСА В СВЕТЕ ЛИНГВОСИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

ПІХТОВНИКОВА Л.С. *Прагмастилістика дискурсу у світлі лінгвосинергетичної парадигми*

Стаття містить аналітичний огляд праць з прагмастилістики та синергетики дискурсу і праць, що стосуються споріднених питань. Надано також стислі коментарі до дисертаційних праць Харківської лінгвістичної школи, що продовжують цю тематику. Ціллю статті є стисла характеристика результатів дослідження наукової школи з прагмастилістики та синергетики дискурсу, а також її витоків, створених українськими та зарубіжними вченими. Об'єктом уваги в цій роботі є система концепцій і підходів до досліджень у руслі прагмастилістики та лінгвосинергетики, що розроблені в науковій школі. Предметом опису та аналізу є наукові результати, які об'єктивують систему наукових концепцій і отримані автором статті та її послідовниками протягом 1999–2016 рр.

У статті визначено також роль і місце наукової школи у загальному потоці синергетичних досліджень у філології в Україні; аргументовано об'єктивно існує взаємопроникнення прагматики і стилістики, їх нерозривна єдність; пояснено сутність базових понять синергетики: самоорганізація, роль автора в ній, параметр порядку, аттрактор, репелер та ін. у застосуванні до окремих типів дискурсу; систематизовано напрямки лінгвосинергетичних розробок українських лінгвістів.

Перспективою розвитку цієї праці є подальше відображення нових результатів у прагмастилістиці та лінгвосинергетиці, моніторинг нових українських та зарубіжних досліджень та їх характеристика, а також постановка нових проблем в означених сферах філологічної науки.

Ключові слова: аттрактор, дискурс, лінгвосинергетика, параметр порядку, прагматика, прагмастилістика, репелер, самоорганізація, синергетика, стилістика, текст.

PIKHTOVNIKOVA L.S. *Pragmastylics of Discourse in Light of the Linguosynergetic Paradigm*

This article contains an overview of analytical works on Pragmastylics and Synergetics of discourse and activities associated with related issues. It is also given brief comments to the dissertations of Kharkiv linguistic school, developing the same theme. The aim of the article is to present the scientific school of Pragmastylics and Synergetics, as well as its origins, created by a number of Ukrainian and foreign scientists. The object of attention in this work is a system of concepts and approaches to research Pragmastylics and Linguosynergetics developed within the Research School. The subject of the description and analysis was research results obtained by the author and her followers in the period of 1999 - 2016; the results objectifying the scientific concept system.

The article also defines the place and the role of scientific school in the general flow of Synergistic research in Ukrainian philology; it was described objectively existing interpenetration of Pragmatics and Stylistics, their indissoluble unity; it was also explained the essence of the basic concepts of Synergetics: self-organization, the role of the author in it, the order parameter, an attractor, an repeller, and others applying to different types of discourse; it was systematized directions of Linguosynergetic developments of Ukrainian linguists.

Prospects for the development of this work represents a further reflection of new results in Pragmastylistics and Linguisynergetics and monitoring of new Ukrainian and foreign research and their characteristics, as well as posing new challenges in the selected fields of philology.

Keywords: *attractor, discourse, linguisynergetics, order parameter, pragmastylistics, pragmatics, repeller, self-organization, stylistics, synergetics, text.*

Целью статьи является описание результатов и достижений украинских исследователей в области изучения прагматистилистики и синергетики дискурса. Объектом внимания в этой работе является система концепций и подходов к исследованиям в русле прагматистилистики и лингвосинергетики, разработанных в последние десятилетия. Предметом описания и анализа стали научные результаты, полученные автором статьи и ее последователями на протяжении 1999–2016 г.г. и объективирующие систему научных концепций. Актуальность работы обусловлена необходимостью последовательной систематизации и характеристики новых украинских и зарубежных исследований по прагматистилистике и лингвосинергетике, а также постановки новых проблем в этих направлениях филологической науки.

Направление исследований самоорганизации лингвистических объектов базируется на синергетической парадигме, согласно которой лингвистические системы (язык, эволюционирующий жанр, дискурс), находясь в состоянии неравновесия, самоорганизуются параметром порядка под влиянием целевых аттракторов и репеллеров. Содержанием аттракторов являются интенции коммуникантов, автора текста, экстралингвистические условия и др.; содержанием репеллеров есть нормы, традиции, языковые конвенции и другие ограничители системы. В рамках синергетической парадигмы все лингвистические объекты не теряют свои обычные очертания, но приобретают новые измерения, позволяющие увидеть в разнородных лингвистических понятиях их функции самоорганизации. В самоорганизующихся лингвистических системах (текст, упорядоченный языковой материал, дискурс) их авторы выступают как (ведущие) соавторы независимо сконструированных систем аттракторов и репеллеров, а также традиционных, исторически оправданных в языке и речи проявлений параметра порядка.

Параметр порядка системы – это ее наиболее подвижная и относительно независимая характеристика, которая своим изменением направляет систему к новому состоянию равновесия. Например, проявлением параметра порядка, самоорганизующего смысл, может быть рифма в поэтическом дискурсе, распределение цитат и ссылок в научном дискурсе, сверхфразовое единство в художественных произведениях.

Общенаучная синергетическая парадигма разработана в прошлом столетии такими учеными, как Г. Хакен, И. Пригожин, С.П. Курдюмов и др. Она стала основой новых лингвистических разработок. Но потенциал синергетики далеко не исчерпан, новые идеи полезны для лингвистики.

Первые попытки применения синергетической парадигмы в филологии в Украине, в том числе для исследования лингвистических объектов, появились в конце XX – начале XXI в. (Г.В. Ейгер, Л.С. Пихтовникова). В этих работах вопросы самоорганизации изучались системно, но использовался не весь арсенал понятий синергетики; проблема самоорганизации изучалась лишь на отдельных лингвистических образцах.

В дальнейшем сфера применения синергетики в лингвистике была расширена: появились исследования самоорганизации дискурса, параметров эволюции жанра и дискурса, обзоры и анализ зарубежных направлений лингвосинергетических исследований. Определен также статус синергетики в лингвистике, влияние синергетики на смену лингвистических парадигм. Описаны базовые и инструментальные понятия синергетики, создан их глоссарий для лингвистов и, в целом, для филологов [Пихтовникова 2012; 2015].

Дальнейшей модификацией исследований синергии дискурса стало изучение самоорганизации речевых произведений и сообщений в информационно-когнитивном аспекте [Пихтовникова 2015]. В этой работе, исходя из общей синергетической модели создания речевого сообщения (Л.В. Бронник), была исследована самоорганизация взаимодействия двух систем – языковой и концептуальной. Самосогласование этого взаимодействия в работе представлено как самонастройка нейроподобной сети – аналога того, что реально происходит в сознании человека при трансформации импульсов, впечатлений в его речевую реакцию. Пояснено, как в нейроподобной сети самосоздаются квази-память, а также аттракторы квази-смысла, которые служат прототипом вербального отображения концепта. Невербальные слои концепта поддерживаются специальными процедурами, природе которых в работе оговорено отдельно.

Приложение синергетического метода к исследованию языка, текста и дискурса реализовано на данном этапе в работах украинских

исследователей в таких аспектах: разработка основ синергетики для приложения в лингвистике и в целом в филологии; синергетика стиля немецкой, украинской и русской басни (диахронический аспект) [Піхтовнікова 1999, 2000, 2009, 2011, 2012, 2013, 2015; Pichtownikowa 2008]; синергетика и прагматилистика дискурса; самоорганизация отдельных типов дискурса [Піхтовнікова 2005, 2009; 2015]; язык и синергетика [Ейгер 1992; Піхтовнікова 2002]; синергетика словообразования английского языка [Еникеева 2011, 2015]; синергетика поэтики (на материале текстов украинской литературы) [Семенец 2004, 2015]; синергетика развития английского языка [Домброван 2013, 2014, 2015]; самоорганизация речевых произведений в когнитивном аспекте [Піхтовнікова 2015]; самоорганизация концептуальных систем [Приходько 2015]; метафора в синергетическом аспекте [Піхтовнікова, Коринь 2011, 2015]; рекламный дискурс в синергетическом аспекте [Самарина 2010]; дискурс англоязычной басни в синергетическом аспекте [Гончарук 2012; Піхтовнікова, Гончарук 2015]; синергетика и прагматилистика немецкоязычной притчи [Яремчук 2013; Піхтовнікова, Яремчук 2015]; синергетический аспект англоязычного агротехнического дискурса [Пільгуй 2014, 2015]; синергетические параметры предвыборного англоязычного дискурса [Богатирьова 2015]; синергетика англоязычного афоризма [Анастасьева 2015]; лингвосинергетический аспект исследования принципа неопределенности [Залужная 2015]; лингвосинергетические характеристики немецкоязычной новеллы [Чередниченко 2015; 2016]; синергетика контекстуальной синонимии (на материале немецкоязычных публицистических текстов) [Суддя 2015]; синергетика фонетики [Тараненко 2016].

Приведенный перечень работ по лингвосинергетике свидетельствует о явном наличии в Украине мощной синергетической школы в лингвистике. Большинство названных работ объединено в первой украинской коллективной монографии по филологической синергетике [Синергетика в филологических исследованиях 2015]. Впервые в этой монографии представлены с синергетических позиций как лингвистический, так и литературоведческий подходы [Силантьева 2015; Фоменко 2015].

В современной лингвистике существует устойчивая тенденция к рассмотрению во взаимной обусловленности стилистических и прагматических характеристик типов текста и дискурса. Об этом свидетельствует ряд зарубежных и украинских работ [Азнаурова 1987; Волков 1991; Лузина 1991; Тюленев 2000; Максименко 2005; Піхтовнікова 2007, 2009, 2010; Самарина 2010; Гончарук 2012; Яремчук 2013; Пільгуй 2014; Суддя 2013; Богатирьова 2014; Püschel 1995 и др.].

Стилистические средства выбираются для реализации определенных прагматических заданий текста, т. е. каждый стилистичес-

кий аспект текста обязательно имеет прагматическую цель. Единство рассмотрения создает основания для выделения в таких исследованиях прагмастилистического аспекта, а шире – существования прагмастилистической парадигмы.

Неразрывное единство стилистики и прагматики проявляется в нескольких направлениях. Цели типов текста и дискурса обуславливают употребление стилистических средств для выражения идей в характерной для соответствующего жанра, дискурса манере. В выборе языково-стилистических средств, в их комбинации реализуется авторский замысел, который в определенном смысле может быть отождествлен с дискурсивной стратегией. Авторский замысел представляет собой иерархическую систему: первичный замысел, т. е. идея и тема; определенный порядок расположения микротем и составляющих идеи (это структурно-семантическая организация текста); выбор речевых форм, средств выражения (это уровень словесного стиля). Прагматика авторского замысла (выбор речевых стратегий, моделей общения с адресатом, кодов для передачи смысла) реализуется в текстах языково-стилистическими средствами (композиционно-стилистической структурой текста, особенной лексикой и фразеологией, синтаксисом, фигурами речи, средствами парадигматической и синтагматической связи). При этом очевидно, что стиль ориентирует адресата на смыслы дискурса за счет того, что демонстрирует ему ожидаемые образцы изложения смысла.

Вышеизложенное оправдывает выбор прагмастилистического вектора в нашем исследовании.

Синергетические исследования лингвистических объектов не отменяют, а предполагают их анализ в рамках общепринятых парадигм. В художественных текстах, в том числе в текстах малых форм, классических и постмодернистских романов ведущую роль играет стиль, композиция, прагматика. Изучение стиля, композиционно-речевых уровней малых форм в связи с их прагматическими функциями и целями этих текстов – базовое направление научной школы. В рамках парадигм прагмастилистики и синергетики изучаются стиль и композиция романов, новелл, драм, басни, притчи, шванка и других малых форм, а также лингвистические характеристики жанров научного дискурса.

Основные научные интересы и направления исследований школы отображены в кандидатских диссертациях. Диссертация Л.Я. Жук «Лінгвостилістичні і комунікативно-прагматичні особливості типу тексту «приклад» [Жук 2004] посвящена системным исследованиям этого типа текста; разработаны лингвостилистический и лингвопрагматический подходы к анализу примеров в англоязычных научных публикациях

(экономика, психология, медицина); даны характеристики соответствующих подязыков, изучена композиция примера, его композиционно-речевые формы, стилиевые приемы, экспрессия, способы насыщения информацией, основные прагматические функции.

Продолжением изучения лингвостилистических, лингвопрагматических аспектов разных типов текста с учетом лингвокогнитивных признаков стала диссертация Н.С. Ольховской «Прагматико-коммуникативні та лінгвостилістичні характеристики драматургічних текстів Томаса Бернгарда» [Ольховська 2007]. В этой работе отразились системные идеи [Піхтовнікова 2000] о единстве когнитивных, прагматических и стилиевых параметров текста и их взаимном обеспечении. Стилистика драматургического текста неразрывно связана с композиционно-речевыми уровнями, которые являются основой для насыщения текста образной и фактуальной информацией. Такой вывод сделан в исследованиях с привлечением концепции информационной архитектуры А. Моля. В свою очередь, прагматика драматургического текста, характер речевых актов персонажей определяют внутреннюю конструкцию драматургического произведения, реляционный потенциал персонажа, который выражает текстовые концепты, речевой статус персонажа, фреймы взаимодействия и «эскиз аудитории». Описанная конструкция выражает основные интенции автора драматургического текста. В работе обосновано понятие единого стилиевого пространства персонажей, в котором реализуется языковой конвенционализм драматургического текста. Рассмотрена также проблема самоорганизации драматургического дискурса во взаимодействии речевых актов и контекста.

В качестве основных объектов прагматистических и синергетических исследований этого направления остаются тексты малых форм. Концепции композиции, стиля, прагматики, когнитологии этих текстов [Піхтовнікова 1992; 2000; 2015; Pichtownikowa 2008] нашли воплощение в диссертации Я. В. Мукатаевой «Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти» [Мукатаєва 2008]. Шванк как тип текста имеет схожие черты с другими малыми текстами, но и существенно отличается от них, например, отсутствием аллегории и символизации. При исследовании шванка применяется метод композиционно-стилистического анализа, что позволяет связать стилиевое обеспечение текста с его прагматикой, которая реализуется в специальных авторских речевых стратегиях, привлеченных для проявления основных прагматических функций шванка: сатирической, дидактической, развлекательной. Природа комического освещена в работе не только посредством противоречий явлений и объектов, описанных в шванке. В когнитивном

аспекте учтены также несовместимость атрибутов главных текстовых концептов, источники расслоения модальных оценок событий персонажами, аксиологическая роль адресата (читателя). Эта работа вносит новизну в исследования комического, а также концептов, их фреймового представления. Показано специфические для комического текста способы имплицитной поддержки понятийного ядра концепта (прямой, инвертированный, конвертированный).

В следующих диссертационных работах этого направления последовательно возрастает доля синергетических приложений к разным типам дискурса, методика исследования которых первоначально была заложена в докторской диссертации [Піхтовнікова 2000]. Развитие жанра, например, басни, есть эволюция ее образа-символа, ее расширенной на текст метафоры-аллегории; при этом на фоне единства композиции (текст) и метафоры с развитием жанра увеличивается семантический объем и расстояние между аллегорическим образом-символом (контекст) и порожденным текстом. Вместе с исследованием эволюции метафоры, образа-символа определились архетипы басни, которые инвариантны в разных культурах. Проведен сравнительный анализ большинства малых художественных форм.

Каждая самоорганизующаяся система имеет, как минимум, две иерархично связанные подсистемы, которые моделируют друг друга и окружающую среду. Такими подсистемами могут быть текст и контекст в дискурсе. В языке подсистемами могут быть, например, подсистема деривации и подсистема наименований. Самоорганизация появляется тогда, когда под управлением параметра порядка подсистемы поляризуются. Деривация противостоит устойчивым связям в наименованиях, художественный дискурс порождается в единстве и противостоянии текста и контекста.

Текст возникает в дискурсивной среде, которая отчасти создается автором дискурса, и в значительной степени – традиционными требованиями к построению определенного типа дискурса. При чтении текста адресат воссоздает свой вариант дискурса, более или менее соответствующий задуманному автором. Самоорганизация структуры и смысла дискурса и его производной – текста – происходит как согласование противоречивых, конкурентных требований к тексту и дискурсу: целей их создания, требований информативности, выразительности сообщений (это содержание аттрактора дискурса) и ограничений на форму, стиль, объем сообщений (это содержание репеллера). Самоорганизация дискурса и текста понимается нами в том смысле, что их автор является одновременно и творческим конструктором, и орудием аттракторов и репеллеров этого дискурса, которые возникли до автора и независимо от него [Пихтовникова 2012: 29]. Творческая

роль автора с синергетической точки зрения состоит в нахождении наиболее подвижных и независимых параметров дискурса и текста (так называемых параметров порядка) и в их воздействии на организацию дискурса. Наряду с общими законами самоорганизации каждый тип дискурса имеет свою специфику синергетического процесса.

Исследование дискурса в русле изложенных концепций продолжено в диссертации В.В. Самариной «Немецкоязычный рекламный дискурс: прагматический, когнитивный и лингвостилистический аспекты» [Самарина 2010]. Реклама есть такое важное явление, что она требует подробного изучения языковых и речевых реализаций своих целей. Исследованы концепты рекламного дискурса, способы усиления убедительности высказываний, авторские коды и речевые стратегии. Стилистика рекламы исследована со стороны корпоративной и других слоев лексики и фразеологии, типов выдвижения и фигур речи. Синергия рекламного дискурса в работе связана с тематическим членением и ослаблением когезии рекламного текста.

О.Г. Сторчак в диссертации «Концепты ТЯЖЕЛЫЙ и ЛЕГКИЙ в современном англоязычном дискурсе» [Сторчак 2010] исследует языковую объективацию, содержание и структуру концептов на материале художественного, научного и теологического дискурсов. Описано последовательное наполнение содержания понятийной, ценностной и образной составляющих этих концептов на основе соматических представлений. Впоследствии на материале современного научного дискурса рассмотрена синергия концептов HEAVY \ LIGHT.

Н.В. Карпусенко в диссертации «Німецькомовний науково-лінгвістичний текст і дискурс: лінгвостилістичний і прагматичний аспекти» [Карпусенко 2011] исследует проявление этих аспектов в языковой плоскости. Исследован двойственный характер терминологии в этом типе текста – использование терминов для закрепления результатов познания (термины с прозрачной внутренней формой) и использование в качестве инструмента (научные термины-метафоры). Системная организация этих текстов исследована как связь прагматических функций текста с их лексико-стилистическими реализациями, как корреляция между прагматическими функциями и типами референции в тексте.

Разработка и использование научных парадигм синергетики и прагматилистики происходит в дальнейших работах. О.Н. Гончарук в диссертации «Англомовна прозова байка: прагматилистичний і лінгвокогнітивний аспекти» [Гончарук 2012] исследует системное взаимодействие этих факторов, а также лингвосинергетический аспект образования глубинного смысла басни. Прагматическая модель басни включает сатирический код и код иносказания, механизм создания

которых детально изучен в работе. Описание речевых стратегий, концептов басни и их фреймовых схем, в которых выявляется механизм создания комического, высвечивает связь прагматического и когнитивного аспектов басни. Исследование композиционной структуры и стиливых черт басни становится основой прагматических и когнитивных разработок. Дано описание когнитивного механизма создания образа-символа басни, а также проведен анализ когнитивных операций и их реализации в англоязычной басне. Разработан синергетический аспект создания дискурса басни. На речевом уровне механизм самоорганизации смысла заключается во взаимодействии актуального членения текста и построения сверхфразового единства и их поляризации как противопоставления фактуальной информации в тексте и подтекстовой информации.

В диссертации И.М. Яремчук «Німецькомовна притча: лінгвостилістичний і прагматичний аспекти» [Яремчук 2013] исследование этих аспектов также объединено с изучением синергетических факторов создания притчи. Установлен лингвистический статус дискурса притчи, описано комплексное действие стилистических характеристик (лексика, композиционно-стилистические уровни текста), прагматических характеристик (речевые стратегии, прагматические функции) и синергетических механизмов создания подтекстового смысла. Исследовано контрактивное распределение языково-стилистических средств в немецкоязычной притче, за счет чего создаются образы, ассоциированные с объемными истинами, создается переход от плана выражения к плану содержания, что является признаком самоорганизации дискурса.

А.Н. Судья в диссертации «Функціонування контекстуальних синонімів-прикметників у німецькомовному художньому дискурсі: когнітивний і прагматистичний аспекти» [Судья 2013] исследует когнитивные механизмы создания контекстуальных синонимов и их прагматистические характеристики. Представлены критерии выделения контекстуальных синонимов в тексте, исследованы семантико-когнитивные основы сближения значений слов и механизмы изменения их семантического объема. Рассмотрены контекстуальные факторы, приводящие к модификации значений слова, описана синергетическая роль контекстуальных синонимов в создании текста. Описана синергетическая роль контекстуальных синонимов (на примерах контекстуальных синонимов-прилагательных) в самоорганизации смысла текста. Показано, как контекстуальные синонимы-прилагательные кристаллизуют эти смыслы в качестве аттракторов и репеллеров, приобретают роль точек бифуркации и создают множество интерпретаций текста.

С.Н. Коринь в диссертации «Метафора и метаметафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматистический аспекты» [Коринь 2014] исследует метафору и метаметафору в единстве лингвопрагматического, лингвостиллистического и синергетического аспектов. Характеристики художественного дискурса рассмотрены сквозь призму использования метаметафоры, пронизывающей весь роман. Комплексная конструкция метаметафоры способствует самоорганизации художественного дискурса, создавая образы, концепты и ментальные пространства дискурса. Особенностью данной работы является использование специальной табличной формы фрейма, позволяющей определить атрибуты текстовых концептов, текстовые и внетекстовые источники знаний об атрибутах, а также объединять в концепт метафору и реалистическое описание. Метаметафора организует художественный дискурс, создавая его парадигматическую ось. По материалам диссертации издана одноименная монография [Пихтовникова, Коринь 2015], в которой расширен и систематизирован перечень средств создания пространственно-временных конструкций художественного дискурса.

Н.М. Пильгуй в диссертации «Англомовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний і прагматичний аспекти» [Пильгуй 2014] исследует эти аспекты в единстве с синергетическими характеристиками данного типа дискурса и текста. Выделены стилевые черты научного агротехнического дискурса, описано их лексическое наполнение. Описание прагматических функций и речевых стратегий этого типа дискурса составило основу классификации подтипов научного агротехнического дискурса. С синергетических позиций рассмотрен класс лексических единиц, служащих обратной связи коммуникантов. Определен комплексный параметр порядка научного агротехнического дискурса, исследовано проявление других параметров порядка – цитаций и ссылок, а также использование концептуальных метафор для обозначения неустоявшихся смыслов.

Е.В. Богатырева в диссертации «Прагматистичні характеристики англомовних передвиборчих політичних дебатів» [Богатырева 2014] определяет лингвистический статус политического дискурса, а также предвыборных дебатов. Выявлена структура потенциала англоязычных политедебатов, установлена система базовых дискурсивных стратегий, тактик, приемов. Определены стилистические средства выразительности, которые используются ораторами при реализации стратегий и тактик, в частности обращено внимание на важную роль типов выдвижения в публичной речи. Учтены специфические экстралингвистические факторы реализации дебатов в синергетическом аспекте. Их классифицировано как содержание

аттракторов, репеллеров, а также как проявление комплексного параметра порядка.

В диссертации «Немецкоязычные публицистические тексты социально-критического направления: прагматистический и когнитивный аспекты», которая расширена и оформлена как монография [Пихтовникова, Мастерова, Кабусь 2016], рассмотрены основные жанры критического направления: фельетон, репортаж, глосса, памфлет, критическая статья. Разработаны когнитивно-прагматические модели этих типов текста, на основе моделей исследованы коды и речевые стратегии, стилевые средства обеспечения прагматических функций. Определена общая стратегия изучения комического в художественно-публицистических текстах.

В монографии приведена общая характеристика публицистических текстов, эксплицированы их определения, созданы системно-структурные модели репортажа, фельетона, памфлета, глоссы; в этих жанрах рассмотрены коды комического и авторские речевые стратегии. Особенности их лингвостилистической реализации соотносены с наличием иерархии стилевых черт каждого жанра. С прагматистической и когнитивной точки зрения освещен общий вопрос о сути феномена комического и его речевой реализации в художественно-публицистических текстах. На перспективу поставлена проблема и начато исследование публицистических текстов критического направления как синергетического феномена.

Публицистический тип дискурса и его тексты используют элементы (само)организации иных типов дискурса, например, за счет явной и скрытой интертекстуальности. Последняя может быть свободно размещена в тексте по воле автора и таким образом служить одной из его наиболее подвижных характеристик, параметром порядка [Пихтовникова 2012: 31].

Изучение противоречивых требований к публицистическому тексту, способствующих его самоорганизации, в настоящее время только начато. Сформулированы ведущие противоречия отдельных типов публицистических текстов (в том числе в монографии). Актуальным становится анализ ключевых точек текста, которые претендуют на роль аттракторов, концентрированно выражающих смысл текста. Предстоит анализ в текстах точек бифуркации, в которых происходит расслоение смысла, в частности расслоение на буквальный, эксплицитный и подтекстовый, имплицитный. Такое расслоение характерно для публицистических текстов, содержащих комическое. Исчерпывающее исследование синергии публицистических текстов предполагает также изучение факторов его когерентности (соотношение актуального членения и сверхфразового единства), самосогла-

сования текстовых концептов [Пихтовникова 2015: 124–133], синергетики стилия отдельных типов публицистического дискурса.

В диссертации В.П. Чередниченко «Прагмастилістичні характеристики німецькомовної новели» [Чередниченко 2016] определен лингвистический статус новеллы как типа текста и дискурса, рассмотрена композиция и типичные стилевые черты новеллы и их прагмастилистический потенциал. Уделено внимание эволюционному аспекту немецкоязычной новеллы с учетом изменений в обществе, которые генерируют экстралингвистические условия для создания дискурса. В синергетическом аспекте исследован фактор нелинейности и иерархичности текстового пространства новеллы, который отображается на содержательном уровне композиции. Описано, каким образом самоорганизация смысла новеллы происходит в «режиме с обострением» – благодаря наличию в сюжете так называемого пуанта – неожиданного поворота событий.

В диссертации О.А. Анастасьевой «Англомовний афоризм: прагмастилістичний та когнітивний аспекти» [Анастасьева 2017]* рассмотрен принцип самоорганизации мини-дискурса этого типа. Указано ведущее противоречие, которое поляризует смыслы текста и подтекста, согласовывает требования аттракторов и репеллеров. Анализируются особенности действия параметров порядка на когнитивном, прагматическом и лингвостиллистическом уровнях текста афоризма. В работе существенно объединены когнитивный и прагмастилистический аспекты исследования афоризма в результате использования инструментария и понятий лингвосинергетики. Традиционное исследование стилиевых черт англоязычного афоризма, установление языково-стилистических средств их реализации, структуры концептосферы афоризма существенно дополнены изучением процесса самоорганизации этого типа дискурса. Данный процесс происходит при оппозиционном взаимодействии целей и ограничений афоризма (его аттракторов и репеллеров) и оптимизируется параметрами порядка. Таковыми являются тема-рематическое членение текста (это параметр порядка на синтаксическом уровне) и семантический параметр, который олицетворяет рему, создавая новый смысл на базе известного.

В диссертационной работе А.В. Суховой «Англомовна новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти» (2017) изучен прагмастилистический аспект англоязычной новеллы с учетом процессов самоорганизации, ее структуры и содержания. Возможность новеллы изменять свои цели, функции и структуру в зависимости от запросов социума исследована с использованием лингвосинергетической парадигмы, что обеспечивает новое виде-

ние прагмастилистического ресурса этого жанра. В данном ракурсе рассмотрена композиция новеллы, сопоставлены ее стиливые черты и прагматические функции, построены модели коммуникативных процессов, представлена классификация англоязычных новелл по их композиционной структуре. В системном определении новеллы как жанра и типа текста также учтен аспект ее самоорганизации.

В диссертационной работе Л.В. Цапенко «Англомовна детективна розповідь: прагмастилістичний та лінгвосинергетичний аспекти» (2019) дослідован прагмастилистический аспект англоязычного детективного рассказа в органической связи с признаками ее самоорганизации. В этом ракурсе изучен синергетический процесс организации ее композиционной структуры в единстве с содержанием, языково-стилистические приемы их реализации. Итогом исследования явилось построение информационно-синергетической модели детектива, которая отображает его разновидности и динамику. Показано, что язык детективного рассказа имеет своей спецификой частое употребление корпоративной и профессиональной лексики, автологический стиль изложения, что способствует сжатости и информативности изложения. Особую роль при самоорганизации уровней композиции выполняют содержательные текстовые маркеры связи, обеспечивающие информационную цельность рассказа.

К перспективным прагмастилистическим и синергетическим исследованиям можно отнести приложение разработанных концепций и методики к изучению других типов текста и дискурса (народных примет, англоязычной новеллы, немецкой прозаической басни, стихотворной притчи, фацетии, немецкоязычного афоризма, научно-популярного дискурса, несобственно-прямой речи в художественном дискурсе и др.), а также дальнейшую глубокую переработку и согласование лингвистических и синергетических понятий и подходов.

Литература

1. Азнаурова Э.С. Прагматика текста различных функциональных стилей / Э.С. Азнаурова // Общественно-политический и научный текст как предмет обучения иностранным языкам : сборник. – М., 1987. – С. 3–20.
2. Анастасьева О.А. Синергетический аспект исследования англоязычного афоризма / О.А. Анастасьева // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 315–319.
3. Богатирьова Є.В. Прагмастилістичні характеристики англомовних передвиборчих політичних дебатів : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Є.В. Богатирьова. – Запоріжжя, 2014. – 386 с.

4. Богатирьова Є.В. Специфічні екстралінгвальні фактори реалізації англо-мовних передвибірчих політичних дебатів у синергетичному аспекті / Є.В. Богатирьова // Синергетика в філологічних дослідженнях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 276–283.
5. Волков В.В. Прагматистика текста / В.В. Волков. – Košice : P.J. Safarika, 1991. – 208 с.
6. Гончарук О.М. Англомовна прозова байка: прагматистичний і когнітивний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / О.М. Гончарук. – Херсон, 2012. – 231 с.
7. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка : дис. ... докт. фил. наук : 10.02.04 / Т.И. Домброван. – Одесса, 2013. – 462 с.
8. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка : монография / Т.И. Домброван. – Одесса : КП ОГТ, 2014. – 400 с.
9. Домброван Т.И. История английского языка как объект исследования в диахронической лингвосинергетике / Т.И. Домброван // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 20–61.
10. Ейгер Г.В. Язык и синергетика / Г. . Ейгер // Вестник Харьковского государственного университета. – 1992. – № 372. – С. 131–137.
11. Енікеева С.М. Система словотвору сучасної англійської мови: синергетичний аспект : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.02.04 / С.М. Енікеева; Київ. нац. лінгвістичний ун-т. – К., 2011. – 35 с.
12. Еникеева С.М. Синергетические параметры структурной организации и развития словообразовательной системы современного английского языка / С.М. Еникеева // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 62–87.
13. Жук Л.Я. Приклад як тип тексту: лінгвистичні та прагматичні аспекти (на матеріалі англійської дидактичної літератури) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Л.Я. Жук. – Х., 2004. – 222 с.
14. Залужная М.В. Лингвосинергетические аспекты реализации принципа неопределенности (на материале художественных текстов британских постмодернистов / М.В. Залужная // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 294–315.
15. Карпусенко Н.В. Німецькомовний науково-лінгвістичний текст і дискурс: лінгвистичний і прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н.В. Карпусенко. – Х., 2011. – 272 с.
16. Коринь С.Н. Метафора и метафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматистический аспекти : дис. ... канд. фил. наук : 10.02.04 / С.Н. Коринь. – Х., 2014. – 239 с.

17. Лузина Л.Г. Проблемы стилистики в прагматилистической интерпретации / Л.Г. Лузина // Прагматика и семантика. – М., 1991. – С. 67–81.
18. Максименко Е.В. Прагматилистические аспекты рекламного дискурса (на материале текстов русской и английской коммерческой и научно-технической рекламы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Е.В. Максименко. – Волгоград, 2005. – 18 с.
19. Мукатаєва Я.В. Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Я.В. Мукатаєва. – Х., 2008. – 206 с.
20. Ольховська Н.С. Прагматико-комунікативні та лінгвостилістичні характеристики драматургічних текстів Томаса Бернгарда : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н.С. Ольховська. – Х., 2007. – 202 с.
21. Пільгуй Н.М. Англomовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Н.М. Пільгуй. – Запоріжжя, 2014. – 238 с.
22. Пільгуй Н.М. Синергетичний аспект дослідження англomовного наукового агротехнічного дискурсу / Н.М. Пільгуй // Синергетика в філологічних исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 261–276.
23. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст. : монографія / Л.С. Піхтовнікова. – Х. : Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
24. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки: жанрово-стилістичні аспекти : дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови», 10.01.04 «Зарубіжна література» / Л.С. Піхтовнікова. – К., 2000. – 427 с.
25. Піхтовникова Л.С. Языковые фильтры: неравновесные состояния и развитие языка / Л.С. Пихтовникова // Нова філологія. – 2002. – № 1 (12). – С. 33–39.
26. Піхтовнікова Л.С. Стилiстика i синергетика дискурсу / Л.С. Піхтовнікова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : колективна монографія / за ред. проф. І.С. Шевченко. – 200-річчю Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна присвячується. – Х., 2005. – С. 29–36.
27. Піхтовникова Л.С. Стилiстика и прагматика художественного дискурса в аспекте синергетической концепции / Л.С. Пихтовникова // «Актуальні проблеми германської філології в Україні та Болонський процес» : матеріали другої міжнародної наукової конференції (20–21 квітня 2007 р.). – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2007. – С. 265–270.
28. Піхтовникова Л.С. Синергетический метод для исследования дискурса в прагматилистическом аспекте / Л.С. Пихтовникова // Вісник Харк. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. – 2009. – № 848. – С. 48–52.
29. Піхтовнікова Л.С. Прагматилістика і лінгвопоетика малих форм та синергетика дискурсу (один із напрямів Харківської лінгвістичної школи, германські мови) / Л.С. Піхтовнікова // Актуальні проблеми філології: мовознавство, перекладознавство та методика викладання філологічних дисциплін : матеріали Міжвузівської конференції (28–29 травня 2010 р.). – Приазовський державний технічний університет, 2010. – С. 14–18.

30. *Піхтовнікова Л.С.* Дискурс байки у синергетичному аспекті (на матеріалі української, російської та німецької байки) / *Л.С. Піхтовнікова* // Незгасимий СЛОВОСВІТ : збірник наукових праць на пошану професора Володимира Семеновича Калашника. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011. – С. 519–527.
31. *Піхтовнікова Л.С.* Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / *Л.С. Піхтовнікова*. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 180 с.
32. *Піхтовнікова Л.С.* Самоорганізація дискурсу: синергетичні принципи і підходи до лінгвістичного аналізу / *Л.С. Піхтовнікова* // Сучасні фундаментальні теорії та інноваційні практики навчання іноземної мови у ВНЗ : колективна монографія / за ред. В. Г. Пасинок. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2013. – С. 218–231.
33. *Піхтовнікова Л.С.* Глоссарий основных понятий синергетики (для филологов) / *Л.С. Піхтовнікова* // Синергетика в филологических исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, *Л.С. Піхтовнікова* и др. ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. – С. 319–324.
34. *Піхтовнікова Л.С.* Самоорганизация дискурса и отдельных типов дискурса / *Л.С. Піхтовнікова* // Синергетика в филологических исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, *Л.С. Піхтовнікова* и др. ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. – С. 88–102.
35. *Піхтовнікова Л.С.* Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект / *Л.С. Піхтовнікова* // Синергетика в филологических исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, *Л.С. Піхтовнікова* и др. ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. – С. 102–135.
36. *Піхтовнікова Л.С.* Дискурс байки у синергетичному аспекті / *Л.С. Піхтовнікова*, О.М. Гончарук // Синергетика в филологических исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, *Л.С. Піхтовнікова* и др. ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. – С. 236–245.
37. *Піхтовнікова Л.С.* Дискурс притчі у синергетичному аспекті / *Л.С. Піхтовнікова*, І.М. Яремчук // Синергетика в филологических исследованиях : монографія / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, *Л.С. Піхтовнікова* и др. ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. – С. 245–252.
38. *Піхтовнікова Л.С.* Дискурс и метаметафора в синергетическом аспекте / *Л.С. Піхтовнікова*, С. Н. Коринь // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – С.110–114.
39. *Піхтовнікова Л.С.* Метафора и метаметафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматистический аспекты : монографія / *Л.С. Піхтовнікова*, С.Н. Коринь. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. – 200 с.

- 39а. Пихтовникова Л.С. Немецкоязычные публицистические тексты социально-критического направления: прагматистический и когнитивный аспекты : монография / Л.С. Пихтовникова, О.Я. Мастерова, Е.П. Кабусь. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2016. – 164 с.
40. Приходько А.Н. Самоорганизация концептивных систем и межкультурный трансфер концептов / А.Н. Приходько // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 135–154.
41. Самарина В.В. Немецкоязычный рекламный дискурс: прагматический, когнитивный и лингвистический аспекты : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / В.В. Самарина. – Х., 2010. – 210 с.
42. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова / О.О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
43. Семенець О.О. Синергетика модальностей поетичної творчості / О.О. Семенець // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 154–179.
44. Силантєва В.И. Феномен переходности в искусстве: литературоведческий и синергетический подходы к проблеме / В.И. Силантєва // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 180–203.
45. Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. / под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 340 с.
46. Сторчак О.Г. Концепты ТЯЖЕЛЫЙ и ЛЕГКИЙ в современном англоязычном дискурсе : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / О.Г. Сторчак. – Х., 2010. – 221 с.
47. Суддя А.М. Функціонування контекстуальних синонімів-прикметників у німецькомовному художньому дискурсі: когнітивний і прагматистичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / А.М. Суддя. – Х., 2013. – 222 с.
48. Суддя А.М. Контекстуальна синонімія прикметників як синергетичний феномен (на матеріалі німецькомовного публіцистичного дискурсу) / А.М. Суддя // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 252–261.
49. Тараненко Л.І. Просодичні засоби актуалізації фольклорних текстів малої форми (експериментально-фонетичне дослідження) : дис. ... докт. філол. наук : 10.02.04 / Л.І. Тараненко. – Х., 2016. – 661 с.
50. Тюленев С.В. Перевод как инструмент стилистического анализа художественного произведения: Прагматистический аспект / С.В. Тюленев. – М. : Готика, 2000. – 79 с.

51. Тюленев С.В. Вторичный текст как средство прагматилистического изучения оригинала : дис. ... канд. филол. наук : 10. 02. 04 / С.В. Тюленев. – М., 2000. – 338 с.
52. Фоменко Е.Г. Синергетическое напряжение в идиостиле Джеймса Джойса / Е.Г. Фоменко // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др.; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 204–228.
53. Чередниченко В.П. Лінгвосинергетичні характеристики німецькомовної новели (діахронічний аспект) / В.П. Чередниченко // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 283–294.
54. Чередниченко В.П. Прагматилистичні характеристики німецькомовної новели : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / В.П. Чередниченко. – Запоріжжя, 2016. – 271 с.
55. Яремчук І.М. Німецькомовна притча: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. / І.М. Яремчук. – Львів, 2013. – 286 с.
56. Pichtownikowa L. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13–21 Jahrhundert / Ukrainische Beiträge zur Germanistik / L. Pichtownikowa. – Band 5. – Aachen : Shaker Verlag, 2008. – 322 S.
57. Püschel, U. Stilpragmatik – Vom praktischen Umgang mit Stil / U. Püschel // G. Stickel (Hrsg.). Stilfragen. – Berlin, New York : de Gruyter, 1995. – S. 303–328.

Опубліковано в: Пихтовникова Л.С. Прагматилистика дискурса в свете лингвосинергетической парадигмы [Электронный ресурс] // Когниция, коммуникация, дискурс : междунар. электрон. сб. науч. ст. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2016. № 13. С. 114–130. Режим доступа : <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/home>

* Статтю було розширено коментарями до дисертацій О.А. Анастасьєвої, Г.В. Сухої та Л.В. Цапенко, оскільки вони були захищені після її публікації (примітка автора).



8. МЕГАКОНЦЕПТ СИНЕРГЕТИКА В ОБЩЕНАУЧНОЙ КАРТИНЕ МИРА

ПІХТОВНИКОВА Л.С. Мегаконцепт СИНЕРГЕТИКА в загальнонауковій картині світу

У статті розглянуто структуру концепту СИНЕРГЕТИКА та змістове наповнення її складових. Досліджено поняттєву складову концепту, яка містить у собі ключові синергетичні ідеї, інструментарій та схему процесу самоорганізації складної системи. Пояснено, що ціннісна (валоративна) складова концепту пов'язана з міждисциплінарністю та евристичніс-

тю синергетичної парадигми. Перцептивно-образна складова концепту пов'язана з систематичним використанням у синергетиці концептуальних метафор на позначення понять самоорганізованого процесу. Показано, що концепт СИНЕРГЕТИКА є відкритим для приєднання нових понять, що існують у різних науках, явно або імпліцитно підпорядковує собі інші концепти (наука, система, самоорганізація), і тому цей концепт є мегаконцептом.

Ключові слова: синергетика, самоорганізація, мегаконцепт, евристика, міждисциплінарність.

Самоорганизация – это путь от хаоса к порядку.

А синергетика – это путеводитель.

В.И. Варшавский, Д.А. Поспелов

(из книги «Оркестр играет без дирижера»)

С точки зрения когнитивной лингвистики «СИНЕРГЕТИКА» являється концептом, вбираючим в себе множество современных знаний о материальных и идеальных объектах, способных к самоорганизации. Вполне очевидна сложность структуры этого концепта: как минимум, он подчиняет себе другие концепты – НАУКА, СИСТЕМА, САМООРГАНИЗАЦИЯ. И в то же время он, как и всякий концепт, имеет стандартный, общепринятый состав: понятийную, ценностную (валоративную) и образно-перцептивную составляющие [Приходько 2013, с. 22-23]. Все эти составляющие рассматриваемого концепта взаимодействуют, обогащают друг друга и способствуют его многоплановости. Рассматриваемый концепт является одним из базовых в современной науке и культуре, поэтому изучение его структуры и наполнения является актуальным. Явное или имплицитное подчинение им других значимых концептов приводит к стремлению сравнивать его структуру с иными структурами, поэтому актуальным также является сопоставление нашей работы с работами монографии, посвященными исследованию других базовых концептов.

Дадим краткую характеристику смысла, который обычно вкладывают в термин «синергетика». Термин был предложен немецким физиком Германом Хакеном в 60-е годы XX столетия, он происходит от греческого *συνέργεια*, что значит «согласованное действие, сотрудничество». Этим термином обозначена наука, изучающая самоорганизацию различных систем (далее С-систем). Первоначально она исследовала самоорганизацию физико-химических явлений, затем Г. Хакен спроектировал наблюдения за самоорганизацией на природные (биологические) и социальные системы [Хакен 1991]. «Всеядность» синергетики обусловлена тем, что в природе и социуме имеется много самоорганизующихся объектов и явлений. Уни-

версальность, эвристичность и интегрирующая роль синергетики заметно возрастает по мере совершенствования ее понятийного и инструментального аппарата.

Содержание понятийной составляющей концепта СИНЕРГЕТИКА приводится в каждой книге об этой науке. В частности, описано в глоссарии [Пихтовникова 2012; Синергетика ... 2015, с. 319–325]. Система функционирует на основе самоорганизации, если она самостоятельно способна адекватно реагировать на внешние изменения и воздействия, изменяя самостоятельно свои параметры, структуру, функции и тем самым сохраняя себя. Ответ системы – не обязательно пассивный (самоадаптация), он может изменять ее положение и влиять на внешнюю среду.

С позиций синергетики основными факторами, способствующими созданию и саморазвитию системы, являются ее иерархичность, неравновесное состояние, а также свойство диссипативности. Открытость системы выражается в ее диссипативности, т. е. способности обмениваться энергией, информацией с окружающей средой и внутри своей конструкции.

Неравновесное состояние системы также является необходимым условием самоорганизации и заключается в том, что малые изменения ее состояния (т. е. небольшие отклонения величин ее параметров) приводят к значительной трансформации ее устройства и поведения. Этот же феномен можно трактовать как свойство нелинейности развития: при линейном развитии малые изменения параметров системы вызывают незначительные отклонения в ее состоянии, происходит затухание возмущений; при нелинейном развитии малые изменения параметров вызывают большие отклонения.

Оппозиционные понятия устойчивость / неустойчивость самоорганизующейся системы (синонимы равновесного / неравновесного состояния) имеют свои критерии и могут быть уточнены в таких представлениях теории динамических систем, как принцип положительной и отрицательной обратной связи. Принцип отрицательной обратной связи – это общий принцип управления сложными системами. Его суть состоит в том, что любые отклонения системы от желательного идеального ее состояния формируют управляющее воздействие, направленное на достижение идеального состояния. На каждом шагу данного процесса анализируется результат (близко – далеко, хуже – лучше), и следующий шаг для улучшения результата выбирается, следуя определенной тактике.

Суть принципа положительной обратной связи противоположна сути принципа отрицательной обратной связи. Здесь любое отклонение системы от положения равновесия стимулирует еще большие

отклонения. Однако это вовсе не означает, что самоорганизующаяся система движется к распаду. Состояния, далекие от равновесия, для самоорганизации плодотворны. Все множество устойчивых состояний самоорганизующейся системы дискретно. Иначе говоря, одно устойчивое состояние заметно и измеримо отличается от другого своим уникальным набором параметров и их диапазоном значений. Этот набор в синергетике принято называть аттрактором. Этимология данного слова известна: attract – притягивать (к устойчивому положению). Однако «притяжение» к аттрактору происходит не в силу его пожеланий, а потому, что траектория, путь системы к нему – через наименьшие затраты ресурсов. В силу иерархичности такой системы в ней присутствует не один аттрактор, а целая их иерархия, подобная структуре системы.

Понятию «аттрактор» противостоит понятие «репеллер» – набор параметров и их значений, которые «отталкивают» С-систему от положения равновесия в том смысле, что он вводит ограничения различной природы на свободу стремления С-системы к цели, к равновесию. Если аттрактор обозначает то состояние равновесия С-системы, к которому она стремится как к своей цели, то репеллер выражает своим содержанием все ограничения и запреты для системы. Например, при возникновении дискурса содержанием репеллера являются нормы изложения, традиции жанра, объем, экстралингвистические условия, архетипы коммуникантов и пр. Содержанием аттрактора выступают характеристики автора дискурса как языковой личности, его интенции, а также встроенные в языковую картину мира социальные ожидания на результаты реализации дискурса.

Большинство реально существующих сложных систем нечетко определены, и их параметры находятся в сложных, противоречивых взаимосвязях. По этой причине в самоорганизующихся системах часто наблюдаются острые противоречия между требованиями к поведению системы со стороны аттракторов и со стороны репеллеров.

Противоречивые требования к такой системе со стороны аттракторов и репеллеров не приводят к ее распаду благодаря тому, что она иерархична. Разные составляющие иерархии в процессе самоорганизации приобретают противоположные качества. Одни удовлетворяют требованиям аттракторов, другие – репеллеров. В целом система, сохраняя свою структуру и цели, приобретает полярно противоположные свойства и возможность альтернативного поведения. К примеру, явления поляризации в различных типах дискурса есть ключевой процесс при его самоорганизации.

Нерешенной научной проблемой является построение алгоритма согласования требований аттракторов и репеллеров в самооргани-

зующейся системе, хотя соображения по этому вопросу неоднократно высказывались [Пихтовникова 2012, с. 31].

Поляризация оригинальным образом сохраняет самоорганизующуюся систему в режиме динамической устойчивости. Этот феномен можно пояснить следующим важным постулатом синергетики: в информационном отношении составляющие такой системы способны моделировать друг друга и окружающую среду. Служа взаимными моделями, составляющие с полярными свойствами дополняют друг друга и обеспечивают достижение целей системы несколькими альтернативными путями.

Основным инструментальным понятием синергетики является понятие «параметр порядка». Этим термином назван наиболее подвижный, изменчивый параметр системы. Его динамика обусловлена относительной независимостью от других параметров. Согласно представлениям синергетики, в неравновесном состоянии системы ее параметр порядка подчиняет себе остальные параметры и приводит их диапазон изменения в соответствие с требованиями аттракторов и репеллеров.

Бифуркация (русс. *разветвление*) означает, что из этого положения С-система имеет возможность развития в нескольких направлениях; реальный выбор системой одного из них обычно непредсказуем, однако это является лишь следствием наших неполных знаний и недетерминированности окружающего мира. Точки бифуркации обладают одним замечательным свойством: «вблизи» них возможности системы явно фокусируются и ограничиваются изменением немногих параметров, остальные параметры «уходят в тень», их влияние на систему незначительно.

Каждая С-система имеет цель (цели) своего создания и функционирования. Понятие «цель» связано с нашими антропоцентрическими представлениями, что не всегда адекватно отражает реальность С-системы. Реально каждая С-система лишь поэтапно стремится к своим состояниям устойчивости, а с антропоцентрической точки зрения это стремление выглядит как «цель». В буквальном смысле тождество «цель = устойчивому состоянию» имеет место лишь в С-системах с участием человека.

Задание, формулирование цели для какой-либо системы всегда связывается нами с наличием субъекта целеполагания, а реализация цели системой – с наличием объекта целеполагания.

В разнообразных процессах самоорганизации систем различия между субъектом и объектом целеполагания трансформируются. С синергетической точки зрения субъект, задающий цели системы (например, автор художественного произведения), самопроизвольно

включается своими параметрами в аттрактор С-системы как мыслящая личность, в частности, писатель – как языковая личность. Уровни и параметры языковой личности в лингвистике четко определены.

Заслуживает внимания также понятие фрактала, активно используемое в синергетике. Идея фрактальности в последние десятилетия завоевывает все больше сторонников в различных отраслях науки. Можно также отметить ряд серьезных разработок о фракталах в лингвосинергетике [Еникеева 2006; Домброван 2013; Москальчук 2003; Семенец 2004]. Фракталом принято называть структуру, которая остается самоподобной при любом изменении масштаба (увеличении, уменьшении). Принцип фрактальности играет важную роль в языке и речи, а также в ограничении процедур вербализации концептов.

Если состояния языковой системы рассматривать в своем параметрическом, или фазовом пространстве, то явление относительно быстрых и непредсказуемых изменений в ней можно трактовать как фазовый переход, относительно быстрое и кардинальное изменение значений главных параметров (Т. И. Домброван). Фазовый переход в языковой системе имеет пояснение с точки зрения фракталов. Для этого необходимо ввести понятие генератора фрактала, которое также включается в понятийную составляющую концепта СИНЕРГЕТИКА. Генератор фрактала имеет, как минимум, две группы параметров. Первая группа {C} – это параметры конструкции базовой фигуры фрактала (они же – лейтмотив [Пайттен, Рихтер, с. 33], идея фрактала, композиция). Вторая группа {Z} – параметры исходной точки или области в пространстве-времени, в которой начинается построение фрактала. Вся вариативность и красота фракталов истекает из комбинирования параметров {C} и {Z}. Если фиксировать конструкцию фрактала {C} и изменять области {Z}, то все пространство-время разбивается на зоны аттракторов, притягивающих элементы множества с определенными свойствами. Например, языковые единицы, имеющие определенную семантику. Границы влияния аттракторов называются границами Жюлиа-Фату G-F в честь французских математиков, которые век назад впервые обратили внимание на этот феномен. Если, наоборот, фиксировать область {Z} исходных параметров и изменять группу параметров конструкции фракталов {C}, то границы возможного в данном пространстве-времени называются множеством {M} Бенуа Мандельброта. Фазовый переход синергетической системы происходит тогда, когда границы Жюлиа-Фату (G-F) выходят на множество {M} Мандельброта [там же, с. 27]. В монографии [Синергетика ... 2015, с. 118–122] приведен ряд примеров фазового перехода в языковой системе с точки зрения фракталов. Один из них – «нанизывание» придаточных предложений.

В основе этой конструкции лежит правило, по которому каждое следующее придаточное поясняет и дополняет предыдущее. Поэтому в каждом придаточном содержатся повторы и/или указательные и определяющие местоимения; в этом смысле конструкция является самоподобной, т. е. фрактальной. Исходной позицией параметров $\{Z\}$ таких предложений является главное предложение-аттрактор, которое «притягивает» все придаточные. Граница Жюлиа–Фату таких предложений, т. е. их длина, определяется исчерпыванием информации, которая в придаточных поясняет/дополняет смысл главного предложения. С этой точки зрения придаточных может быть неограниченно много, т. к. смысл неисчерпаем. Однако множество $\{C\}$ параметров конструкции рассматриваемого фрактала имеет ограничение по восприятию адресатом таких удлинённых предложений: 3–4 придаточных – и ускользает смысл всего высказывания. Таким образом, граница Жюлиа–Фату рассматриваемого фрактала разрушается при ее выходе на множество ограничений Мандельброта $\{M\}$ на длину предложения, и происходит фазовый переход – распад всей конструкции.

В понятийную составляющую концепта СИНЕРГЕТИКА входят и другие понятия, прямо или косвенно связанные с описанными выше. Но указанных нами понятий достаточно для представления об инструментарии синергетики. Приложение этого инструментария к исследованию какой-либо конкретной самоорганизующейся системы связано с интересной научной коллизией.

Синергетика не отрицает понятия и законы частных наук, но видит в их реализации единое направление, единую функцию самоорганизации. В соответствии с данным вектором получает единое групповое название целое множество разноуровневых понятий частных наук, если они выполняют одну и ту же функцию. Так, при самоорганизации художественного произведения для его автора актуальны требования жанра: нормы изложения, традиции построения, объем произведения, исторический контекст эпохи, присутствующий в ожиданиях читателя. Эти разноуровневые требования выполняют единую функцию ограничения на свободу выбора автора и в синергетике названы «репеллером», а точнее, «содержанием репеллера». Аналогичным образом вводится понятие «аттрактор» для обозначения целей, интенций автора произведения и стратегий их реализации языковыми средствами. Переход к стандартному описанию синергии разнородных систем возможен только благодаря подобным переименованиям [Пихтовникова 2012, с. 4].

При изучении любого самоорганизующегося объекта все понятия, относящиеся к нему, становятся его частными характеристика-

ми, об'єдіненими по своїм функціям под егідой синергетических понять. Поэтому очевидна открытость понятийной составляющей концепта СИНЕРГЕТИКА для адсорбирования таких частных характеристик; очевидна их подчиненность собственно синергетическим понятиям. Таким образом, концепт СИНЕРГЕТИКА приобретает статус мегаконцепта.

Ценностная (валоративная) составляющая рассматриваемого нами концепта исходит из актуальности синергетической точки зрения на мир и оценочности ее роли и статуса в науке. В настоящее время многочисленные синергетические исследования самоорганизации объектов в химии, физике, биологии, технических и общественных науках свидетельствуют о междисциплинарном статусе синергетики. Ценность таких исследований – в новом и научно обоснованном взгляде на становление, эволюцию, а также возможность исследовать ретроспективу существующих объектов и явлений. Еще одно достоинство синергетической парадигмы в лингвистике, как и в других науках, заключается в ее эвристичности.

Степень эвристичности любой науки состоит в ее способности выдвигать гипотезы при неполном знании природы исследуемого объекта, находить аналогии и создавать на этой основе ряд моделей объекта. Как правило, границы применения таких моделей неизвестны (аналогия, неполная индукция – ориентиры не совсем надежные). Мера эвристичности проявляется и в способности определенной науки находить эти границы. Проблема границ применимости теорий актуальна для любой науки. Общенаучным ограничителем здесь является известная теорема Геделя, согласно которой никакая система не может быть полностью и непротиворечиво описана в понятиях и терминах самой этой системы [Налимов 1993, с. 25]. Это означает, по словам Н. Герцена, что «положительные науки имеют свои маленькие привиденьица» [Возможное... 1963, с. 107]. «Привиденьица» в терминах синергетики могут быть описаны как положения неустойчивости в науке, а также как области бифуркаций, в которых происходит (неожиданный) выбор дальнейшего пути развития науки.

Важность определения границ применимости парадигм в лингвистике неоспорима. Синергетика позволяет также осознать метафоричность понятия «граница» как геометрической линии или поверхности. Понятие обогащается его фрактальным представлением, наличием транзита и пошлин для цивилизованного общения различных парадигм. Важно не отграничение теорий, учений и взглядов, а их взаимодействие, но при этом каждая связь есть наработанная эвристика.

Перцептивно-образная составляющая концепта СИНЕРГЕТИКА имеет ту же природу и наполнение, что и аналогичные составляющие концептов в других науках. В каких случаях в науках прибегают к образным выражениям? Научный дискурс при всем многообразии его жанров всегда выполняет две основные функции: аккумуляцию научных знаний и передача их адресатам. Первая функция связана с постепенным созданием емких моделей действительности (принципы, парадигмы, концепции) и упорядочением в их границах всей информации, знаний об окружающем мире. Во всевозможных отраслях науки Нового Времени, в соответствующих научных дискурсах проявляются две относительно противоположные и дополняющие тенденции.

Стремление опереться на предыдущие результаты в новых исследованиях и изложении знаний. Это принцип преемственности в науке.

Стремление к получению новых знаний путем обобщения и/или отрицания предыдущих знаний.

Первая тенденция приводит в научном дискурсе и его текстах к явлению интертекстуальности. Формами интертекстуальности могут служить цитации, аллюзии, реминисценции, путешествующие сюжеты, римейки, заимствования, парадигмы и др. [Сучасна лінгвістика 2006, с. 191].

Вторая тенденция – генерирование новых знаний – связана с выходом за границы известных концепций, парадигм, принципов. Здесь уже нередко срабатывает хорошо известный системный принцип К. Геделя [Налимов 1993, с. 23]: ни одна сложная система не может быть полно и непротиворечиво описана в терминах и понятиях самой этой системы. Необходимы новые термины и понятия (которых еще нет). Их вводят с оговорками из других систем, чем-то схожих с исследуемой, и/или из более развитых систем. Так появились и прижились в науке понятия наподобие следующих: в физике – кварк (первоначально сказочный персонаж), а также понятие «странность» аттрактора; в математике – «пучок алгебр»; в лингвистике – валентность (заимствована из химии); в истории – понятие пассионарности.

Эти и другие понятия в роли заимствований являются концептуальными метафорами, т. е. образными выражениями, объясняющими суть новых объектов и явлений. Появление концептуальных метафор в той или иной науке – признак ее развития, однако введение такой метафоры каждый раз должно быть тщательно обосновано [Гусев 1998; Пихтовникова 1999]. Образность этих метафор позволяет отнести их к перцептивно-образной составляющей научного концепта. Но здесь очевидна диффузия: по мере того, как в науке эта метафора становится стертой, она «переходит» в понятийную составляющую концепта.

Синергетика содержит много концептуальных метафор в описанном выше смысле, что связано с относительно юным возрастом этой науки и с тем, что синергетика «всеядна»: она применима в любой специфической отрасли, где есть самоорганизация, но избегает концентрации на специальных терминах данной отрасли.

Выводы из проведенного описания концепта СИНЕРГЕТИКА можно сделать следующие. Данный концепт является мегаконцептом, т.к. его понятийная составляющая открыта для пополнения понятиями других наук. При этом понятия упорядочиваются в мегаконцепте по их функциональной роли в самоорганизации. Понятийная составляющая мегаконцепта СИНЕРГЕТИКА, т.е. инструментарий этой науки, в настоящее время является достаточно развитым, пригодным для исследования любого самоорганизующегося объекта или явления. Перцептивно-образная составляющая этого мегаконцепта, как и других концептов в иных науках, состоит в основном из концептуальных метафор, которыми обозначаются необходимые рабочие понятия, пребывающие в становлении. По мере их укоренения в науке, эти метафоры становятся стертыми, уже не воспринимаются как образные выражения, и поэтому они переходят в понятийную часть мегаконцепта. Что касается ценностной (валоративной) составляющей мегаконцепта, то ее явное, эксплицитное выражение можно увидеть только в аналитических работах, посвященных роли и статусу науки синергетики. В исследованиях же самоорганизующихся объектов конкретно применяется инструментарий синергетики, но не принято акцентировать внимание на ценности этого инструментария. Ценность подразумевается имплицитно.

Перспективой продолжения данных исследований является дальнейшее углубленное описание новых и очень важных элементов понятийной составляющей рассмотренного мегаконцепта, таких, как понятие фрактала, фазового перехода, математической катастрофы и многих других [Синергетика ... 2015, с. 102–134]. Данные понятия все чаще используются в лингвосинергетике, но не всегда обоснованно, т. к. авторы не учитывают точное определение этих понятий, пришедшее из физики, техники, биологии. Проблема состоит в том, чтобы не переносить в лингвистику механически то, что имманентно точным наукам, и не искажать смысл этих понятий. Очевидна актуальность дальнейших исследований мегаконцепта СИНЕРГЕТИКА, поскольку наука синергетика активно внедряется в различные сферы действительности, а ее перспектива – быть ведущей наукой будущего.

Литература

1. *Возможное и невозможное в кибернетике* : Сборник статей под редакцией академиков А. Берга и Э. Кольмана. – М. : Наука, 1963. – 223 с.
2. Гусев С.С. Упорядоченность научной теории и языковые метафоры / С.С. Гусев // *Метафора в языке и тексте*. – М. : Наука, 1998. – 176 с.
3. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка : дисс. докт. филол. наук : 10.02.04 / Т.И. Домброван. – Одесс. национальный университет. – Одесса, 2013. – 462 с.
4. Єнікєєва С.М. Система словотвору сучасної англійської мови: синергетичний аспект : автореферат дис. докт. філол. наук : 10.02.04 // С.М. Єнікєєва / Київ. національний лінгвістичний університет. – К., 2011. – 35 с.
5. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
6. Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М. : Прогресс, 1993. – 263 с.
7. Пайтген Х.-О. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем / Х.-О. Пайтген, П.Х. Рихтер. – М. : Мир, 1993. – 176 с.
8. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст. : [монографія] / Л.С. Пихтовникова. – Харків : Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
9. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. – 180 с.
10. Приходько А.Н. Концепты и концептосистемы / А.Н. Приходько. – Днепрпетровск : ДНУ, 2013. – 307 с.
11. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
12. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова / О.О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
13. *Синергетика в филологических исследованиях* : [коллективная монография / под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой]. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 340 с.
14. Хакен Г. Информация и самоорганизация / Г. Хакен. – М. : Мир, 1991. – 240 с.
15. *Данные о книге, по материалам которой взят эпиграф* : Варшавский В.И., Поспелов Д.А. Оркестр играет без дирижера. М. : Наука, 1984. 208 с.

Опубліковано в: Пихтовникова Л.С. Мегаконцепт СИНЕРГЕТИКА в общенаучной картине мира. (Раздел коллективной монографии) // Концепты и контрасты : монография / Н.В. Петлюченко, С. И. Потапенко, О.А. Бабелюк, Е.Л. Стрельцов и др. ; под ред. Н.В. Петлюченко. – Одесса : Издательский дом «Гельветика», 2017. – 632 с. – (Серия «Одесские студии по лингвистике и социальным наукам»). – С 60–67.



9. САМООРГАНИЗАЦИЯ КОГНИТИВНОЙ СИСТЕМЫ ПРИ СОЗДАНИИ РЕЧЕВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ПРЕИМУЩЕСТВА И ОГРАНИЧЕНИЯ

ПІХТОВНИКОВА Л. С. Самоорганізація когнітивної системи під час створення мовленнєвого твору: переваги та обмеження

У статті розглянуто аналогії між когнітивною системою автора мовленнєвого твору і нейроподібною мережею, здібною до швидкої самоорганізації. Описано переваги і обмеження на фрактальні процедури і процедури типу математичної катастрофи, що існують у мережі. Пояснено поняття фазового переходу в мовній системі з точки зору теорії фракталів, наведено приклад такого переходу у підпорядкованих реченнях, а також приклад переходу при конкуренції фракталів метру і рими у поетичних текстах.

Ключові слова: самоорганізація, когнітивна система, нейроподібна мережа, фрактал, фазовий перехід, математична катастрофа.

ПИХТОВНИКОВА Л.С. Самоорганизация когнитивной системы при создании речевого произведения: преимущества и ограничения.

В статье рассмотрены аналогии между когнитивной системой автора речевого произведения и нейроподобной сетью, способной к быстрой самоорганизации. Описаны преимущества и ограничения на фрактальные процедуры и процедуры типа математических катастроф, происходящие в сети.

Ключевые слова: самоорганизация, когнитивная система, нейроподобная сеть, фрактал, математическая катастрофа.

PIKHTOVNIKOVA L.S. Cognitive system self-organization during speech work creation: advantages and limitations

The article considers the analogy between the author's cognitive system of his speech work and the neuron-like net capable of rapid self-organization. It describes the advantages and limitations of fractal procedures and procedures like mathematical catastrophes taking place in the net.

Key words: self-organization, cognitive system, neuron-like net, fractal, mathematical catastrophe.

В настоящее время проводятся активные исследования самоорганизации речевых произведений – как отдельных высказываний, коротких предложений и афоризмов, так и больших завершённых речевых произведений, т. е. дискурса [2; 11; 12]. Примыкающими к этим исследованиям и создающими основу для дальнейшего изучения самоорганизации в процессе объединения крупных текстовых единиц в мегатексты являются работы И. М. Коллегаевой [7; 8].

Одним из участников самоорганизации речевого произведения выступает адресант (автор) как языковая личность. Самоорганизацию мы понимаем не в том смысле, что речевое произведение возникает независимо от автора, а в том, что автор является одновременно и творческим конструктором, и орудием аттракторов и репеллеров (целей и ограничений) этого произведения. Роль автора заключается в определении параметров порядка речевого произведения, т. е. его наиболее подвижных параметров, и в использовании их для реализации своих интенций.

Л. В. Бронник выдвинула идею о том, что когнитивная система адресанта, создающего речевое произведение, состоит из концептуальной и языковой систем. Эти системы взаимодействуют в синергетическом аспекте при нарушении равновесия одной из них, обусловленном внешним или внутренним источником информации, требующем ответной вербальной реакции. Источник информации приводит когнитивную систему в неравновесное состояние, из которого она выходит к новому равновесию за счет согласованного, когерентного поведения концептуальной и языковой систем [2, 35]. Суть своей модели Л. В. Бронник излагает обобщенно; конкретного описания того, как зарождается/выбирается вербальное выражение, здесь еще нет. Таким образом, имеется необходимость обнаружить и исследовать собственно механизм самоорганизации речевых произведений как реализацию концептосферы.

Отталкиваясь от данной идеи, мы разработали более конкретную модель, используя аналогию между нейроподобной сетью [12] и когнитивной системой. Цель такой разработки – обсуждение гипотезы о подобии синергетических процессов в нейроподобной сети, которая вполне может быть загружена кодами языковых единиц, и в когнитивной системе человека, социума, искусственного интеллекта.

В нейроподобной сети узлами являются связанные между собой нейроны. Каждый нейрон имеет порог возбудимости (достаточную сумму сигналов). Порог возбудимости регулируется функцией возбуждения, которая может изменяться в широком диапазоне и задается пользователем сети или ее внутренними обстоятельствами. Функция возбуждения играет ключевую роль и в самонастройке нейронной сети, и в самонастройке ее частного варианта – когнитивной системы [1, 601–602].

Нейронная сеть демонстрирует чрезвычайно широкие возможности для пользователя моделировать и реализовывать ситуации, возникающие в самых различных сферах бытия: в нейропсихологии, в технических, экономических, биологических сетевых структурах (Интернет, рынок, биоценоз), в речевой коммуникации и др. Не-

йронная сеть имеет замечательную способность к самоорганизации, к быстрой самонастройке на заданную цель. Этому способствует ее регулируемая иерархичность, нелинейность и диссипативность взаимодействия ее нейронов.

Нейроподобная сеть может быть использована для размещения в ней когнитивной системы. Слово с его библиографическими и другими характеристиками можно закодировать в группе нейронов, то же относится к опорным словам и понятийной составляющей концепта. При этом используется полевой принцип размещения. Остальные составляющие концепта (образная, оценочная) задаются в сети в виде процедур, регулируемых функцией возбуждения. Такими процедурами являются процедуры создания квази-памяти и квази-смысла с помощью понижения порога восприятия и/или повышения интенсивности сигналов извне в некоторой области сети. Таким образом, данная область играет роль аттрактора, захватывающего каждое новое опорное слово или выражение, которое ассоциируется с другими знаками, уже присутствующими в зоне квази-смысла.

В одной из последних работ [12] описан еще ряд процедур, имеющих отношение к размещению и поддержке концептов в нейронной сети. Все процедуры, несмотря на их действенность и универсальность, имеют ограничения. Зона каждого концепта в когнитивной системе, являясь аттрактором с точки зрения синергетики и являясь зоной квази-смысла с точки зрения нейронной сети, притягивает новые и новые языковые единицы, как-то выражающие смысл концепта. Остается неясным, как они в этой зоне упаковываются и есть ли ограничения на «вытягивание» из языковой системы слов, вербальных выражений для данного концепта.

Мы опишем ограничения по следующим направлениям: ограничения типа математических катастроф; ограничения семантическим подобием, включая его фрактальность.

Об ограничениях типа математических катастроф

В глубоко содержательной статье, написанной математиком о предмете лингвистики, вновь с синергетической точки зрения рассматривается проблема соотношений «означающее» – «означаемое», идущая от Ф. де Соссюра [14]. В статье справедливо отмечается, что из указанных двух элементов лишь «означающее» поддается объективному изучению. А «означаемое» доступно только интроспекции, будучи психологической реальностью. И, тем не менее, этот факт не есть повод для научного пессимизма. По Р. Тому, наиболее важные для нас объекты, события, явления вызывают в нашем сознании процесс их моделирования, структуризации; эта же мысль высказывается

и другими учеными. Для углубленного понимания указанных процессов Р. Том вводит методологическую идею об использовании понятия математической катастрофы. Упрощенно говоря, математическая катастрофа есть резкое, скачкообразное изменение параметров объекта или явления. Примерами могут быть практически мгновенная кристаллизация соли в перенасыщенном растворе при понижении температуры до критической (в физике это называется фазовым переходом); обретение неожиданного смысла лексической единицей в контексте: *тараканы* в голове, *мутный* крефель.

Общей методикой/методологией нахождения границ объектов, явлений, процессов в работах Р. Тома является следующее [14, 204–205]. Пусть в некоторой области U пространства-времени разворачивается интересующий нас процесс. Точку m в этой области называем регулярной, если в каждой близкой точке m_1 процесс качественно остается таким же. Окружающее замкнутое множество точек $\{n\}$, в которых процесс изменяет свое качество, назовем **множеством катастроф** процесса. Фактически это и есть граница процесса. То же самое можно утверждать о любом объекте или явлении. Разумеется, граница объекта таким образом определяет его **форму**. Объекты и явления могут быть достаточно сложными, поэтому их граница – не обязательно гладкая и наглядная; тем более, если явление многомерное.

При восприятии внешнего явления-раздражителя любой природы человек часто воспринимает прежде всего границы этого явления, т. е. форму. Бесформенный объект не воспринимается, он неотделим от фона, а если отделить необходимо, то при структуризации образа психика активно экстраполирует недостающую границу вероятностно-гипотетическим способом, исходя из своего опыта. Экстраполяция есть стандартная процедура. От себя добавим, что слово также имеет форму, передающую его значение (а значит, и границы значения).

В отличие от значения, смысл, передаваемый словом, возникает только в контексте. Пример: смысл слова «стимул» в современных контекстах достаточно далек от первоначального древнеримского. Стимулом там называли длинную заостренную палку, которой пого-няли заупрямившихся животных.

Казалось бы, приведенные рассуждения имеют мало отношения к лингвистическим явлениям. Но Р. Том проецирует идею математических катастроф и на лингвистические явления. Он утверждает, что большинство фраз из речевого сообщения может быть разложено на атомарные фразы. Хотя и признает, что разложение неоднозначно, иногда невозможно, а сама концепция атомарных фраз в лингвистике дискуссионная. Например, затруднительно разложить на атомарные

фразы шутку, афоризм, парадокс из-за многосвязности составляющих языковых единиц. Разложение усложняется наличием сверхфразового единства и/или скрытой референции.

Пример. Афоризм Ежи Ленца: *Эгоист – это тот, кто заботится о себе больше, чем обо мне.*

И, тем не менее, атомарные фразы передают суть сообщения и границы его смысла через так называемые элементарные математические катастрофы [14]. Приводятся простые примеры.

Я видел профессора, который приехал вчера. = Вчера приехал профессор. Я его видел. Латинское: «Идущие на смерть приветствуют тебя». = Мы идем на смерть. Мы приветствуем тебя [14, 202–203].

Заслуга Р. Тома состоит в том, что он систематизировал атомарные фразы, которыми можно передать большинство смыслов в речи, и показал установление архетипических связей между частями речи в них.

Установление связей между частями речи Р. Том трактует как элементарные математические катастрофы в том смысле, что независимая доселе часть речи со своим значением получает связь в атомарной фразе с другой частью речи, получается контекст (котекст), и данная часть речи обретает конкретный смысл, т. е. ограничение своего значения. Таким процессом устанавливается граница смыслов, т. е. форма, синтаксис сообщения.

Случаи, когда фраза или текст не разложимы на атомарные фразы, видимо, еще интереснее проанализировать по этой же схеме, но только с привлечением не микро-, а макросинтаксиса, характерного сверхфразовому единству.

Резюме. Понятие математической катастрофы играет важную методологическую роль в установлении границ объектов, процессов, явлений, в том числе языковых. Границы определяют форму явления или объекта, благодаря чему они могут быть восприняты сознанием, структурированы, экстраполированы и т. д. В большом числе случаев передаваемый смысл может быть разложен на атомарные фразы, которые систематизированы Р. Томом; фактически показано установление связей в них, ограничивающих значение языковых единиц и создающих котекст, который передает элементарный смысл. Данный процесс, трактуемый Р. Томом как цепь элементарных математических катастроф, является ограничительным и создает речевое произведение из языковых единиц.

О фрактальных ограничениях

Идея фрактальности в последние десятилетия завоевывает все больше сторонников в различных отраслях науки. Можно также отметить ряд серьезных разработок о фракталах в лингвосинергетике

[4; 5; 9; 13]. Фракталом принято називать структуру, которая остается самоподобной при любом изменении масштаба (увеличении, уменьшении). Привычные нам примеры фракталов – снежинки, изморозь, повторяющие себя в разных масштабах узоры на коврах, самородки горного хрусталя.

Создатель теории фракталов Бенуа Мандельброт, разумеется, постулировал бесконечное самовоспроизведение структуры во фрактале как в сторону увеличения масштаба, так и в сторону его уменьшения. Эта идеализация позволила понять весьма тонкие вопросы конкуренции аттракторов в реальных синергетических системах. Однако данная идеализация реально, в жизни, ограничена по техническим и другим причинам: мы не можем зафиксировать на бумаге или на экране бесконечное измельчение фрактала и представляем этот процесс только мысленно; природа создает деревья, корни лишь в виде ограниченной части фрактала, то же самое можно сказать о системе кровеносных артерий животного и человека. Это же относится и к языку: какими бы «фрактальными» ни были морфологические конструкции, их фрактальная структура не измельчается далее морфем. Отметим также, что теоретически и практически фракталы могут быть не только плоскими, как узоры, но и многомерными. А также могут существовать и в пространстве-времени (например, так называемый фликкер-шум – дробление частоты звуков по определенному закону, которое в некоторых случаях оказывает позитивное влияние на психику).

Принцип фрактальности играет важную роль в языке и речи, а также в ограничении процедур вербализации концептов. Для понимания этой роли сначала необходимо остановиться на более подробном пояснении механизма фрактальности и еще недостаточно исследованных вопросах его проявления в саморазвитии языка и речи.

Фундаментальная работа С. М. Еникеевой [5] посвящена синергетическому аспекту системы словообразования (на материале английского языка). В ней развернута картина фрактальных соотношений в словообразующих цепочках, рядах и гнездах. Показаны механизмы возникновения новых слов на основе фрактальных структур. Словообразующие цепочки и пары рассматриваются как простые линейные фракталы, для которых характерна ограниченная динамичность, а бифуркации незначительны. Векторы деривации в них имеют линейный характер, а спектр деривационных шагов в точках бифуркации невелик [5, 15]. В работе построена иерархия словообразующих фракталов по возрастанию их сложности и динамических возможностей, вершиной которой является макрофрактал на основе алигатур (различных принципов соединения слов) [там же, 17].

Убедительно показано, что в современном английском языке многие деривационные процессы происходят согласно фрактальной, т. е. самоподобной генерации. Таким образом, фрактальные морфологические модели словообразования весьма продуктивны.

Фундаментальная работа Т. И. Домброван посвящена синергетической модели развития английского языка [4]. Для характеристики состояния языковой системы автор использует ее основные параметры [4, 214], т. е. 5 типов грамматической организации, значения которых изменяются под действием внешних и внутренних условий. Таким образом, состояния языковой системы рассматриваются в своем параметрическом, или фазовом пространстве. Явление относительно быстрых и непредсказуемых изменений в языковой системе автор трактует как фазовый переход, т. е. относительно быстрое и кардинальное изменение значений главных параметров.

Явление фрактальности по Т. И. Домброван охватывает несколько языковых уровней: сложноподчиненные предложения, словообразование, построение словосочетаний. В основе данного явления в языке лежит единая субъектно-предикативная структура [там же, 144]. В работе содержится также упоминание ключевого в теории фракталов понятия – генератора фракталов. Однако это понятие далее не конкретизируется; отсутствуют пояснения фазовых переходов в языковой системе с фрактальной точки зрения.

Безусловная новизна и плодотворность описанного взгляда на динамику языковой системы позволяет преодолеть традиционный, привычный уровень исследований системы. И неизбежно, в перспективе приводит к трактовке фазового перехода в языковой системе с фрактальной точки зрения.

Пояснение фазового перехода в языковой системе с точки зрения фракталов

Согласно Пайтгену и Рихтеру, генератор фрактала имеет, как минимум, две группы параметров. Первая группа {C} – это параметры конструкции базовой фигуры фрактала (они же – лейтмотив [10, 33], идея фрактала, композиция). Вторая группа {Z} – параметры исходной точки или области в пространстве-времени, в которой начинается построение фрактала. Вся вариативность и красота фракталов истекает из комбинирования параметров {C} и {Z}. Если фиксировать конструкцию фрактала {C} и изменять области {Z}, то все пространство-время разбивается на зоны аттракторов, притягивающих элементы множества с определенными свойствами: например, языковые единицы, имеющие определенную семантику. Границы влияния аттракторов называются границами Жюлиа–Фату G-F в честь французских математиков, которые

век назад впервые обратили внимание на этот феномен. Если наоборот, фиксировать область $\{Z\}$ исходных параметров и изменять группу параметров конструкции фракталов $\{C\}$, то границы возможного в данном пространстве-времени называются множеством $\{M\}$ Бенуа Мандельброта. **Фазовый переход** синергетической системы происходит тогда, когда границы Жюлиа–Фату ($G-F$) выходят на множество $\{M\}$ Мандельброта [там же: 27]. Что все это означает в лингвистике – объяснить не просто, однако стоит затратить усилия, т. к. это дает совершенно новую трактовку синергетических процессов эволюции языка.

Пример 1. «Нанизывание» придаточных предложений

В основе этой конструкции лежит правило, по которому каждое следующее придаточное поясняет и дополняет предыдущее. Поэтому в каждом придаточном содержатся повторы и/или указательные и определяющие местоимения; в этом смысле конструкция является самоподобной, т. е. фрактальной. Исходной позицией параметров $\{Z\}$ таких предложений является главное предложение-аттрактор, которое «притягивает» все придаточные. Граница Жюлиа–Фату таких предложений, т. е. их длина, определяется исчерпыванием информации, которая в придаточных поясняет/дополняет смысл главного предложения. С этой точки зрения придаточных может быть неограниченно много, т.к. смысл неисчерпаем. Однако множество $\{C\}$ параметров конструкции рассматриваемого фрактала имеет ограничение по восприятию адресатом таких удлинённых предложений: 3–4 придаточных – и ускользает смысл всего высказывания. Таким образом, граница Жюлиа–Фату рассматриваемого фрактала разрушается при ее выходе на множество ограничений Мандельброта $\{M\}$ на длину предложения, и происходит фазовый переход – распад всей конструкции.

В качестве примера, якобы противоречащего сказанному, часто приводят шутливое стихотворение «Дом, который построил Джек». В принципе, в нем можно «нанизывать» придаточные до бесконечности. Но в этой блестящей пародии на придаточные предложения незаметно подменены исходные множества $\{M\}$, $\{C\}$ и $\{Z\}$, т.е. конструкция иная. Здесь избрана циклическая конструкция, в которой исходное предложение «Вот дом, который построил Джек» далее в придаточных не поясняется, а само используется для характеристики других референтов. В этом стихотворении на самом деле содержится не аттрактор из множества $\{Z\}$, а циклический аттрактор – исходное предложение «Вот дом, который построил Джек», к которому возвращается заключение каждого нового предложения.

Пример 2. Фазовый переход при конкуренции фракталов

Интересными являются языковые явления, в которых взаимодействуют и разрушают друг друга различные фракталы.

В стихотворных текстах обычно присутствует рифма, т. е. созвучность окончаний слов в строках, а также метр – точно обозначенная схема чередования ударных и безударных гласных. Рифму и метр следует рассматривать как тенденцию текста, без которой он становится лишь условно «стихотворным». Варианты метрических схем разнообразны (но их число конечное и в русских, украинских, и в древнегреческих классических текстах). Можно предположить, что эти схемы отличаются в финском языке (изобилие гласных), и в языках чешском и польском (изобилие идущих подряд согласных при минимуме гласных). Тем не менее, метр – устойчивое явление, способствующее ритмическому восприятию и членению информации в стихотворном тексте.

Рифма имеет те же функции, что и метр, но более конкретно выраженные; она устанавливает парадигмальные связи между ключевыми словами в различных строках с целью связать смыслы этих слов.

Метр и рифма относительно независимы друг от друга, но не изолированы. Метр играет устоявшуюся и пассивную роль, а рифма выбирается адресантом более свободно, поэтому может претендовать на роль параметра порядка в самоорганизации смыслов стихотворения. Рифма и метр являются самоподобными конструкциями, т.е. фракталами.

Генератор фрактала метра имеет следующие параметры. Множество $\{Z\}$ параметров исходного положения: метр обычно используется с самой первой стопы стиха, хотя известны случаи смены типа метра в середине стихотворного текста. Граница Жюлиа–Фату метрического фрактала тривиальна – это последняя стопа текста. Множество $\{C\}$ – это различные метрические схемы (ямб, хорей, анапест и т.п.). Множество $\{M\}$ Мандельброта для $\{C\}$ – это различные инновации метра, которые не входят в классический свод метрических схем. О них спорят, но в наше задание не входит эта дискуссия; мы ограничиваемся классическим перечнем.

Генератор фрактала рифмы содержит такие параметры. Множество $\{Z\}$ параметров исходного положения: рифма обычно начинается с самого начала текста. Граница Жюлиа–Фату фрактала рифмы также тривиальна – это последняя строка текста. Множество $\{C\}$ – это различные виды рифмы, которые выбирает автор (авторы) для обеспечения сверхфразового единства в стихотворном тексте. Рифмы могут быть короткого и длинного периода; здесь играет роль длина строки, и в этом происходит пересечение с метром. Множеством $\{M\}$ Мандельброта для параметров $\{C\}$ конструкции фрактала рифмы являются пределы краткости рифмы (речевки, детские стихи) или же пределы длины периода рифмы, когда она уже не воспринимается из-за предыдущих нерифмованных слов. В этом последнем момен-

те и содержатся фазовые переходы рифмы в метр и наоборот. Один фрактал наращивается за счет разрушения второго.

Об условиях перетекания ритмов в метр и наоборот исследователи говорят следующее: стоит усилить ритмическую тенденцию выше известного порога, и она превращается в тенденцию метра. Стоит ослабить метрическую закономерность ниже этого порога, и она немедленно станет закономерностью ритма [15, 71].

Непрерывность/чередование фазовых переходов от рифмы к метру и наоборот возможны потому, что эти фракталы, разрушая друг друга, имеют единый источник – Ритм (с большой буквы), т. е. чередование каких-то чувственно воспринимаемых элементов текста.

Р. С. Вспомним, что фазовые переходы, в том числе фрактальные, в языке и речи квалифицированы как и в других науках: это резкая смена значений параметров системы. Это же явление резкого изменения параметров названо ранее математической катастрофой (термин Р. Тома). Два названия одного и того же явления в различных сферах (физика, химия, техника, социум, язык) не дублируют друг друга, а отражают две стороны многочисленных быстрых трансформаций систем. Понятие фазового перехода подчеркивает кооперативные эффекты, диссипацию внутри системы. В традиционном понимании фазовый переход детерминирован своими условиями и не содержит чего-то непредсказуемого. Реактивное взаимодействие элементов в системе, если в нем заложено какое-то противоречие, приводит к его накоплению и затем к относительно быстрой смене состояния системы, т. е. к фазовому переходу. Примеры в области языка уже обсуждались выше.

Концепция математических катастроф акцентирует внимание не на кооперативном взаимодействии элементов системы, а на их результате – быстром изменении состояния системы. При этом данные состояния заранее не всегда предсказуемы. Подчеркивается, что математическая катастрофа происходит в точке бифуркации системы, и этот акцент на непредсказуемость синергетического поведения выгодно отличает рассматриваемое понятие от понятия фазового перехода.

Резюме о роли фрактальности в языке и речи

Принцип фрактальности, видимо, играет очень важную роль в употреблении языка и построении речевых сообщений, а также в вербализации концептов и художественных образов. В языках, во всяком случае, в аналитических языках, многие продуктивные модели словообразования построены по фрактальному принципу. Фрактальные явления наблюдаются на нескольких уровнях языка – в субъектно-предикативной структуре при словообразовании, в сложноподчиненных предложениях и др.

Принцип фрактальности в языковой системе решает ряд противоречивых проблем самоорганизации этой системы. Например, постоянным и фундаментальным противоречием являются противоположные требования к языку: увеличение длины сообщения и монолексия языковых единиц (для надежности декодирования сообщения) VS уменьшение указанной длины и полилексия языковых единиц (с целью экономии затрат на декодирование) [6]. Мы отсылаем к упомянутой монографии Р. Келера, в которой дана табличная модель языковой системы. В этой модели практически все требования к системе противоречивы и заставляют язык развиваться одновременно в противоположных направлениях, что согласно синергетическим представлениям возможно только благодаря ее иерархичности [11, 63–65].

При вербализации смыслов (которые по своей природе континуальны [3, 34]) слова-знаки являются дискретными. Передача непрерывного и вариативного смысла дискретными знаками облегчается, если знаки выстраивать фрактально, придавая им тем самым некую тенденцию выражать непрерывность.

Грамотный выбор вербальных выражений в предложениях и тексте связан с преодолением избыточного многообразия в выборе слов и требует ориентиров. Преодоление хаотичности, гармонизация сообщения также связаны с фрактальным принципом, основанном на «золотом сечении». Еще одно ограничение, описываемое фрактальным принципом, – это нахождение пределов возможного в креативном использовании этого принципа в языке (сопоставление исходных позиций поиска и возможной языковой конструкции с множеством ограничений Бенуа Мандельброта $\{M\}$).

Принцип фрактальности в языке и речи играет роль калейдоскопа, превращая асимметрию в языковых явлениях в симметрию, и наоборот. Симметрия связывает парадигматику и синтагматику цельного текста, а процесс симметризации создает избыточность информации, совершенно необходимую в художественных текстах и облегчающую чтение иных текстов. Таким образом, принцип фрактальности в самоорганизации языковой системы одновременно играет роль и продуктивного инструмента, и ограничителя.

Понимание ограничений на процессы самоорганизации в нейрореподобной сети и ее частного случая – когнитивной системы существенно дополняет изучение ее впечатляющей способности к саморегулированию. Кроме рассмотренных в данной работе ограничений остается неисследованным свойство заикливания в сети при поиске словесного выражения концепта и коммуникативной неудаче. Это и составляет перспективу дальнейших исследований в этом направлении.

Литература

1. Боровиков В.В. STATISTICA для профессионалов / В.В. Боровиков. – СПб. : Питер, 2001. – 656 с.
2. Бронник Л.В. Когнитивная лингвосинергетика – новый этап в науке о языке и мышлении / Л.В. Бронник // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп : АГУ, 2008. – Вып. 10. – С. 34–36.
3. Герман И.А. Лингвосинергетика / И.А. Герман. – Барнаул : Алтайская акад. экономики и права, 2000. – 188 с.
4. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка: дис... докт. филол. наук: 10.02.04 «германские языки»/ Т.И. Домброван. – Одесса, 2013. – 462 с.
5. Єнікеєва С.М. Система словотвору сучасної англійської мови: синергетичний аспект. – АДД, 10.02.04 / С.М. Єнікеєва; Київ. нац. лінгвістичний ун-тет. – К., 2011. – 35 с.
6. Келер Р. Синергетическая лингвистика [Электронный ресурс] / Р. Келер. – Режим доступа : <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/413/pdf/synling.pdf>.
7. Колегаева И.М. Коммуникативная парадигма литературного произведения (культурологический аспект) / И.М. Колегаева // «Науковий вісник» кафедри Юнеско Київського державного лінгвістичного університету (ЛІНГВАПАКС-VIII). – Київ, 2000. – Вип. 3. – С. 547 – 553.
8. Колегаева И.М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / И.М. Колегаева. – Одесса : Редакционно-издательский отдел управления по печати, 1991. – 120 с.
9. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
10. Пайтген Х.-О. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем / Х.-О. Пайтген, П.Х. Рихтер. – М. : Мир, 1993. – 176 с.
11. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. – 180 с.
12. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевого произведения в информационном аспекте / Л.С. Пихтовникова // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – № 64. – С. 73–78.
13. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова / О.О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
14. Том Р. Топология и лингвистика / Р. Том // Успехи математических наук. – М., 1975. – № 30.1. – С. 199–221.
15. Шапир М.И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae / М.И. Шапир // Philologica. – № 10. – Даугава, 1990. – С. 63–87.

Опубліковано в: Записки з романо-германської філології. № 1-(34). Ювілейний, присвячений 65-річчю доктора філологічних наук професора І. М. Колегаєвої. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2015. С. 115–125.



10. ЛИНГВОСИНЕРГЕТИКА: НАПРАВЛЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

ПІХТОВНИКОВА Л.С. Лінгвосинергетика: напрямки і перспективи

У статті надано опис сутності синергетичної парадигми, зокрема її застосування у філології. Окреслено напрямки лінгвосинергетичних досліджень в Україні та зарубіжжі. Пояснено, як синергетика описує якісно нові характеристики становлення мовних підсистем, мовленнєвих творів, текстів. Серед напрямків сучасних досліджень виокремлено вивчення синергетичного аспекту семіотики, самоорганізації семантики, з'ясовано роль фрактальності в мовленнєвій реалізації художніх образів, визначено статус автора мовленнєвого твору, його ступінь свободи у самоорганізації тексту.

Ключові слова: лінгвосинергетика, самоорганізація системи, фрактальність, семіотика, семантика.

Синергетика является наукой о самоорганизации систем. Такие системы во множестве обнаруживаются в области физики, биологии, экономики, психологии и в других областях. Не является также исключением и сфера нематериального системотворчества – искусство, литература, наука, информатика и язык. Здесь наблюдается множество самоорганизованных систем, изучение которых охватывается единой синергетической парадигмой. Цель статьи – показать проявление этой парадигмы в современной филологии, прежде всего в лингвистике. Задания состоят в анализе филологических работ (в первую очередь лингвистических), в которых применен синергетический метод и инструментарий синергетики. Объектом исследования является систематизация и конкретизация направлений и перспектив развития лингвосинергетики. Предметом исследования являются достоинства и потенциал существующих работ лингвосинергетического направления, возможности и преимущества новых разработок, а также прогнозы будущих работ в этом направлении.

Свойство самоорганизации в языке и речи, а также в литературных произведениях отмечалось еще В. фон Гумбольдтом, А.А. Потебней, В.В. Виноградовым, литературоведами Ю.А. Тыняновым, Б.В. Шкловским. Однако в их время отсутствовал аппарат для описания и исследования таких свойств. Положение кардинально изменилось в связи с исследованиями самоорганизации И. Пригожиным, Г. Хакеном, Л. фон Бергаланфи, Г. Режабеком и их учениками и введением понятийного аппарата современной синергетики. С его помощью в 90-е годы XX столетия в Украине осуществлены первые приложения синергетики к ис-

следованию эволюционных явлений и самоорганизации в языке [Ейгер 1992], в лингвистике и стилистике жанров [Пихтовникова 1999, 2000], в литературных процессах [Просцевичус 1993]. С современной точки зрения не все эти исследования были достаточно завершенными, но они задали движение на перспективу. В Украине и других странах за последние десятилетия синергетическими исследованиями охвачены несколько направлений филологии: квантитативная лингвистика [Келер 2007; Москальчук 2003; Николис 1989; Пиотровский 2006]; психолингвистика [Герман 2000]; лингвистическая философия [Киященко 2000]; лингвистика стиля, жанра и дискурса [Пихтовникова 1999, 2000, 2005, 2012; Pichtownikowa 2008]. Эпистемологические исследования самосознания лингвистики [Фрумкина 1999] удалось связать со статусом лингвосинергетики [Пихтовникова 2012, с. 89-100].

Плодотворные комбинации этих направлений и разработанные в них подходы послужили стимулом для целого ряда новейших работ. С позиций синергетики, используя ее понятийный аппарат, углубленно исследованы эволюционные процессы в языке [Домброван 2014], впервые – самоорганизация системы словообразования [Еникеева 2011], самоорганизация концептосферы [Приходько 2013], самоорганизация дискурса и роль синергетической парадигмы в современной лингвистике [Пихтовникова 2012, 2013], синергетика поэтических произведений [Семенец 2004], эволюция культуры и отражение этого процесса в смене литературных течений [Силантьева 2004, 2015], идиостиль и самоорганизация постмодернистского романа [Фоменко 2014].

С точки зрения строжайших канонов синергетики все эти пионерские работы без исключения можно упрекнуть в не всегда достаточно обоснованных заимствованиях идей из физической, химической, математической синергетики, а также в неполном раскрытии тем. Но, тем не менее, в них имеются два несомненных достоинства. Во-первых, всем работам свойственен системный подход. Глубокое понимание системности самоорганизующихся объектов присуще всем авторам и выгодно отличает их работы от массы других статей, монографий, диссертаций, где объявлен «комплексный» подход к исследованию. Он фактически оборачивается статическим, «ботаническим» описанием языковых и литературных фактов без попыток увидеть эволюцию и объяснить причины. Во-вторых, синергетика позволяет замечать в языковой системе, дискурсе (в том числе художественном) такие явления, которые ускользали от других парадигм – структурализма, когнитивно-коммуникативной парадигмы, традиционной теории литературы. Речь идет о качественно новых характеристиках становления языковых подсистем, речевых произведений,

целых литературных текстов, а также о скрытых механизмах самосогласования языковых и когнитивных механизмов, обеспечивающих совершенные результаты. Эти характеристики можно описать и исследовать только в релевантных понятиях синергетики. Отсутствие таких понятий в недалеком прошлом не позволяло адекватно и достаточно полно объяснить суть зарождения и развития речевых и литературных произведений также и выдающимся ученым.

К настоящему времени достигнут ряд результатов, которые упоминались выше, но развитие продолжается, и ставятся новые проблемы. Имеется ряд нерешенных вопросов лингвосинергетики, отчасти граничащих с вопросами о самоорганизации в литературных текстах. Таким образом, имеются **перспективы** для всей филологии. Некоторые из этих вопросов, они же – основные перспективные темы, которые представляют сферу наших интересов, мы сформулировали следующим образом.

1. Статус автора речевого произведения при рассмотрении его самоорганизации

В самоорганизации речевого произведения адресант (автор) как языковая личность выступает только как один из участников. Самоорганизацию мы понимаем не в том смысле, что речевое произведение возникает независимо от автора, а в том, что автор является одновременно и творческим конструктором, и орудием аттракторов и репеллеров (целей и ограничений) этого произведения. Роль автора заключается в определении параметров порядка речевого произведения, т. е. его наиболее подвижных параметров, и в использовании их для реализации своих интенций. Эти параметры порядка, которыми имеет возможность управлять автор, в различных типах дискурса обычно образуют оппозиционные пары, что и способствует самоорганизации смысла при восприятии адресатом. Можно привести ряд примеров таких оппозиционных пар:

- а) способ актуального членения (АЧ) текста vs расстановка маркеров сверхфразового единства (СФЕ). АЧ подает адресату информацию последовательно, линейно, фактографически, а маркеры СФЕ заставляют вернуться к предыдущему фрагменту текста либо создают ожидание последующих. В результате происходит переоценка, имплицитное обогащение смыслом предыдущих/последующих участков АЧ, т. е. самовозникновение нового смысла;
- б) рифма vs метр в стихотворных произведениях. Здесь аналогия с предыдущим примером: роль АЧ играет метр, роль СФЕ – рифма;
- в) ссылки и интертекстуальные включения vs концептуальная метафора для описания объектов исследования в научном и других

родственных типах дискурса. В них концептуальная метафора создает диалог между автором и читателем, а интертекстуальные включения служат аргументами в этом диалоге.

Во всех приведенных примерах роль адресанта (автора) заключается в том, чтобы создать в речевом произведении аттракторы, сильные позиции, в которых возникает и концентрируется смысл, рассеянный по тексту линейно поданной информацией.

2. Роль фрактальности в языке, а также в речевой реализации художественных образов

Идея фрактальности в последние десятилетия завоевывает все больше сторонников в различных отраслях науки. Следует также отметить ряд серьезных разработок о фракталах в лингвосинергетике [Москальчук 2003; Семенец 2004; Еникеева 2011; Домброван 2013, 2014]. Фракталом принято называть структуру, которая остается самоподобной при любом изменении масштаба (увеличении, уменьшении).

Фрактал не обязательно является плоским или объемным рисунком. Существуют звуковые фракталы (рифма в стихотворении), фракталы синтаксические (например, сложноподчиненные предложения с несколькими придаточными), фракталы семантические (например, ключевое слово в вербализации концепта или художественного образа обрастает новыми вербальными характеристиками, имеющими самоподобную семантику). Во всех этих видах фракталов неизменным является самоподобие элементов и сохранение конструкции при увеличении масштаба, в данном случае при добавлении новых элементов.

Принцип фрактальности, видимо, играет очень важную роль в употреблении языка и построении речевых сообщений, а также в вербализации концептов и художественных образов. В языках, в первую очередь, в аналитических, многие продуктивные модели словообразования построены по фрактальному принципу. Фрактальные явления наблюдаются на нескольких уровнях языка – в субъектно-предикативной структуре при словообразовании, в сложноподчиненных предложениях, в самоподобной фонетике рифмы и др. Принцип фрактальности в языковой системе решает ряд противоречивых проблем самоорганизации этой системы.

Ключевым в теории фракталов является понятие генератора фрактала. Генератор фрактала имеет, как минимум, две группы параметров. Первая группа {C} – это параметры конструкции фрактала (они же – лейтмотив [Пайтген, Рихтер 1993, с. 33], идея фрактала, композиция). Вторая группа {Z} – параметры исходной точки или области в пространстве-времени, в которой начинается построение фрактала.

Если рассматривать конструкцию только одного фрактала, но изменять начальную точку его построения, то всё пространство-время разбивается на зоны аттракторов, притягивающих элементы с определенными свойствами. Например, языковые единицы, имеющие определенную семантику, коннотацию, притягиваются к денотативному ядру-аттрактору. Это есть хорошо известное полевое построение концепта. Аттракторы имеют зоны своего влияния, зоны своего притяжения. Границы этих зон в теории фракталов называются границами Жюлиа–Фату. Для лингвиста очень важно понимать суть этих границ. Например, граница Жюлиа–Фату фонетически самоподобного фрактала рифмы самоочевидна – это последняя строка стихотворного текста. Граница Жюлиа–Фату сложноподчиненного предложения с придаточными, т. е. его длина, определяется исчерпыванием информации, которая в придаточных поясняет/дополняет смысл главного предложения.

Если, наоборот, рассматривать великое множество фракталов разных конструкций, но исходящих из одной точки, то ограничения на построение такого веера исходят не от самих фракталов, а от структуры пространства – физического, смыслового, ментального. Границы возможного в данном пространстве называются множеством Бенуа Мандельброта. Наглядную суть этого множества можно увидеть и на лингвистических примерах, что и покажем далее.

Фазовый переход синергетической системы, т.е. быстрое и кардинальное изменение ее свойств, с фрактальной точки зрения происходит тогда, когда границы Жюлиа–Фату выходят на границу множества $\{M\}$ Мандельброта [Пайтген, Рихтер 1993, с. 27]. В коллективной монографии есть работа, где описаны некоторые фазовые переходы с лингвосинергетической точки зрения [Синергетика в филологических исследованиях 2015, с. 118–122]. Это, например, разрушение синтаксиса сложноподчиненного предложения, если в нем слишком много придаточных и смысл начинает ускользать. В данном случае граница Жюлиа–Фату (длина всего предложения) выходит на множество Мандельброта (границу восприятия смысла предложения).

Нечто подобное, как в предыдущем примере, происходит с правилами выражения времен глагола. Особенно это заметно в английском языке. В нем до сих пор формально существует 26 времен глагола, часть из которых выражается весьма сложно. В современном английском языке употребляется не более 14–16 конструкций выражения времени действия. А, например, глаголы в форме Future Perfect Continuous или Future Perfect Continuous in the Past вышли из употребления из-за громоздкости их формы [Колпакчи 1975, с. 169]. Если расположить все формы грамматического выражения

времени одного глагола по возрастанию сложности, то такая умозрительная шкала есть фрактал (самоподобие – в наличии одного и того же глагола). Исходной является неопределенная форма глагола, а граница Жюлиа–Фату этого фрактала есть его самая сложная форма времени.

Конструкцию этого фрактала задает множество {C} (синтаксис всех его 26 времен). Множеством Мандельброта {M} здесь являются те формы синтаксиса из множества {C}, которые уже не употребляются из-за сложности их выражения и восприятия. Когда граница Жюлиа–Фату фрактала выходит на {M}, фрактал разрушается, его невозможно дальше продолжить. Вместо Future Perfect Continuous и Future Perfect Continuous in the Past используются Future Perfect и Future Perfect in the Past [Колпакчи 1975, с. 169]. Таким образом, налицо фазовый переход: самые сложные из времен глагола исчезают из языка и заменяются менее сложными, при этом вынужден изменяться сам синтаксис предложения.

Интересными являются языковые явления, в которых взаимодействуют и разрушают друг друга различные фракталы. В стихотворных текстах обычно присутствует рифма, т.е. созвучность окончаний слов в строках, а также метр – точно обозначенная схема чередования ударных и безударных гласных. Рифма и метр являются самоподобными конструкциями, т.е. фракталами. Граница Жюлиа–Фату метрического фрактала очевидна – это последняя стопа текста. Множество конструкций {C} – это различные метрические схемы (ямб, хорей, анапест и т.п.). Множество {M} Мандельброта для {C} – это различные инновации метра, которые не входят в классический свод метрических схем. О них спорят, но в наше задание не входит эта дискуссия; мы ограничиваемся классическим перечнем.

Граница Жюлиа–Фату фрактала рифмы также очевидна – это последняя строка текста. Множество конструкций {C} – это различные виды рифмы, которые выбирает автор (авторы) для обеспечения сверхфразового единства в стихотворном тексте. Рифмы могут быть короткого и длинного периода; здесь играет роль длина строки, и в этом происходит пересечение с метром. Множеством {M} Мандельброта для параметров {C} конструкции фрактала рифмы являются пределы краткости рифмы (например, слоганы, речевки, детские стихи) или же пределы длины периода рифмы, когда она уже не воспринимается из-за предыдущих нерифмованных слов. В этом последнем моменте и содержатся фазовые переходы рифмы в метр и наоборот. Один фрактал наращивается за счет разрушения второго.

3. Синергетический аспект семиотики, самоорганизация семантики

Эта тема содержит в себе сложное наследие вековых споров о том, что есть слово-знак, что такое смысл и значение, как нам удастся выразить имплицитный смысл словами-знаками, если они его буквально не обозначают. Синергетика претендует на объяснение становления слов-знаков, обретения ими значения и таким образом возможности выражать смысл, который оказывается самоорганизованным.

Семантика самоорганизующихся систем, в том числе языковой системы и речевого произведения / дискурса высвечивает язык и речь с непривычной для нас точки зрения. Главные функции языка – хранение и передача информации и вербально оформленного смысла, а также порождение нового смысла в диалоге – в синергетике трактуется авторами по-разному, хотя их описания имеют и общее. Чтобы упорядочить и классифицировать все трактовки, приходится сначала тщательно проанализировать функции языка, глубоко уяснить, что такое хранение (где и как?), передача (кому, от кого?) и порождение смысла. Требуется создать разветвленную схему функций и подфункций языка, происходящих в ней действий и получаемых вариативных результатов. Такую грандиозную и непосильную для одного исследователя работу еще не начинали, но на каждом уровне этой будущей схемы обнаруживаются проблемы, требующие синергетического подхода. Часть этих проблем содержательно, хотя и фрагментарно, исследована в современных работах по лингвосинергетике. Остановимся на некоторых из них.

Суть языка имеет несколько трактовок. В книге «Семантика самоорганизующихся систем» [Шемакин 2003, с. 11] системой кодов объявляется структура объектов, пригодная как язык кодирования знаний. А структурные параметры динамических процессов в объектах создают энергетические сигналы, которые выступают языком кодирования информации. Такая расширенная трактовка небесполезна: она позволяет увидеть язык и семантику во всем, понять его самоорганизацию в связи с самоорганизацией объектов. Однако, на наш взгляд, здесь не учтена автономность, вторичность языка как «второй сигнальной системы». Категоричность в трактовке языка Ю. И. Шемакиным может быть скорректирована определением языка по Э. Бенвенисту, в котором подчеркнуто, что язык обладает собственным статусом и имеет характер диалогости [цит. по: Свирский 2001, с. 140].

В монографии «Самоорганизация смысла» [Свирский 2001] смысл рассматривается как событие, которое придает значение тому или иному положению вещей. Событие может повторяться, и тогда есть тенденция к его вербализации и таким образом возможности

хранить и передавать знания о нем. Знания отделяются от событий. Возникает возможность углубления смысла, а также его искажения. Смысл устоявшийся, не требующий самоорганизации, передается адресату в предположении адекватности его понимания. По Я.И. Свирскому иной смысл, самоорганизующийся, возникает как отдельное событие при сбоях, неустойчивости, искажениях в механизме передачи устоявшегося (т. е. буквального) смысла. В рассматриваемой книге Я.И. Свирского приведены впечатляющие примеры таких сбоев, намеренно продемонстрированных в текстах Ф. Рабле, К. Бэрка.

Приведем свой пример. Любой естественный человеческий язык в значительной степени построен на отношениях прозрачной референции. Сбой этого механизма в высказывании приводит к непониманию адресатом либо к самоорганизации нового смысла для него. Вот афоризм Ежи Ленца:

Эгоист – это тот, кто заботится о себе больше, чем обо мне.

Здесь нарушена однозначность референции, и в результате возникает новый иронический смысл, который может распознать компетентный в языковом отношении адресат. Референтные ошибки как языковые приемы рассматриваются с синергетических позиций в книге «Фрактальная семиотика» [Тарасенко 2009, с. 17, 18].

4. Вопросы самоорганизации композиции речевого произведения

Суть композиции речевого произведения также имеет разные трактовки. Авторы сходятся лишь в том, что композиция – это некоторая иерархическая структура, каркас произведения, выполняющий ряд функций. Наиболее продуктивной является системная лингвистическая модель композиции, в которой иерархически сосуществуют формальный, формально-содержательный, содержательный [Riesel 1974; Анненкова 1977] и ассоциативно-образный (образно-символический) [Пихтовникова 1992, с. 32, 33, 36–50; Pichtownikowa 2008, S. 52–69] или концептуальный уровни [Піхтовнікова, Гончарук 2010; Піхтовнікова, Мукатаєва 2010; Мукатаєва 2009; Гончарук 2012]. Их кооперативный эффект в построении произведения несомненный. С информационной точки зрения, согласно А. Молю [Моль 1973, с. 163], на каждом уровне композиции существует избыток информации, которая не полностью воспринимается на этом уровне, но служит кодами для более высоких уровней, и там расшифровывается. Каждое речевое произведение уникально по распределению этой избыточности по уровням композиции. Предметом синергетических исследований является кооперативный эффект взаимодействия уровней композиции и как следствие – самоорганизация новой структурной информации и нового смысла.

Исследования в очерченном направлении выявляют поразительные синергетические эффекты, особенно в постмодернистских произведениях, например, при исследовании композиции романов Мирослава Павича «Хазарский словарь» и «Последняя любовь в Константинополе».

Выводы и перспективы. В статье представлен перечень существующих направлений синергетических разработок в приложении к лингвистике и частично к другим сферам филологии. Проведенная систематизация направлений создает основы для ориентации в синергетических исследованиях. Намечены новые перспективные направления развития лингвосинергетики, которые относятся и ко всей филологии. Постепенная реализация этих направлений и, несомненно, других удерживает и будет удерживать на передовых позициях отечественные разработки в лингвистике и в других сферах филологии в синергетической парадигме. Исходя из всего сказанного в данной статье, можно сделать заключение о наступлении качественно нового этапа синергетического развития филологии, лингвистики в частности. «Критическая масса» проделанных лингвосинергетических работ такова, что становится неизбежным давно предсказанный переход в лингвистике от констатации языковых и речевых фактов к объяснению причин их возникновения.

Литература

1. Анненкова Н.М. Лингвостилистическая характеристика прозаической басни (на материале басен Г.Э. Лессинга и немецких писателей XX в.): дис. ... канд. филол. наук. – Специальность: 10.02.04. / Н. М. Анненкова. – Моск. гос. пед. инст-т им. М. Тореца. – М., 1977. – 189 с.
2. Герман И.А. Лингвосинергетика / И.А. Герман. – Барнаул : Алтайская акад. экономики и права, 2000. – 188 с.
3. Гончарук О.М. Англomовна прозова байка: прагматистичний і лінгвокогнітивний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 «германські мови» / О.М. Гончарук. – Херсон. держ. ун-тет. – Херсон, 2012. – 231 с.
4. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка: дис... докт. филол. наук: 10.02.04 «германские языки» / Т.И. Домброван. – Одесса, 2013. – 462 с.
5. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка : монография / Т.И. Домброван. – Одесса : КП ОГТ, 2014. – 400 с.
6. Эйгер Г.В. Язык и синергетика / Г.В. Эйгер // Вісник Харківського університету імені В.Н. Каразіна. – 1992. – № 372. – С. 131–137.
7. Єнікєєва С.М. Система словотвору сучасної англійської мови: синергетичний аспект. – АДД, 10.02.04 / С.М. Єнікєєва; Київ. нац. лінгвістичний ун-т. – К., 2011. – 35 с.

8. Келер Р. Синергетическая лингвистика [Электронный ресурс] / Р. Келер. – Режим доступа : <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/413/pdf/synling.pdf>.
9. Киященко Л.П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка) / Л.П. Киященко. – М. : ИФРАН, 2000. – 199 с.
10. Колпакчи М.А. Дружеские встречи с английским языком / М.А. Колпакчи. – Л. : Ленинградский университет, 1975. – 224 с.
11. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
12. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
13. Мукататаева Я.В. Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Я.В. Мукататаева. – ХНУ імені В.Н. Каразіна. – Харків, 2009. – 206 с.
14. Николис Дж. Динамика иерархических систем. Эволюционное представление / Дж. Николис. – М. : Мир, 1989. – 178 с.
15. Пайтген Х.-О. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем / Х.-О. Пайтген, П.Х. Рихтер. – М. : Мир, 1993. – 176 с.
16. Пиотровский Р.Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы / Р.Г. Пиотровский. – СПб : СПбГУ, 2006. – 160 с.
17. Піхтовникова Л.С. Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни (на материале немецких стихотворных басен 18 в.) : дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Л.С. Піхтовникова. – Киевский гос. педагог. ин-т иностр. языков. – К., 1992. – 338 с.
18. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст. : [монографія] / Л.С. Піхтовнікова. – Х. : Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
19. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки: Жанрово-стилістичні аспекти : дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «германські мови», 10.01.04 «зарубіжна література» / Л.С. Піхтовнікова. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2000. – 427 с.
20. Піхтовнікова Л.С. Стилістика і синергетика дискурсу / Л.С. Піхтовнікова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : колективна монографія / за ред. проф. І.С. Шевченко. – 200-річчю Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна присвячується. – Харків, 2005. – С. 29–36.
21. Піхтовнікова Л.С. Лінгвокогнітивний аспект дослідження англومовної прозової байки / Л.С. Піхтовнікова, О.М. Гончарук // Вісник Харківського університету. – № 897. – 2010. – С.18–25.
22. Піхтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Піхтовникова. – Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. – 180 с.
23. Піхтовнікова Л.С. Самоорганізація дискурсу: синергетичні принципи і підходи до лінгвістичного аналізу // Сучасні фундаментальні теорії та інноваційні практики навчання іноземної мови у ВНЗ : Колективна монографія / за ред. В.Г. Пасинок. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2013. – С. 218–231.

24. *Піхтовнікова Л.С.* Фреймова презентація концептів у текстах німецького прозового шванку / *Л.С. Піхтовнікова, Я.В. Мукатаєва* // Новітня філологія. – Чорноморський державний університет імені Петра Могили. – № 37. – Миколаїв, 2010. – С. 170–178.
25. *Приходько А.Н.* Концепты и концептосистемы / *А.Н. Приходько*. – Днепропетровск : ДНУ, 2013. – 307 с.
26. *Просцевичус В.Э.* Саморазвитие литературного произведения – АКД, 10.01.01; 10.01.08 / *В.Э. Просцевичус*. – Донецк. гос. ун-т. – Донецк, 1993. – 16 с.
27. *Семенець О.О.* Синергетика поетичного слова / *О. О. Семенець*. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
28. *Свирский Я.И.* Саморганизация смысла (Опыт синергетической онтологии) / *Я.И. Свирский*. – М. : Ифран, 2001. – 182 с.
29. *Силантьева В.И.* Литература и живопись в контексте компаративистики. Писатели и художники конца XIX– начала XX веков / *В. И. Силантьева*. – Одесса : Астропринт, 2015. – 336 с.
30. *Силантьева В.И.* Переходность как тип мышления: постановка проблемы, новейшие научные источники / *В. И. Силантьева* // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : «Філологія». – Х., 2004. – Вип. 39 (№ 607). – С. 18–23.
31. *Синергетика в филологических исследованиях* : монографія / *Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Піхтовнікова, А.Н. Приходько, Е.А. Семенец, В.И. Силантьева, Е.Г. Фоменко; С.Н. Коринь, О.Н. Гончарук, И.М. Яремчук, А.Н. Судья, Н.Н. Пильгуй, Е.В. Богатырева, В.П. Чередниченко, М.В. Залужная, О.А. Анастасьева* ; под общ. ред. проф. *Л.С. Піхтовніковой*. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 340 с.
32. *Тарасенко В.В.* Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. – М. : Либроком, 2009. – 232 с.
33. *Фоменко Е.Г.* Эпифаническое откровение Джеймса Джойса / *Е.Г. Фоменко*. – Запорожье : Классический приватный университет, 2014. – 180 с.
34. *Фрумкина Р.М.* Самосознание лингвистики – вчера и завтра / *Р.М. Фрумкина* // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1999. – Вып. 58. – № 4 – С. 21–38.
35. *Шемакин Ю.И.* Семантика самоорганизующихся систем. – М. : Академический проект, 2003. – 176 с.
36. *Pichtownikowa L.* Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13.–21. Jahrhundert / *L. Pichtownikowa*. – Aachen: Shaker Verlag, 2008. – 322 S.
37. *Riesel E.* Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation : учеб. пособ. для студентов ин-тов и ф-тов иностр. языков / *E. Riesel* – М. : Высшая школа, 1974. – 184 с.

Опубліковано в: Піхтовнікова Л.С. Лингвосинергетика: направления и перспективы // Нова філологія: Збірник наукових праць. Запоріжжя : ЗНУ, 2016. № 68. С. 182–189.



11. ЭВРИСТИЧЕСКАЯ И ИНТЕГРИРУЮЩАЯ РОЛЬ СИНЕРГЕТИКИ В ЛИНГВИСТИКЕ

ПІХТОВНИКОВА Л.С. Евристична й інтегрувальна роль синергетики в лінгвістиці.

У статті визначено місце і роль синергетичних понять та інструментарію в лінгвістиці. Лінгвосинергетика відноситься до лінгвістичних наук нового покоління; вказано тип завдань, які вона може вирішувати на відміну від лінгвістичних наук попередньої формації. Становлення кожного лінгвістичного об'єкта є суперечливий процес конкуренції та взаємодії між цілями створення об'єкта і обмеженнями в його розвитку – між аттракторами та реперелерами. Стисло окреслено механізм самоорганізації мовленнєвих творів, дискурсу; вказано роль евристики як «пошукової поведінки» адресанта при створенні мовленнєвих творів різного типу. Особливо відзначено креативну роль понять та їх визначень у лінгвосинергетиці, підґрунтям яких є концептуальна метафора.

Ключові слова: лінгвосинергетика, самоорганізація, аттрактор, реперелер, евристика, концептуальна метафора.

PIKHTOVNIKOVA L.S. Heuristic and Integrating Role of Synergetics in Linguistics.

The article concerns with studying the role of synergistic tools in linguistics. The significance of this role is subdued to the fact that synergetic linguistics belongs to a new generation of linguistic sciences and is able to meet the challenges of emerging and evolving linguistic objects research, such as discourse and work of speech. The essence of the linguistic paradigms of different generations and the urgency of synergetic paradigm in linguistics, its synthesis with the former approaches to the research has been explained briefly. Currently, the synergistic aspect has already been submitted by quantitative linguistics, linguistic psychology, linguistic philosophy, an attempt to consider a synergistic point of view of different types of discourse has also been made.

Self-organization of any object in linguistics is a contradictory process of competition and collaboration between the objectives of creating an object and limitations in its development, or in terms of synergetics - between attractors and repellers. The set of synergetics concepts has been proved to be inevitable in the process of study of the contradictions arising from the new linguistic phenomena, objects, and during their explanation. This set uses the previous scientific understanding of the phenomenon or object, but regroups and renames them in a new way in terms of synergetics in accordance with the process of self-organization. The role of creative concepts and their definitions in linguistic synergetics has been highlighted; it has been shown that they are based on conceptual metaphor.

The integrating role of synergetics consists in this new look at the former ideas and their new, sometimes unexpected role in self-organization.

The mechanism of self-organization in works of speech and discourse has been briefly outlined in the paper, and the role of heuristics as «an exploratory behavior» of addressee, creating works of speech of different types, has been pointed out.

The article discusses the interdisciplinary approach to linguistic issues as «a view from outside» on the objects under study. System-wide ideas (as far as the objects of linguistics are also systemic), methodological analysis, developed in the advanced sciences, the use of science of heuristics, the study of the dynamics / evolution of linguistic objects, conflicts and competition of their properties, leading to the development of facilities have proved to be fruitful. Also, the problem of understanding in terms of synergetics of mass, random or ordered selection processes, which cause the formation and development of any linguistic object, has been mentioned.

Keywords: *synergetic linguistics, self-organization, attractor, repeller, heuristics, conceptual metaphor.*

Необходимость и суть приложения синергетики к лингвистике дискутируется уже не менее двух десятилетий. Крайние взгляды на этот вопрос – «лингвосинергетика есть лженаука» и «лингвосинергетика вскоре поглотит все лингвистические парадигмы», а также более терпимые друг к другу дискуссии о принятии/непринятии лингвосинергетики свидетельствуют о наличии в ней глубокого содержания. Рассмотрение возможностей и целесообразности использования синергетики в лингвистике составляет цель данной работы. Задача исследования заключается в установлении потенциала синергетических понятий и подходов для изучения самоорганизующихся лингвистических явлений и объектов.

Синергетика – это наука о самоорганизации сложных объектов. В лингвистике самоорганизуется, например, структура речевого произведения, его стиль, средства передачи смысла и т. д. Только с позиций синергетики до конца проясняются сами ПРОЦЕССЫ возникновения структур, стиля, смысла, новой информации и прочего, содержащегося в готовых результатах (т. е. в отработанных конструкциях языка и текста). Переход от изучения готовых результатов (текстов, устройства языка) к изучению процессов реализации ненаблюдаемых объектов в готовых результатах имеет синергетическую природу. Объектом изучения в статье являются подходы к исследованию самоорганизующихся лингвистических феноменов, таких как дискурс, стиль, концепт, речевое произведение. Предметом исследования послужили механизмы самоорганизации, преодолевающие противоречия целей и ограничений при становлении лингвистического объекта.

Описание и исследование готовых результатов – языковых конструкций, особенностей текстов и др. – это предмет лингвистики прежних веков (по А.Е. Кибрику это так называемая «что-лингвистика», описывающая готовые структуры, упорядоченные семантические поля, лексику разных функциональных стилей). А ненаблюдаемые непосредственно лингвистические объекты, такие как дискурс, кон-

цепт и др., находятся не в компетенции «что-лингвистики», а в нашем индивидуальном или коллективном сознании, и только частично могут объективироваться в результате нашего наблюдения и самонаблюдения [Фрумкина 1999].

Переход от изучения готовых результатов (текстов, устройства языка) к изучению процессов реализации ненаблюдаемых объектов в готовых результатах – это вопросы так называемой «как-лингвистики» (согласно А.Е. Кибрику). Методы «как-лингвистики» во многом эвристичны, т. е. являются наработками многократного опыта наблюдения над объективацией лингвистических объектов. Но все же, это опять констатация фактов, статика описания процессов вербальной объективации концептов, образов и т. п. Объяснение того, почему объективация происходит именно такими путями, а не другими, – предмет «почему-лингвистики», и это «почему» имеет синергетическую природу. Имеется много путей объективации, но выбор наилучшего – это креативный компромисс целей и ограниченный объективации, который достигается при эвристическом поиске.

Возникновение и развитие каждого лингвистического объекта и явления имеет цель, а также и противоречия между целью и ограничениями в ее достижении. Компромисс противоречий вырабатывается за счет усвоенной адресантом языковой компетенции. Эвристический потенциал адресанта, т. е. его способность методом проб и ошибок находить наилучший путь к цели – это каждый раз ситуативная деятельность с использованием своего и коллективного опыта. В реальной обстановке именно таким образом и создаются речевые произведения, новые стили, новые слои лексики и т. п. Но эта деятельность бывает эффективной только при осознанном или неосознанном использовании адресантом синергетических представлений. Прежде всего, необходимо ясное понимание цели создания лингвистического объекта, а также характерных ему параметров порядка, указывающих краткий и эффективный путь его самоорганизации. Роль параметров порядка могут играть различные, хорошо известные характеристики языковых и речевых объектов, создающие оппозиционные пары. Приведем примеры таких пар.

В речевом произведении – его актуальное членение (АЧ) и сверхфразовое единство (СФЕ). Их взаимодействие приводит к самоорганизации имплицитного смысла, который не содержится буквально, эксплицитно в актуально расчлененном тексте. Роль, аналогичную АЧ и СФЕ в прозаическом тексте, играет оппозиционная пара характеристик в стихотворном произведении – рифма и метр.

В научных текстах сочетание базовых положений и новых утверждений, не укладывающихся в базу, самоорганизуется новый смысл, сти-

мулирует новые научные представления. Это реализуется при взаимодействии оппозиционной пары «интертекстуальность (ссылки, цитаты, пересказы) – концептуальная метафора (передающая научный смысл, для которого еще нет устоявшихся понятий)».

Так появились и прижились в науке понятия наподобие следующих: в физике – кварк (первоначально сказочный персонаж), а также понятие «странность» аттрактора; в математике – «пучок алгебр»; в лингвистике – валентность (заимствована из химии); в истории – понятие пассионарности.

Степень эвристичности индивида, а также любой науки состоит в их способности выдвигать гипотезы при неполном знании природы исследуемого объекта, находить аналогии и создавать на этой основе ряд моделей объекта. Как правило, границы применения таких моделей неизвестны (аналогия, неполная индукция – ориентиры не совсем надежные). Мера эвристичности проявляется и в способности определенной науки находить эти границы [Александров 1975: 3-5]. Проблема границ применимости теорий актуальна для любой науки, важность определения границ применимости парадигм в лингвистике неоспорима.

В настоящее время внедрение синергетики в лингвистику наталкивается, к сожалению, на ряд предубеждений, которые приходится последовательно преодолевать. Их можно более или менее четко сформулировать.

1. В современных лингвистических публикациях нередко встречаются рассуждения о синергетических процессах в языке и речи. Глубина рассуждений простирается от поверхностной «дегустации» этих процессов до указания/описания их противоречивости, несомненно ведущей к саморазвитию языка и речевых произведений. Описание противоречий подготавливает основу для подлинно синергетических исследований. В этих же работах предпринимаются попытки использования отдельных понятий научной синергетики, однако инструментарий употребляется не полно, не системно, т. е. не становится рабочим. И это считают лингво-синергетической работой. Мы исходим из других соображений: работы по лингвосинергетике вырождаются в общие слова, если не использованы базовые понятия и синергетический инструментарий.

2. Понимание загадки самоорганизации затрудняет наши антропоцентрические представления. Нам трудно представить себе «цел» самоорганизующегося объекта, если в его создании никоим образом не участвует человек и не задает эту цель. С другой стороны, обыденное сознание с трудом соглашается признать элемент самоорганизации в ярко выраженных авторских произведениях – романах, симфониях, картинах. Игнорируется тот факт, что с синергетической точки зрения творчество автора связано не с произволом в выражении своих

идей, а с творческим преодолением конфликта между его интенциями и ограничениями жанра, между аттракторами и репеллерами возникающей системы. Таким образом, человек в самоорганизующейся системе – лишь одна ее составляющая, но наделенная способностью распознавать параметры порядка, воздействовать на них и тем самым играть роль мощного катализатора процессов.

Когда мы изучаем возникающее из противоречий новое лингвистическое явление, объект, то в их объяснении неизбежен комплекс понятий синергетики. Этот комплекс использует прежние научные представления о явлении или объекте, но по-новому их группирует и переименовывает в соответствии с процессом самоорганизации. Интегрирующая роль синергетики состоит в этом новом взгляде на прежние представления и их новую, иногда неожиданную роль в самоорганизации.

Лингвосинергетика, безусловно, претендует на статус «почему-лингвистики». На наш взгляд, объективной основой является следующее.

1. Синергетика – междисциплинарная наука; ее методология направлена на выяснение причин самоорганизации («почему-наука»). В том числе на выявление синергетической природы лингвистических объектов. К настоящему моменту ряд направлений лингвистики уже успел «подружиться» с синергетикой. В нашей работе [Пихтовникова 2012] проведен обзор известных трудов, в которых в синергетическом аспекте представлена квантитативная лингвистика [Ейгер 1992; Келер 2007; Москальчук 2003; Николис 1996; Пиотровский 2008], лингвопсихология [Герман 2000], лингвистическая философия [Киященко 2000]. В цикле наших работ сделана попытка рассмотреть с синергетической точки зрения различные типы дискурса [Піхтовнікова 2000; Pichtovnikova 2008; Пихтовникова 2012: 131-141; 151-179].

2. Синергетика не импортирует точность своих определений в лингвистику. Подход к дефинициям в синергетике – особый. Использование концептуальной метафоры неизбежно приводит к переименованию и переосмыслению смежных устоявшихся научных понятий, при этом двоевластие названий не возникает лишь в том случае, если учитывать принадлежность названного по-разному к различным научным парадигмам.

Все сказанное выше свидетельствует о чрезвычайной сложности изучения лингвистических объектов (языка, речи, дискурса, перевода и пр.), их многоаспектности и изменчивости. «Собрать все в одну связку», систематизировать все современные лингвистические знания и заблуждения пока что невозможно, однако на этом пути имеются полезные указатели. 1. Междисциплинарный подход к лингвистическим проблемам как «взгляд со стороны» на исследуемые объекты. Плодотворными

являются общесистемные идеи (поскольку объекты лингвистики также системные), методологический (эпистемиологический) анализ, разработанный в продвинутых науках, применение науки эвристики (эти идеи в данной работе только намечены), изучение динамики/эволюции лингвистических объектов, противоречий и конкуренции их свойств, ведущих к развитию объектов. А также – понимание с точки зрения синергетики массовых, хаотических или упорядоченных процессов отбора, которые обуславливают становление и развитие любого лингвистического объекта. 2. Понимание объективного движения любой науки по пути «что» – «как» – «почему». В частности, движения от «что-лингвистики» к «как-лингвистике» и далее к «почему-лингвистике». 3. На основании этого – осознание и разработка «идеального проекта» для современной лингвистики, т. е. обоснование целей и ценностей современного исследования. В частности, это есть та самая актуальность, о которой удачно или неудачно пишут в любой лингвистической диссертации, статье, монографии.

Выводы и перспективы

1. Проведенный анализ роли, которую выполняет синергетическая парадигма в подходах к исследованию возникающих, становящихся лингвистических объектов и явлений, показал ее своевременность и перспективное будущее, поскольку в лингвистике достаточно изучены объекты и явления с позиции «что имеется», «как происходит», но остаются актуальными вопросы «почему происходит, как развивается».

2. Благодаря обращению к синергетической парадигме в лингвистике открываются новые междисциплинарные возможности исследования самоорганизующихся системных объектов и явлений. При этом выявляется решающая роль эвристических способностей адресанта как языковой личности и интеллектуальной составляющей этих самоорганизующихся систем.

Литература

1. Александров Е.А. Основы теории эвристических решений / Е.А. Александров. – М.: Наука, 1975. – 218 с.
2. Герман И.А. Лингвосинергетика / И.А. Герман. – Барнаул : Алтайская акад. экономики и права, 2000. – 188 с.
3. Ейгер Г.В. Язык и синергетика / Г.В. Ейгер // Вісник Харківського університету імені В.Н. Каразіна. – 1992. – № 372. – С. 131–137.
4. Келер Р. Синергетическая лингвистика [Электронный ресурс] / Р. Келер. – Режим доступа : <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/413/pdf/synling.pdf>.

5. Киященко Л.П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка) / Л.П. Киященко. – М. : ИФРАН, 2000. – 199 с.
6. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
7. Николис Дж. Хаотическая динамика лингвистических процессов и образование паттернов в поведении человека. Новая парадигма селективной передачи информации / Дж. Николис // Synergetic Forum, Moscow, 27–31 January 1996.
8. Пиотровский Р.Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы / Р.Г. Пиотровский. – СПб : СПбГУ, 2006. – 160 с.
9. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки: Жанрово-стилістичні аспекти : дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «германські мови», 10.01.04 «зарубіжна література» / Л.С. Піхтовнікова. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2000. – 427 с.
10. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Пихтовникова. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. – 180 с.
11. Фрумкина Р.М. Самосознание лингвистики – вчера и завтра / Р.М. Фрумкина // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1999. – Вып. 58. – № 4 – С. 21–38.
12. Pichtownikowa L. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13.–21. Jahrhundert / L. Pichtownikowa. – Aachen: Shaker Verlag, 2008. – 322 S.

Опубліковано в: Піхтовнікова Л.С. Эвристическая и интегрирующая роль синергетики в лингвистике // Нова філологія: Збірник наукових праць. Запоріжжя: ЗНУ, 2017. № 69. С. 160–164.



12. САМООРГАНИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Піхтовнікова Л.С. Самоорганізація концепту в художньому творі

У статті змодельовано структуру і зміст концепту в художньому творі на підґрунті нейроподібної мережі. Попередньо обговорено сутність концепту, його динамічну, процесуальну природу. Описано характеристики нейроподібної мережі, її пристосованість до розміщення концепту за принципом відкритої, самоорганізованої системи. Нейроподібна мережа є матеріальним носієм інформації та знань в штучному інтелекті і свідомості людини; концепт утворюється в ній під керуванням функції збудження, значення якої надається користувачем мережі або це обумовлено внутрішніми обставинами. Зокрема резонансні значення необхідні для асоціативної взаємодії концептів. Описано механізм створення квазі-пам'яті і квазі-смыслу

в нейроподібній мережі, який діє формально, але здібний заповнювати мережу реальною інформацією і створювати реальний смисл. Описано динамічну процедуру розміщення концепту в мережі.

Ключові слова: концепт, нейроподібна мережа, функція збудження, квазі-пам'ять, квазі-смисл.

Концепты в художественном произведении создаются множеством авторских речевых приемов и являются наряду с созданием художественных образов главной целью произведения. Структура и содержание художественного концепта, его самоорганизация могут быть смоделированы на основе нейроподобной сети. Нейронные сети играют существенную роль в искусственном интеллекте, в сознании человека, а теория нейроподобных сетей использует аналогию с тем, что реально происходит в сознании человека при трансформации импульсов, впечатлений и пр. в его мыслительную и речевую ответную реакцию.

К объяснению сущности концепта есть несколько подходов. Концепт считают структурированной единицей сознания, которая содержит совокупность вербальных и невербальных знаний о познаваемом объекте. В рамках репрезентационного подхода концепт понимается как уже созданное знание об объекте. Такой статический подход игнорирует развитие информационной структуры концепта, ее открытость новым знаниям. Деятельностный (дискурсивный) подход настаивает на процессуальной природе концепта [4, с. 173-174; 3, с. 72]. В этом подходе структура концепта описывается через операционные модусы (ипостаси по М.В. Никитину): модусы есть способы организации важнейших процедур интеллектуальной и эмотивной деятельности человека. Эти процедуры – систематизация, классификация, идентификация, структуризация, категоризация действительности. Обратим еще раз внимание на то, что названное выше является процедурами, т. е. до некоторой степени это алгоритмизируемые и программируемые процессы.

Информационная структура концепта может быть определена в нескольких аспектах. А) По качеству информации: концепт имеет, по крайней мере, следующие составляющие: 1. понятийная составляющая концепта; 2. перцептуально-образная составляющая; 3. ценностная составляющая [6, с. 21]. Б) В семантическом отношении концепт представляется как фрейм. Известно, что концепты в некотором ментальном континууме связаны/вложены и одновременно отделимы. Степень определенности этих свойств зависит от того, сколько существует в этом континууме подразделений для человеческой практики, и концепты настолько дискретны, насколько существенна и обрабо-

тана в опыте дискретизация соответствующего участка денотативной сферы [4, с. 269]. Способность концептов к объединению (вложенности, обобщению) и их расчлененность является общим свойством любых баз данных. Из него вытекает принцип наследования [2, с. 25] – своеобразная логика подчинения таксонов.

В общих чертах механизм взаимодействия концептуальной и языковой систем заключается в следующем. Согласно А.Н. Приходько, языковая (знаковая) система апеллирует к концепту, тем самым активируя его в сознании, при этом неоднозначно и не полностью выражает его вербально. Концепты презентуют себя в вербальных знаках также не полностью и многими способами [7, с. 77-81].

Апелляция и презентация являются разнонаправленными процессами, но их взаимодействие по принципу обратной связи позволяет выразить в словах концепт или группу связанных концептов. Употребив слова «апелляция» и «презентация», мы создаем качественное представление о том, ЧТО происходит при взаимодействии концептуальной и языковой систем. Невьясненным остается вопрос КАК это происходит.

О нейроподобной сети и ее самонастройке [5, с. 77-81].

Согласно теории нейроподобных сетей, основными элементами являются нейроны, способные принимать, преобразовывать и распространять сигналы. Это их исчерпывающие характеристики: никакого содержания, смысла, целей нейрон сам по себе не содержит. Каналы ввода информации в нейрон называются дендритами, а единственный канал вывода информации называется аксоном. Структура нейронной сети такова, что каждый аксон нейрона соединен с дендритами других нейронов, и таким образом получается безмасштабная сеть, которая произвольным образом, в зависимости от потребностей и обстоятельств, может быть расчленена, декомпозирована на слои. Каждый нейрон может возбуждаться и передавать сигнал дальше по своему аксону в зависимости от того, сколько и какой активности к нему пришло сигналов по дендритам. Достаточная для возбуждения сумма сигналов и их активности называется порогом возбуждения нейрона. Она регулируется/задается заранее так называемой функцией возбуждения, которая может быть дискретной (ступенчатой), линейной, нелинейной, возрастающей/убывающей и т.п., а также колебательной для обеспечения резонанса в отдельных частях сети [1, с. 601].

Общеизвестно, что вид функции задает пользователь сети или ее внутренние обстоятельства. Резонанс, например, необходим в случае ассоциативного взаимодействия концептов, выявления подобия в образных выражениях. В других случаях поведение сети может быть

линейным (ответ пропорционален сигналу) и нелинейным в широком диапазоне возможностей. Забегая вперед, скажем, что функция возбуждения играет ключевую роль и в самонастройке нейронной сети, и в самонастройке ее частного варианта – когнитивной системы.

В пустой нейронной сети в смысле отсутствия в ней какого-либо преднамеренно размещенного содержания, тем не менее, можно организовать квази-память и квази-смысл для хранения чем-то важной информации. Это чрезвычайно важно для дальнейшего моделирования функционирования когнитивной системы с помощью нейронной сети. Для организации квази-памяти отдельного нейрона или целой их совокупности достаточно повысить их порог восприятия, и тогда они не будут реагировать на новые сигналы от дендритов, но будут находиться в неизменном состоянии, сохраняя возможность прежней своей реакции.

Квази-смысл у группы нейронов в некоторой компактной области создается в том случае, если в этой области внешним управлением или другими обстоятельствами понижен порог восприятия (это увеличивает долю сигналов и их обмена в этой области сети) или повышена интенсивность сигналов извне (соответствует повышенному вниманию к этой области). В результате, в данной области образуется устойчивое состояние, а с точки зрения семантики – квази-смысл, образ, гештальт. С точки зрения синергетики такое устойчивое состояние есть аттрактор, притягивающий сигналы, информацию из других областей сети. Понижение порога осуществляет функция возбуждения.

Принципиально, ничто не препятствует существованию не пустой, а содержательной нейронной сети, в которой нейроны и их группы содержат в себе некоторую постоянную информацию. Такой сетью может быть, например, языковая система с ее синтаксической, семантико-полевой, стилистической и другими структурами. В этом случае, с точки зрения информатики, нейронная сеть превращается в семантическую сеть: каждый нейрон или их группа содержит кодированную языковую единицу с ее значением, а связи между нейронами (сигналы, обмен ими) обусловлены структурными правилами и прагматическими оценками со стороны пользователя. Код каждого слова или устойчивого выражения может быть и более сложным. Например, содержать признак принадлежности содержания слова к более общему содержанию. Таким «библиографическим» способом отчасти реализуется интенционал слова. Однако, при любой сложности кода, он остается статическим и может играть лишь вспомогательную роль в синергетических процессах в языковой сети.

Что касается концептуальной системы, то она может видаться как слой (слои) нейронной сети, в котором (которых) в каждом нейро-

не или их группах расположены отдельные концепты по полювому принципу. Для внешнего взгляда такой слой концептов представляется как большой гиперфрейм со слотами (узлами), связями, с обоснованием этих связей. Однако «расположить концепт» в группе нейронов – непростая задача для нейроподобной сети искусственного интеллекта, а в естественной памяти человека, имеющей также нейронную структуру, на это уходит длительное время и требуется социальное общение вербальным и невербальным способом, а также – собственные умозаключения.

Концепт не может быть закодирован полностью, если коды понимать традиционно, статически, как обозначение свойств объекта и его места в системе. Понятийный слой концепта еще можно представить частично закодированным таким образом, но перцептуально-образный и ценностный слои – нет. Здесь обычные статические коды уступают место процедурам динамического кодирования [2, с. 34–38]. В таком случае уместно возвратиться к процедурной трактовке концепта, принятой в деятельностном (дискурсивном) подходе. В этом смысле концепт существует как виртуальная реальность до тех пор, пока его поддерживает определенная процедура.

Указанная процедурная трактовка концепта снимает вопрос о полном и статически закодированном его «размещении» в нейронной сети. В ней в виде статических кодов можно закрепить частично лишь понятийную составляющую концепта и какие-то опорные слова, характеризующие атрибуты концепта. Остальное (аксиологическая оценка, образные ассоциации потребителя и др.) являются виртуальными и выносятся в ряд процедур, результатом которых могут быть новые вербальные характеристики. В этом случае они добавляются в сеть также в виде обычных кодов.

Литература

1. Боровиков В.В. Статистика для профессионалов. СПб : Питер, 2001. 650 с.
2. Гаврилова Т.А., Хорошевский В.Ф. Базы знаний интеллектуальных систем. СПб : Питер, 2000. 384 с.
3. Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 196 с.
4. Никитин М.В. Основания когнитивной семантики. СПб : РГПУ, 2003. 277 с.
5. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект. Синергетика в филологических исследованиях: монография, под ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков, ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 339 с.

6. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.
7. Приходько А.Н. Концепты и концептосистемы. Днепропетровск : ДНУ, 2013. 307 с.

Опубліковано в: Пихтовникова Л.С. Самоорганизация концепта в художественном произведении.

Матеріали міжнародної науково-практичної конференції "Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в сучасному полікультурному суспільстві" 26-26 вересня 2020 р. Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Мельницького. С. 83-89.



13. СИНЕРГЕТИКА В ФИЛОЛОГИИ – НАУКА НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО: ПЕРСПЕКТИВА ИЗУЧЕНИЯ В УНИВЕРСИТЕТАХ УКРАИНЫ

Пихтовникова Л.С. Синергетика у філології – наука сучасності і майбутнього

У статті популярно викладено сутність науки про самоорганізацію складних систем (синергетика), описано її основні поняття, інструментарій. Стисло окреслено історію її виникнення, напрямки досліджень, зокрема у філології. Обґрунтовано перспективність синергетичної парадигми у лінгвістиці. Проблеми та механізми синергетичних процесів продемонстровано на прикладах лінгвосинергетики. Пояснено причину самоорганізації у складних системах, яка є наслідком наявних протиріч розвитку цих систем. Розв'язання протиріч відбувається за синергетичним сценарієм, у якому досягається компроміс між вимогами атракторів та репелерів системи. Наведено приклади протиріч у мовній системі, способи їх подолання шляхом самоорганізації. Надано нарис школи лінгвосинергетики в Україні, позначено перспективи розвитку цієї науки та вивчення її в університетах України. Наведено перелік провідних напрямків досліджень у сучасній лінгвосинергетиці, зокрема поєднання лінгвокогнітивних знань з уявленнями про нейронні мережі, які активно функціонують у штучному інтелекті та складають матеріальну основу свідомості людини.

Ключові слова: синергетика, протиріччя розвитку системи, самоорганізація, нейронна мережа, атрактор, репелер, точка біфуркації.

Окружающий нас мир содержит удивительные объекты, которые создают сами себя без чертежей и конструкторов, сами поддерживают свое существование и развитие, вольно выбирая свою структуру и поведение. Они изобретательно приспособляются к среде, влияют на нее, оставаясь автономными. Примеры таких системных

объектов – отдельный организм, экологическая система, рынок, городская община, развивающаяся наука.

Изумляющая самоорганизация подобных систем с человеческой точки зрения может быть очень полезной (например, самоорганизация взаимопомощи, самоорганизация знаний) и чрезвычайно вредной (самоорганизация злокачественной опухоли, криминалитет). Очевидно, что цели самоорганизованного объекта играют решающую роль в его поведении и развитии, но не менее важно понять механизмы самоорганизации, которые изучает наука синергетика. Базовые понятия этой науки были введены в середине XX века Г. Хакеном, И. Пригожиным и др.; с тех пор признаки самоорганизации изучает физика, химия, биология, экономика, социология. Ученые увидели синергетические процессы также и в искусстве, литературе, языке, хотя здесь много дискуссионного.

В настоящее время самоорганизацию в этих сферах изучает школа лингвосинергетики в Украине, ученые за рубежом. Экскурсы в их исследования достаточно интересны; они позволяют всем нам, туристам у вершин науки, увидеть и глубокие корни языково-литературных явлений, природу искусства, и неустойчивую поверхность этих явлений, когда «на глазах у всех» в литературе и искусстве за короткое время непредвиденно меняются вкусы, тематика, приоритеты и техника их выражения в языке и других знаковых системах.

Краткий очерк, приведенный выше, скорее вызывает больше вопросов, чем содержит ответов. Не вдаваясь глубоко в теорию, попытаемся дать ключевые ответы о сути синергетической парадигмы на примерах лингвосинергетики. Здравый разум задает вопрос: в каком смысле самоорганизован язык? Возможный ответ звучит следующим образом. Во-первых, у любого национального языка нет персонального создателя. Все инновации и отмирание устаревших форм возникают в быту, в различных видах общения, так сказать, «децентрализованно», с участием многих безымянных авторов. Принципиально не меняют ситуацию и меткие высказывания писателей. Во-вторых, язык сам корректирует новшества в соответствии с грамматическими правилами, сочетаемостью слов и пр. Но сказанное выше – только поверхность языковой и речевой самоорганизации. Более глубокая суть требует исследований ученых. Сейчас они проводятся в ряде университетов Украины; такие исследования впервые появились в конце XX в. [3]. Постепенно, в других трудах [4, 5] выяснились любопытные свойства самоорганизованных систем, в том числе, объектов филологии.

Прежде всего, непредсказуемость поведения и развития системы, дрейф целей и смысла существования. Аналогом этого феномена является джокер в карточной игре. Он появляется неожиданно и может

быть объявлен картой любой масти и старшинства [1]. Наподобие ситуации с джокером, словесные сочетания могут изменять смысл и цели употребления, образуя новые фразеологизмы: *тараканы в голове, мутный крендель и т.п.* Еще пример: понятие *стимул* в Древнем Риме несколько отличалось от нашего, там стимулом называлась заостренная палка, которой подгоняли заупрямившихся животных. Джокер – это параметр системы, который изменяется скачкообразно (обвал биржи, мгновенная кристаллизация раствора, внезапная экспансия компьютерной лексики в бытовом употреблении языка).

Самоорганизованная система в своем развитии время от времени попадает в некое состояние, из которого можно двигаться далее и выбирать одну из нескольких целей (они же – временно устойчивые аттракторы системы). Такое состояние образно или буквально называют точкой бифуркации. В этой точке система крайне неустойчива и непредсказуема: случайный слабый толчок может направить ее как к одной цели, так и к другим. Как такие процессы можно объяснить, например, в языковой системе, если мы не видим этот выбор в точке бифуркации, а имеем дело только с устойчивым языком, который «сам» до того выбрал свое состояние?

Поток исследований этого вопроса в последние годы в Украине и за рубежом многое прояснил, когда ученые вышли за пределы утилитарных языковых явлений. По-научному это называется «выйти в надсистему»; в этой последней становятся видны общие свойства самоорганизованных объектов, и не только лингвистических. Среди общих свойств обнаруживается, что самоорганизованные системы, в том числе языковые, хотя и вольны в выборе своего развития и поведения, но не до бесконечного произвола. Существуют ограничения (чтобы система сохраняла свою природу, предназначение, чтобы не разрушилась). Эти ограничения в синергетике называются репеллерами. Примеры репеллеров: в жанре детективного рассказа нельзя обойтись без интриги; в речевых высказываниях обязательным является согласование падежей.

Ограниченный объем статьи не позволяет рассказать о системных параметрах порядка – гениальной находке самоорганизованных систем, который позволяет системам достигать свои цели, минуя ловушки репеллеров. Так как же ученым удается «предсказать непредсказуемое» в поведении синергетических объектов?

1. Перечень репеллеров системы показывает, как она не должна себя вести. Это метод исключения невозможного, он сужает прогноз. Остальное возможно? Да, но система использует не все предоставленные возможности, а только те, которые требуют наименьших затрат на пути к цели; этот оптимум определяется параметром порядка, а его

утадыванием озабочен управляющий центр системы (если он есть) или соображения коллективной целесообразности и безопасности составляющих системы. Это есть «коллективный разум» системы (например, целесообразное поведение пчел, экономия языковых средств в текстах). В хаотическом многообразии возможностей как бы появляются длительные или кратковременные прогнозы (т.е. устойчивые русла для оптимального движения системы к цели) [1].

Невозможно предсказать точно, где пройдут эти русла в фазовом пространстве возможностей. Но всегда можно понять, какие противоречия самоорганизованной системы в этом русле компенсируются, создавая устойчивый путь к цели. Приведем пример, популярный в среде лингвистов [2]. Для обстоятельного пояснения какой-то мысли в тексте желательно ее подробно пояснить; часто это приводит к избыточному употреблению фраз, лексики, разветвления смысла. Но для экономии языковых средств, внимания и времени читателя это нежелательно. Выход из этого противоречия давно найден в каждом национальном языке: длинные объяснения по возможности заменяются краткими образными выражениями, метафорами, метонимиями.

Из приведенного примера ясно, что образные выражения, метафоры и т.п. издавна являются одним из «ничейных, без-авторских гениальных изобретений» человеческого языка, которое может обновляться, развиваться, обеспечивать компромисс краткости и содержательности словесных сообщений. Языковая система сама изобретает параметр порядка (нормирование языка образами), который управляет ее целевым поведением.

2. В 2015 году впервые была представлена модель того, как в сознании человека или в актуальной памяти искусственного интеллекта (ИИ) самоорганизуется то или иное понятие (более широко – концепт) [5]. Модель использует понятие нейронной сети, которая является материальным носителем мышления у человека, а в ИИ эта сеть проявляется чудеса самоорганизации. Описание процедур в нейронной сети поясняет, каким образом в сети появляется и самоорганизуется «смысл», его позиционирование и обрастание словесными выражениями. Не меньший интерес в этих исследованиях представляют ограничения на работу в нейронной сети: заикливание (бред вместо смысла), фрактальное ограничение, так называемая математическая катастрофа. Школа прагматилистики и синергетики дискурса (одно из научных направлений факультета иностранных языков ХНУ имени В.Н. Каразина) изучает синергетические процессы в художественных текстах басни, притчи, новеллы, романа, драматургии, в рекламе и других дискурсах (16 защищенных кандидатских

диссертаций). Работы других исследователей-лингвосинергетиков в Украине серьезно затрагивают темы самоорганизации английского языка (Т.И. Домброван, С.М. Еникеева), синергию поэтики (Е.А. Семенец), а также при взаимодействии различных знаковых систем (язык, литература, живопись) (В.И. Силантьева) [6]; синергию религиозного дискурса (Н.А. Кравченко), синергетические процессы при переводе (М.С. Дорофеева) и др.

Синергетика имеет чрезвычайно широкие перспективы для обновления как технических, точных наук, так и гуманитарных, в частности лингвистических. Потому к ней в научных кругах проявляется огромный интерес. Ее экспансии активно способствуют объединения ученых-филологов в Харькове, Запорожье, Одессе [6], Киеве, Черновцах. На факультете иностранных языков ХНУ имени В.Н. Каразина готовится содержательный учебник по применению синергетики в филологии; курс лингвосинергетики для аспирантов введен в учебный процесс в некоторых университетах Украины (ХНУ имени В.Н. Каразина, ЗНУ, Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова). Пока что таких университетов немного, но хочется надеяться на увеличение их числа. Прогнозы «смычки» лингвосинергетики с семиотикой, дальнейшим изучением самоорганизации дискурса обещает новые научные результаты о синергии любых знаковых систем, а также углубленное научное понимание рефлексивного управления участниками любой коммуникации, в том числе оппозиционной.

Литература

1. Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. М.: Наука, 1997. 365 с.
2. Келер Р. Синергетическая лингвистика: структура и динамика лексики. М.: Наука, 2007. 141 с.
3. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки. Х.: Бізнес Інформ, 1999. 220 с.
4. Піхтовнікова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений. Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. 180 с.
5. Піхтовнікова Л.С. Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект // *Синергетика в филологических исследованиях* : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Піхтовнікова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Піхтовніковой. Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. С. 102–135.
6. Синергетика в филологических исследованиях. Коллективная монография под общ. ред. проф. Л.С. Піхтовніковой. Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 340 с.



14. ЛІНГВОСИНЕРГЕТИКА: ЕВРИСТИЧНІСТЬ, МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ, КОМУНІКАЦІЯ ВЧЕНИХ

ПІХТОВНИКОВА Л.С.

Лінгвосинергетика є відносно новим напрямом досліджень у лінгвістиці. Синергетичні дослідження надають новий погляд на відомі явища мови і мовлення, на сутність самоорганізації дискурсу. З синергетичної точки зору по-новому виглядають основні положення психолінгвістики, лінгвістичної філософії, літературознавства та інших дисциплін. Однак міждисциплінарність лінгвосинергетики в широких колах філологів усвідомлена ще не повністю, відсутня узгодженість думок вчених у розумінні самоорганізації. За словами Р. Тома, робота, виконана на межі інтересів двох груп вчених, може залишитись не визнаною обома групами: відбувається майже біологічна реакція відторження [Том 1975, с. 199].

З ціллю вдалої імплантації доводиться ретельно аргументувати положення і гіпотези, які сформульовано спочатку в термінах і поняттях іншої науки. Умовами позитивного діалогу між вченими є старання пояснення сутності і значень концептуальних метафор, що використовуються в синергетиці [Пихтовникова 2015, с. 103].

Синергетика використовує поняття і закони окремих наук, їх єдину функцію самоорганізації. Відповідно єдину групову назву отримують різнорівневі поняття окремих наук, якщо ці поняття виконують одну й ту ж функцію. Наприклад, вимоги й обмеження кожного літературного жанру – норма викладу, традиції побудови тексту, історичний контекст часу. Ці вимоги відіграють єдину роль обмеження на вільний вибір автора і в синергетиці мають єдину назву «репелер». Аналогічно вводиться поняття «атрактор» для позначення цілей, інтенцій автора, стратегій їх реалізації мовними засобами.

Кожна складна система, що самоорганізується, містить в собі протиріччя, які розв'язуються за рахунок самоорганізації. Цей процес відбувається в системі як подолання протиріччя, протилежних вимог атрактора і репелера системи. Наприклад, якщо ціль повідомлення про якийсь об'єкт – його найповніший опис, то необхідним є текст достатнього обсягу (це вимоги атрактора). Але економія зусиль сприйняття такого тексту адресатом, недопущення надлишкової інформації – це протилежні вимоги репелера. Таке протиріччя вимог

атрактора і репелера вирішується у синергетичному процесі підбору і застосування образних виразів, концептуальних метафор замість великих фрагментів тексту (це самоорганізація смислу повідомлення) або у самоорганізації особливості структури тексту.

Творче розв'язання протиріч системи, протилежних вимог її атракторів та репелерів залежить від ясного розуміння цілі системи та від минулого досвіду розв'язання аналогічних протиріч. Таке напруження минулого досвіду, свого й чужого, називається евристикою. Синергетика тісно пов'язана з евристикою. Суспільний багаторічний досвід евристичного пошуку рішень дозволив сформулювати деякі принципи евристики [Александров 1975; Альтшуллер 1991].

1. *Чітке усвідомлення цілі евристичного пошуку та своєчасна корекція цілей.* В оперативному полі евристичного пошуку ціллю є, перш за все, розв'язання протиріч системи. Для використання досвіду аналогічних рішень це конкретне протиріччя необхідно сформулювати не в конкретному контексті (на кшталт: складний текст, розлогий стиль, забагато пояснень / необхідність скорочення без втрати змісту), а в загальних термінах (протиріччя між складністю і обсягом об'єкта та втратою інформативності).

2. *Необхідність забезпечити прозорість оцінки знайдених евристичних рішень щодо їх ефективності.* У сфері комп'ютерної лінгвістики цей принцип найбільш чітко пояснюється у такий спосіб. У випадку складання тексту на певну тему штучним інтелектом для точної вербалізації якогось поняття, уявлення, концепту він уводить робоче поняття лінгвістичної змінної (наприклад, ВІК ЛЮДИНИ). Така змінна має певне семантичне значення та його варіанти (наприклад, вік юний, літній; різні синоніми цих варіантів).

Лінгвістичні змінні далі групуються в так звані нечіткі множини з певною семантичною тематикою [Заде 1972]; кожній лінгвістичній змінній ймовірно надається індекс (ступінь) належності до певної нечіткої множини. Далі можна визначити умовну ймовірність того, що варіант семантичного значення лінгвістичної змінної найкраще вербалізує поняття, концепт.

Ці розрахунки в комп'ютері відбуваються миттєво, а живий автор, вербалізуючи своє уявлення, інтуїтивно використовує ті ж самі процедури на основі попереднього досвіду [Шевченко 2020].

Приклади грамотно побудованих за допомогою штучного інтелекту текстів та повідомлень вражають. На достатньому художньому рівні штучний інтелект створює байки та афоризми [Любич 1998], вірші та любовні послання [Пихтовникова, 2012, с. 99]; голосові асистенти «Аліса» та «Siri» в смартфоні. Синтез їх літературного мовлення є майже бездоганим.

Здійснений вище стислий огляд розвитку лінгвосинергетики показує її все глибше проникнення в різні сфери традиційної лінгвістики, оновлення досліджень, однак не всі традиційні розділи лінгвістики достатньо співпрацюють з лінгвосинергетикою.

Література

1. Александров Е.А. Основы теории эвристических решений. М. : Советское радио, 1975. 358 с.
2. Альтшуллер Г.С. Найти идею. Новосибирск : Наука, 1991. 225 с.
3. Заде Л. Лингвистическая переменная. М. : Физматгиз, 1972. 196 с.
4. Любич Д.Л. 1000 афоризмов. СПб. : изд. Буковского, 1998. 177 с.
5. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика. Основы и очерк направлений. Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. 180 с.
6. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект. *Синергетика в филологических исследованиях*. Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. С. 102-134.
7. Синергетика в филологических исследованиях : колл. монография; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 340 с.
8. Том Р. Топология и лингвистика. *Успехи математических наук*. № 30.1. 1975. С. 199-221.
9. Шевченко О.І. Телеологічна лінгвосеміотика: онтологія та евристика (на матеріалі англomовного публіцистичного дискурсу) : дис. ... докт. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2020. 518 с.

Опубліковано в: Тези доповідей VI Всеукраїнської науково-практичної конференції «Синергетика у філологічних дослідженнях» : Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2020. С. 43-46.



15. ВИТОКИ, ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ, НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОЇ ЛІНГВОСИНЕРГЕТИКИ (У НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОМУ ВИКЛАДІ)

ПІХТОВНИКОВА Л.С.

У статті розглянуто основні положення і перспективи сучасної лінгвосинергетики на основі загальної, міждисциплінарної синергетичної парадигми. Науково-популярний характер викладу зумовлено відповідним стилем та прикладами самоорганізованих систем у різних сферах реальності. Сучасна синергетика має численні застосування у біології, економіці, соціальній психології, медицині та фармакології, техніці, філології.

Окреслено витoki науки синергетики, історію її виникнення, надано визначення самоорганізованої системи. Схарактеризовано основні поняття синергетичних систем – нерівноважність, дисипативність, взаємне моделювання системою своїх складових та середовища, аттрактор, репелер, параметр порядку. Перехід до розвідок у лінгвосинергетиці здійснено на прикладах самоорганізації дискурсу, зокрема дискурсу байки. Також звернено увагу на роль адресанта у створенні дискурсу.

Виокремлено основні напрями досліджень з лінгвосинергетики в Україні: розробка основ синергетики для застосування в лінгвістиці і в цілому в філології; синергетика стилю; синергетика і прагматисти́стика дискурсу; самоорганізація окремих типів дискурсу; самоорганізація мовленнєвих творів у когнітивному аспекті; синергетика мови; синергетика словотворення; синергетика поетики; ідіолекту; синергетика медійного дискурсу; діахронічна лінгвосинергетика, синергетика розвитку англійської мови; самоорганізація концептивних систем; метаметафора в синергетичному аспекті; рекламний дискурс у синергетичному аспекті; дискурс англomовної байки в синергетичному аспекті; синергетика і прагматисти́стика німецькомовної притчі; синергетичний аспект англomовного агротехнічного дискурсу; синергетика передвиборчого англomовного дискурсу; синергетика англomовного афоризму; лінгвосинергетичний аспект дослідження принципу невизначеності; синергетика англomовного прислів'я; лінгвосинергетичні характеристики німецькомовної і англomовної новели; синергетика контекстуальної синонімії у німецькомовних публіцистичних текстах; синергетика фонетики; синергетика просодичної системи; синергетика омонімії; синергійність / фрактальність публіцистичних текстів; синергетика перекладу; синергетика німецького іменника; синергійність релігійного дискурсу. У статті наведено міркування про перспективи розвитку синергетики як науки з потужним міждисциплінарним та евристичним потенціалом. Окреслено здобутки і недоліки сучасної лінгвосинергетики, визначено недостатність досліджень у цій галузі та дещо неусталений зв'язок термінів та понять лінгвістики та синергетики. В той же час, здобутком сучасної лінгвосинергетики є досліджені механізми самоорганізації мовних та мовленнєвих явищ.

Ключові слова: самоорганізація, нерівноважність, дисипація, аттрактор, репелер, параметр порядку, дискурс.

PIKHTOVNIKOVA L.S.

The sources, fundamentals, tendencies and prospects of modern linguosynergetics (in popular-science narration). The article concerns with studying the fundamentals and prospects of modern linguosynergetics. The research is based on general and interdisciplinary synergetic paradigm. The popular-science style of narration is caused by the correspondent style and examples of self-organized systems in various scopes of reality. Contemporary synergetics is widely applied in Biology, Economics, Social Psychology, Medicine, Pharmacology, Engineering and Philology.

The sources of the science of synergetics, the history of its origin have been outlined; the determination of self-organized system has been presented. The main concepts of synergetic system, such as unbalance, dissipation, mutual modulation of elements and the environment by the system, attractor, repeller

and order parameter, have been defined. The transition to linguistic research was carried out on the examples of self-organization of discourse, in particular, the discourse of fable. Also attention has been paid to the role of the addresser in creating the discourse.

The main directions of research on linguosynergetics in Ukraine have been distinguished: development of the fundamentals of synergetics for the application in linguistics and in philology general; synergetics of style; synergetics and pragmastylistics of discourse; self-organization of separate types of discourse; self-organization of speech works in the cognitive aspect; synergetics of language; synergetics of word formation; synergetics of poetics; idiolect; synergetics of media discourse; diachronic linguosynergetics of the English language development; self-organization of conceptual systems; metametaphore in the synergetic aspect; advertising discourse in the synergetic aspect; the English-language fable discourse in the synergetic aspect; synergetics and pragmastylistics of the German-language parable; the synergetic aspect of the English-language agricultural technical discourse; synergetics of the pre-election English-language discourse; synergetics of the English-language aphorism; the linguosynergetic aspect of the study of the principle of indeterminacy; synergetics of the English proverb; linguosynergetic characteristics of the German- and English-language novellas; synergetics of contextual synonymy in German journalistic texts; synergetics of phonetics; synergetics of the prosody system; synergetics of homonymy; synergetics / fractality of journalistic texts; synergetics of translation; synergetics of German noun; synergetics of the religious discourse.

The article discusses the prospects for the development of synergetics as a science with a powerful interdisciplinary and heuristic potential. The achievements and drawbacks of modern linguosynergetics have been outlined; the lack of research in this field and a somewhat unsettled connection of terms and concepts of linguistics and synergetics have been defined. At the same time, the exploration of the mechanisms of the self-organization of language and speech phenomena is considered to be an achievement of modern linguosynergetics.

Key words: *self-organization, unbalance, dissipation, attractor, repeller, order parameter, discourse.*

Ми живемо у надзвичайно складному світі, який постійно змінюється. Зміни відбуваються довільно (рос. самопроизвольно), хаотично або за чиєюсь особистою чи колективною волею. При цьому автора і причину змін не завжди вдається визначити. В цьому світі також змінюється й еволюціонує кожна людина як складна система, як мовна особистість.

Охопити науковою думкою всю динаміку змін намагалося багато вчених – філософи, соціологи, філологи ... Але кожного разу не вдавалось чітко сформулювати головний, домінуючий принцип організації всього сутнього. Положення змінилось у другій половині ХХ століття, коли вчені усвідомили, що основою всього є самоорганізація. З'явилась окрема наука про самоорганізацію – синергетика. Її творцями прийнято вважати Германа Хакена в Німеччині та Іллу Пригожи-

на в Бельгії (детальніше див. [Піхтовнікова 1999, 2000; Pichtownikowa 2008; Домброван 2013, 2014; Синергетика...2015; Dombrovan 2018]).

Актуальність дослідження полягає у необхідному обґрунтуванні інтегруючої точки зору на самоорганізовані процеси, які відбуваються у різних сферах та різних масштабах навколишнього буття.

Спочатку синергетика досліджувала, в основному, системи, які розвиваються самі по собі, у фізиці, хімії, біології. Це була могутня основа, створена працями М. Вернадського, Ч. Дарвіна, Х. Габор. Значний внесок в дослідження синергетики у фізичних науках зробили російські вчені Ю. Климонтович, С. Капіца, С. Курдюмов. У 80-ті роки з'явилися роботи з синергетики вчених-наукознавців (Е. Князева, С. Курдюмов, С. Капіца), і з того часу синергетика розширила сферу свого використання. Вагоме слово сказали спеціалісти з самоорганізації систем (Д. Поспелов, Н. Пушкін) та математики (Р. Том, Т. Постон), які вперше звернули увагу на інформаційний аспект самоорганізації в кібернетиці, природних та штучних мовах, соціології тощо.

Досить швидко було сформульовано основні положення й поняття, розроблено інструментарій цієї науки, і виявилось, що вона відкриває нове розуміння об'єктів та явищ у різних сферах дійсності, що нас оточує.

Мета цієї роботи полягає в доведенні до широкого кола фахівців основних положень та перспектив розвитку синергетики, зокрема лінгвосинергетики. **Завданням** статті є висвітлення механізмів самоорганізації у різних сферах реальності. **Об'єктом** вивчення є самоорганізовані системи у біології, медицині, філології й інших сферах та їх спільні риси з точки зору синергетики. **Предметом** дослідження є взаємодія складників синергетичних систем, чинники їх взаємної обумовленості.

Синергетика є точною наукою (що засвідчують числа та формули) в таких галузях, як фізика та хімія. На якісному рівні синергетика добре усталилась в біології, економіці. Після появи наукознавчих праць, пов'язаних з синергетичним підходом, якісні пояснення еволюційних механізмів було здійснено в соціології, мистецтвознавстві.

Системи, які пов'язані з людським фактором (психологія, література та її окремі жанри, соціологія, мистецтвознавство тощо), мають приблизно однакову складність. Якщо еволюція однієї з великих систем описується синергетикою, то це засвідчує, що можна починати аналогічний аналіз також будь-якої іншої з таких систем.

Самоорганізація, тобто виникнення і розвиток складної системи без креслень, архітекторів і керівників, притаманна таким об'єктам, як екологічна система, ринок, наука, природна мова. Слід надати чітке визначення системі, що самоорганізується. Системою прийнято називати

таку сукупність об'єктів однакової або різної природи, які знаходяться у взаємному зв'язку, за рахунок чого сукупність набуває цілісності, тобто нові функції та якості, які не випливають із функцій і якостей складових частин. При цьому система функціонує на основі самоорганізації, якщо вона здібна самостійно реагувати адекватно на зовнішні зміни, вплив, змінюючи самостійно свої параметри, структуру, функції й тим самим зберігаючи себе. Відповідь самоорганізованої системи не обов'язково пасивна (самоадаптація); відповідь може змінювати її положення і впливати на зовнішню середу [Піхтовнікова 2012, с. 10].

Такі дивовижні системи зустрічаються в житті частіше, ніж нам здається. Це бджолиний вулик, самоорганізація волонтерів, це відкрита до поповнень і втрат мовна система. Безумовно, що мовна система і дискурс створені людьми і розвиваються ними. Але багаточисленні автори мовних та дискурсивних інновацій не створюють мову і дискурс як такі: ці об'єкти існують незалежно від будь-якого з нас. А мовна система і дискурс з точки зору синергетики просто включають в себе інформаційно-інтелектуальну складову – багаточисленні мовні особистості.

В одній статті ми не можемо схарактеризувати усі чинники самоорганізованої системи. Зосередимось лише на головних. Обов'язковими ознаками самоорганізованої системи є дисипативність, нерівноважний стан і наявність одного чи декількох параметрів порядку. Це нескладно пояснити після ще одного попереднього пояснення однієї вражаючої характеристики самоорганізованих систем.

Виявляється, що система з самоорганізацією та її складові обов'язково здібні самостійно моделювати одна одну та навколишнє середовище. Отже, такій системі та її складовим притаманна інформаційна діяльність, яка потребує або не потребує інтелектуальних зусиль. Наприклад, живі самоорганізовані істоти – хамелеон та восьминіг змінюють свій колір для маскуванню – це найпростіше моделювання ними довкілля. А учасникам дискурсу тим більше для успіху доводиться передбачати, правильно моделювати мовленнєву поведінку один одного, чим менше він інституційний, формалізований.

Тепер пояснимо інші ознаки самоорганізованої системи. Така система автономна від середовища, але реагує на зміни, адаптується до зовнішніх умов і/або впливає на своє оточення, тобто певним чином розвивається у часі і просторі. Завдяки яким ресурсам і якостям їй це вдається?

По-перше, це нерівноважний стан системи, коли невеликі зміни цього стану спричиняють значні перетворення устрою і поведінки системи. Прикладом може бути самоорганізований натовп, який чимось збуджений (це нерівноважний стан). У цій ситуації, в такому стані достатньо невеликого подразнення, «іскри» – і натовп різко змінює

поведінку. Більш мирний приклад – стан мовної системи, яка прийшла на чужу землю разом з її носіями. Під впливом місцевих мов та населення мова-прототип впадає в нерівноважний стан і, зазвичай, за історично короткий строк змінює свій склад (насичується суржигом) і частково – синтаксичну структуру (в лінгвістиці це явище називається креолізацією мови).

По-друге, для своєчасного реагування на зовнішні зміни самоорганізована система повинна бути відкритою до обміну інформацією (це моделювання), енергією та речовиною з оточуючим довкіллям. Ця здібність називається дисипацією. Самоорганізована тварина реагує на зовнішні сигнали, живиться їжею, позбавляється своїх продуктів розпаду. Крутоворот цих процесів відбувається і у внутрі тварини, між її частинами. Так само поводяться і самоорганізовані нейронні сітки у мозку. Для їх функціонування потрібна інформація ззовні, електрохімічна енергія, викид відпрацьованої енергії непридатної якості. Тоді самоорганізований мозок здатний справно виробляти рефлекси, емоції та поняття.

У мові дисипація проявляється в тому, що кожний її елемент (слово) активно взаємодіє з іншими словами. За Михайлом Бахтіним, це є властивість реактивності слів: кожне слово в тексті припускає появу наступних слів і є відгуком на попередні (див. детальніше [Піхтовнікова 2012, с. 12]).

Основним інструментальним поняттям синергетики є поняття «параметр порядку». Це найбільш рухомий, незалежний від інших параметр. Він підпорядковує собі у самоорганізованій системі інші параметри і, власне кажучи, веде систему до цілі-атрактора. У живих істот таким параметром порядку є нервові імпульси, у рослин – живлення соком у залежності від температури та вологості. В нематеріальних самоорганізованих системах, таких як мова і мовлення, різні типи дискурсу – параметр порядку діє на всіх їхніх рівнях. Наприклад, у залежності від цілі мовлення параметр порядку обирає відповідну лексику, стиль, композиційно-мовленнєві форми. «Обирає» – слід розуміти так, що параметр порядку надає мовцям готові кліше, дозволяє творчі інновації, які не протирічають обмеженням на комунікативний акт (це репелери комунікації). Ще раз нагадаємо, що з точки зору синергетики мовець знаходиться не ззовні самоорганізованої комунікації, а належить до неї як мовна особистість із своєю мовною поведінкою. Самоорганізацію дискурсу ми розуміємо не в тому смислі, що він виникає незалежно від автора, а в тому, що автор є одночасно і творчим конструктором дискурсу, і знаряддям атракторів та репелерів цього дискурсу, які виникли до автора і незалежно від нього [Піхтовнікова 2012, с. 29].

Параметр порядку у різних типах дискурсу – це синергетична назва провідної тенденції утворення цього дискурсу. Але така переназва висвітлює роль цієї тенденції у становленні дискурсу. Наприклад, однією з важливих тенденцій створення наукового дискурсу (детально: [Піхтовнікова 2012, с. 56–60]) є посилення на інших авторів, їх цитатія, переказ. Ця тенденція (тобто параметр порядку) є обов'язковою, але в залежності від умінь автора скористатись цим параметром науковий текст набуває доброї або поганої якості. Якщо посилень занадто, і вони невпорядковані – це компіляція, якщо замало – це може бути плагіат.

Інший приклад – дія параметра порядку на когнітивному рівні у дискурсі байки. В байках різних століть провідною тенденцією їх створення є драматизація сюжету. Якщо її розуміти як проблему вибору персонажів в умовах невизначеності або як проблему багатьох можливостей з усіма супровідними переживаннями. Синергетика має спеціальний термін «біфуркація» для найменування вибору з непередбачуваним наслідком. У байці драматичність має тенденцію підйому з нижчих рівнів на вищий. У класичних байках драматичність забезпечувалась вибором такої поведінки персонажів, яка спричиняла загострення боротьби і кульмінацію. В байках, де вводиться абстрактний, несумірний з іншими персонаж (наприклад, уособлення Долі), драматизм зумовлено неможливістю протистояти нерівному персонажу. В постмодерних байках з незавершеним образом-символом функцію вибору його смислу передано на найвищий рівень – читачу [Піхтовнікова 1999].

У фармакології здавна існувала така проблема. Вітаміни заводського виробництва погано засвоювались попри те, що їх структурна хімічна формула ідеально підходила до зчеплення зі структурою гемоглобіну. Просто в турбулентному хаосі кровотоку вони нечасто могли «знайти» один одного. Положення змінилось, коли було знайдено додаткову речовину, яку назвали «синергетик». За її присутності в крові процес засвоєння помітно покращився. Склад «синергетика» зберігається в таємниці, але з хімічної точки зору його дія очевидна: він не бере участь у хімічних реакціях, але сприяє їм. Такі речовини звуться каталізаторами, а з синергетичної точки зору це є параметр порядку, який з мінімальними енергозатратами веде до цілі – ефективного засвоєння вітаміну.

Ще один приклад. Гусениця восени завертається у кокон, а напередодні весни там її тіло перетворюється у густий самоорганізований «кисіль», з якого навесні самостійно формується хітиновий покрив, корпус майбутнього метелика. Коли цей процес завершується, кокон рветься, і метелик набуває вільного життя.

Вражаючий приклад синергетичного процесу – виникнення теорії біоценозу – динамічного співіснування різних суспільств у природі. На кшталт цього лінгвосинергетика спостерігає різні рівні мови, мовлення, дискурсу у їх самоорганізованому лінгвоценозі. І не тільки спостерігає, а й виступає важливим інструментом для прогнозів розвитку цих підсистем, виявляючи їх внутрішній потенціал до адаптації та активного впливу на соціальне середовище.

Синергетична парадигма в лінгвістиці активно розробляється, починаючи з кінця XX століття (Г. Ейгер; Р. Піотровський; Л. Піхтовнікова; І. Герман; Г. Москальчук; Р. Келер), але зародилася ще раніше в дослідженнях самоорганізації різних мовних явищ (Дж. Ніколіс; Р. Том; М. Фуко).

Згідно з синергетичною парадигмою, лінгвістичні системи (мова, жанр, що еволюціонує, дискурс), перебуваючи в стані нерівноваги, самоорганізуються параметром порядку під впливом цільових атракторів і репелерів. Змістом атракторів є інтенції комунікантів, автора тексту, екстралінгвальні умови та ін.; зміст репелера є норми, традиції, мовні конвенції та інші обмежувачі системи. В рамках синергетичної парадигми всі лінгвістичні об'єкти не втрачають свої звичайні обриси, але набувають нові виміри, що дозволяють побачити в різномірних лінгвістичних поняттях їх функції самоорганізації. У самоорганізованих лінгвістичних системах (текст, упорядкований мовний матеріал, дискурс) їх автори виступають як (провідні) співавтори незалежно сконструйованих систем атракторів і репелерів, а також традиційних, історично виправданих в мові та мовленні проявів параметра порядку.

Завдяки зверненню до синергетичної парадигми в лінгвістиці відкриваються нові міждисциплінарні можливості дослідження самоорганізованих системних об'єктів і явищ. При цьому виявляється вирішальна роль евристичних здібностей адресанта як мовної особистості та інтелектуальної складової цих систем, що самоорганізуються.

Необхідність опису статичної та динаміки мовних та мовленнєвих структур синергетичним методом назріла вже давно. Як одні з перших відомих нам спроб в Україні пов'язати поняття синергетики з проблемами мовознавства, германістики й україністики зокрема, слід назвати роботи Г.В. Ейгера, Л.С. Піхтовнікової (Харківська школа, кінець XX – початок XXI ст.); О.О. Семенець, С.М. Єнікеєвої (Запорізька школа, перше десятиліття XXI ст.).

Застосування синергетичного методу у дослідженні мови, тексту і дискурсу реалізовано на цьому етапі в роботах українських дослідників у таких аспектах: розробка основ синергетики для застосування в лінгвістиці і в цілому в філології; синергетика стилю німецької, української та російської байки (діахронічний аспект); синергетика

і прагматилістика дискурсу; самоорганізація окремих типів дискурсу; самоорганізація мовленнєвих творів у когнітивному аспекті (Л. Піхтовнікова, Харків); синергетика мови (Г. Ейгер; Л. Піхтовнікова, Харків); синергетика словотворення англійської мови, фрактальність (С. Єнікеева, Запоріжжя); синергетика поетики; ідіолекту, синергетика медійного дискурсу (на матеріалі текстів української літератури) (О. Семенець, Кривий ріг – Запоріжжя); діяхронічна лінгвосинергетика, синергетика розвитку англійської мови, фрактальність (Т. Домброван, Одеса); самоорганізація концептивних систем (А. Приходько, Запоріжжя); метаметафора в синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, С. Корінь, Харків); рекламний дискурс у синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, В. Самаріна, Харків); дискурс англомовної байки в синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, О. Гончарук, Харків); синергетика і прагматилістика німецькомовної притчі (Л. Піхтовнікова, І. Яремчук, Харків – Кам'янець-Подільський); синергетичний аспект англомовного агротехнічного дискурсу (Л. Піхтовнікова, Н. Пільгуй, Харків); синергетика передвиборчого англомовного дискурсу (Л. Піхтовнікова, Є. Богатирьова, Харків – Маріуполь); синергетика англомовного афоризму (Л. Піхтовнікова, О. Анастасєва, Харків); лінгвосинергетичний аспект дослідження принципу невизначеності (С.М. Єнікеева, М. Залужна, Запоріжжя); синергетика англомовного прислів'я (С.О. Швачко, О. Овсянко, Суми); лінгвосинергетичні характеристики німецькомовної і англомовної новели (Л. Піхтовнікова, В. Чередниченко, А. Сухова, Харків – Миколаїв); синергетика контекстуальної синонімії у німецькомовних публіцистичних текстах (Л. Піхтовнікова, А. Суддя, Харків); синергетика детективного жанру (Л. Піхтовнікова, Л. Цапенко, Харків); синергетика фонетики (А. Калита, Київ); синергетика просодичної системи (на матеріалі текстів малих форм) (Л. Тараненко, Київ); синергетика омонімії (С. Кійко, Чернівці); синергійність / фрактальність публіцистичних текстів (зіставний аспект німецьких і українських текстів) (Ю. Кійко, Чернівці); синергетика перекладу: німецький напрямок (М. Дорофєєва, Київ); синергетика німецького іменника (В. Дребет, Чернівці); синергійність релігійного дискурсу (Н. Кравченко, Одеса) та інші.

Наведений перелік праць із лінгвосинергетики свідчить про реальну наявність в Україні потужної синергетичної школи у філології, передусім у лінгвістиці. Більшість праць наведених напрямків об'єднано в першій українській колективній монографії з філологічної синергетики (Синергетика... 2015). Уперше в цій монографії представлені не лише лінгвістичний, а й літературознавчий підходи (В. Силантьєва; О. Фоменко) до застосування і трактування синергетичних понять та інструментарію.

Зупинимось на **перспективах розвитку** синергетики і, зокрема, лінгвосинергетики. Синергетика зближує окремі науки у єдиному погляді на становлення та еволюцію об'єктів цих наук. Водночас вказує вектор евристичних розвідок в окремих науках щодо поширення їхніх парадигм на вивчення усього «життєвого шляху» об'єктів та явищ від їх народження до розпаду.

Сутність перспектив сучасної лінгвосинергетики можна також зрозуміти за таких міркувань. Ця наука активно співпрацює з кількома напрямками традиційної лінгвістики – квантитативною лінгвістикою, лінгвістикою мовної системи, дискурсу, стилю; викарбовуються зв'язки синергетики з когнітивною лінгвістикою, текстотворенням, лінгвопсихологією, лінгвокультурологією, перекладом. Існують добре відомі праці, що відображають цей плідний союз. Наукова цінність таких праць полягає в тому, що в них детально вивчено ДВИГУН самоорганізації будь-якої системи – протиріччя між вимогами цілі існування системи (атрактором) та вимогами обмежувачів поведінки системи (репелерами). Іноді в роботах вказано параметр порядку, який самоорганізує лінгвістичну систему, веде її до цілі-атрактора, оминаючи репелери. Але поки що в описі та дослідженні параметрів порядку, дії інших важливих чинників самоорганізації лінгвістичних систем бракує достатньої глибини. Глибина і прозорість опису у перспективі повинні бути такими, щоб наукову працю з лінгвосинергетики міг зрозуміти не тільки починаючий науковець-філолог, але й будь-який фахівець із синергетики в інших сферах науки, оскільки ми стверджуємо універсальність та міждисциплінарність синергетичного світобачення.

На нашу думку, перспективними є також синергетичні дослідження в семіотичі, просодиці як специфічній знаковій системі і в сфері перекладу та синтезу мовлення у виконанні штучного інтелекту.

Головним **висновком** з викладеного матеріалу є ствердження потенційної провідної ролі синергетичної парадигми серед інших наукових парадигм, її об'єднувальної тенденції у сучасному світобаченні.

Література

1. Домброван Т.И. Лингвосинергетика: Язык как синергетическая система: Монография / Т.И. Домброван. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2014. – 308 p.
2. Домброван Т.И. Язык в контексте синергетики : Монография / Т.И. Домброван. – Одесса : КП ОГТ, 2013. – 346 с.
3. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки: жанрово-стилістичні аспекти : дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови», 10.01.04 «Зарубіжна література» / Л.С. Піхтовнікова. – К., 2000. – 427 с.

4. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст. : монографія / Л.С. Піхтовнікова. – Х. : Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
5. Піхтовнікова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. – 180 с.
6. Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т. И. Домброван, С. М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. / под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 340 с.
7. Dombrovan T. An Introduction to Linguistic Synergetics / T. Dombrovan. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – 152 p.
8. Pichtownikowa L. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13–21 Jahrhundert / Ukrainische Beiträge zur Germanistik / L. Pichtownikowa. – Band 5. – Aachen : Shaker Verlag, 2008. – 322 S.

Статтю опубліковано в: Нова філологія. Збірник наукових праць. Вип. 73. Запоріжжя, 2018. С. 95–101.



16. ДИСКУРС БАЙКИ У СИНЕРГЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ПРОЗОВОЇ БАЙКИ)

ПІХТОВНІКОВА Л.С., ГОНЧАРУК О.Г.

У статті характеризується дискурс байки у синергетичному аспекті. Розкривається зміст понять «атрактор» і «репелер», «параметр порядку», «поляризація» тексту і підтексту як складових дискурсу. Досліджено самоорганізацію байки на мовностилістичному рівні як конкурентну взаємодію актуального членування тексту та надфразової єдності.

Ключові слова: атрактор, репелер, параметр порядку, поляризація, актуальне членування, надфразова єдність.

The article characterized the discourse of fable in synergetic aspect. The meanings of "attractor" and "repeller", "order parameter", "polarization" of text and subtext as components of discourse were described. Self-organization of fable on linguostylistic level as a competitive interaction between text actual division and overphrase unity (discourse) was studied.

Keywords: attractor, repeller, order parameter, polarization, actual division, overphrase unity.

Базові ідеї про самоорганізацію дискурсу містяться у роботах Л.С. Піхтовнікової [6, 7, 8, 9]. Згідно з синергетичною концепцією, у будь-якому типі дискурсу є актуальною взаємодія тексту й контексту, а також їх продукту – підтексту. В процесі самоорганізації художнього дискурсу текст і підтекст моделюють один одного й навколишнє середовище, створюючи при цьому поляризацію смислів у дискурсі. «Моде-

лювання» тут розуміється у традиційному смислі: текст у кожному своєму фрагменті й у цілому є позначенням смислів підтексту; при цьому знаки тексту і смисли підтексту знаходяться у відношенні ізоморфізму (взаємно-однозначна відповідність) або гомоморфізму (кожному знаку відповідає хоча б один смисл, кожному смислу – хоча б один знак). Ізоморфна або гомоморфна відповідність і є суть поняття «бути моделлю» [2: 36]. У свою чергу, підтекст як імпліцитна сутність може відображати свої смисли у вербальних знаках тексту; тут також спостерігається гомоморфне відношення знаків тексту та імпліцитних смислів підтексту.

Відносне протистояння, поляризацію тексту й підтексту можна представити як протистояння експліцитного й імпліцитного, фактальності та її оцінки, нарешті, як протистояння смислів тексту й підтексту. «Технічним реалізатором» поляризації виступає так званий параметр порядку – одне з основних понять синергетики. У будь-якій системі, що самоорганізовується, це поняття позначає той параметр (або параметри), який є найбільш мінливим, рухливим. Параметр порядку, змінюючись у всіх частинах системи, що самоорганізовується (наприклад, у тексті та підтексті дискурсу), підпорядковує усі характеристики системи єдиному плану, єдиній архітектурі. Підпорядкування відбувається у відповідності до цілей і обмежень дискурсу, тобто у відповідності до інтенцій автора й інших комунікантів дискурсу, норм висловлювання, екстралінгвістичних умов тощо. З точки зору синергетики всі цілі дискурсу, як би їх не сформулювати, є так званими атракторами, тобто об'єктами, які «притягують» і направляють процеси організації і відбору в системі. Обмеження можна уявити собі як анти-атрактори (репелери), які відштовхують при відборі й організації усе, що не вкладається у норми, цілі й завдання [6: 49]. Очевидно, що поняття «атрактор» і «репелер» являють собою концептуальну метафору загальних цілей і обмежень дискурсу: притягувати, акумулювати, відбирати необхідну інформацію (атрактор); відштовхувати, відкидати, уникати інше (репелер).

Для кожного типу дискурсу створені «винаходи», які дозволяють найкращим чином реалізувати цілі саме цього дискурсу. Для дискурсу байки такими винаходами виступають іносказання (алегорія), образ-символ і розгалуження смислів, які учасники дискурсу надають подіям, змальованим у тексті байки. Винайдені прийоми байки конкретизують зміст атрактора, оскільки він «притягує» саме ці прийоми. Реалізація атрактора відбувається при дії параметра порядку, який поляризує дискурс байки (текст і підтекст), підпорядковує його алегорії, образу-символу та розгалуженню смислів текстових подій.

Дія параметра порядку на когнітивному рівні полягає, перш за все, в самоорганізації концептів і образів-символів байки. Маючи на

меті виразити в тексті певний концепт і образ-символ, параметр порядку на когнітивному рівні за допомогою автора «обирає» структуру концепту (набір його атрибутів, їх значень, джерел знань про значення), а також призначає персонажів і події, які приводять до створення образу-символу. Дискурс байки «обирає», «познає», «за допомогою» автора – такі висловлювання знову являють собою концептуальну метафору, суть якої полягає у тому, що творчі можливості автора байки не безмежні: жанр байки обмежений її традиційною побудовою (упізнавання байки), стереотипами властивостей персонажів, екстралінгвістичними умовами їх дій. Таким чином, реперери дискурсу байки є реальністю, і, враховуючи їх, обрані персонажі та їх план дій, проект концептів і образів-символів стають змістом атрактора, який далі управляє створенням байки.

Лінгвістичні «події», які відбуваються на когнітивному рівні при самоорганізації дискурсу байки, можна підсумувати наступним чином.

1. Відбувається наповнення змістом атрактора, потім – активізація цілей дискурсу (створення алегорій, образів-символів, розгалуження смислів), готовність до їх реалізації.
2. Відбувається підготовка до реалізації цілей, яка керується змістом атрактора. Починає діяти параметр порядку, який поляризує смисли створюваного тексту й підтексту.

Поляризація відбувається, зокрема, у наступних аспектах:

- а) розгалуження смислів, які надаються діям персонажів;
- б) перенесення властивостей, характеристик персонажів на негативні соціальні прояви людини й суспільства; при цьому властивості персонажів виражені в їх вчинках і оцінках (текст), а авторські й читачькі оцінки виявляються у підтексті і/або фонових знаннях (читача); перенесення властивостей (алегорія) – є когнітивна операція, яка закладена у підтексті.

На прагматичному рівні під керуванням атрактора параметр порядку створює коди (сатиричні, іносказання) і засновані на них мовленнєві стратегії. Коди, виступаючи посередниками між смислами і значеннями, відіграють роль своєрідних «перекладачів» з нечітко вираженої мови людської ментальної сфери (інтенції, урахування обмежень тощо) на більш чіткий і наочний знаковий рівень, в мовностилістичну сферу байкового тексту. Іншими словами, в тексті як кінцевому продукті дискурсу набуває закінченого оформлення і вираження увесь зміст атрактора.

У процесах створення тексту й підтексту активну роль відіграють явища надфразової єдності (НФЄ) і актуального членування тексту (АЧ). Обидва явища належать одному й тому ж мовностилістичному

рівню: вони конструюють макросинтаксис тексту й одночасно виступають стилістичними прийомами вираження семантики тексту [1: 198].

НФЄ забезпечує смислову зв'язність (когерентність) тексту і поряд з цим може слугувати його експресивності й утворенню додаткової інформативності за рахунок формування нових зв'язків фрагментів тексту. Основними показниками НФЄ у тексті виступають: узгодження граматичних форм речень; використання різних способів переносу лексики з одного речення до іншого; узгодження структурних схем окремих частин тексту; використання ланцюжків лексем та їх з'єднань, що відображають анафоричні й логіко-семантичні зв'язки між реченнями [3: 15].

Перенесення лексики відбувається, як правило, у вигляді буквальних і трансформованих повторів, анафоричні й логіко-семантичні зв'язки реалізуються в так званих ненасичених реченнях. Останні не мають відносно завершеного смислу при самостійному вживанні [3: 38]. У кожному зв'язному тексті майже кожне речення інтерпретується реципієнтом у зв'язку з інтерпретацією інших речень (ендофора), або у зв'язку з попередньою інформованістю реципієнта (мовна компетенція), або відносно екстралінгвістичної ситуації (екзофора). Ендофора може бути анафоричною (інтерпретація відносно попередніх речень) і катафоричною (інтерпретація відносно наступних речень) [3: 39]. Відмінною особливістю зв'язування тексту за допомогою НФЄ є нелінійний, «відкладений» прояв у тексті усіх перелічених ознак НФЄ. Наприклад, анафора або катафора може пов'язувати смисли не сусідніх, а досить віддалених у тексті речень (яскравий приклад – анафоричний зв'язок речення-моралі у байці з реченнями, які виражають події, сюжет). Так само, у тексті з НФЄ перенесення лексики, повтори можуть виявлятися не в сусідніх реченнях, а у віддалених. Таким чином, механізм НФЄ встановлює у тексті своєрідну «далекосязжність», вплив на відстані на формування й сприйняття смислу. Досить очевидно, що таким чином самоорганізується смисл підтексту. На мовному й мовленнєвому рівні НФЄ виступає одним із варіантів реалізації парадигматичних зв'язків у тексті.

Механізм НФЄ пристосований для надання підтексту будь-якого смислу, створення у тексті й підтексті будь-яких смислів, які можуть входити до інтенції автора. У синергетичних поняттях це означає, що інтенція, задумка автора, міститься у змісті атрактора, і цей останній керує за допомогою параметра порядку створенням у тексті й підтексті алегорій, образів-символів, розгалужень смислів. Параметр порядку конструює НФЄ у тексті байки; в свою чергу, НФЄ зв'язує у тексті саме ті смисли, які породжують алегорію, образи-символи, розгалуження смислів.

Актуальне членування речення, тобто його розподіл на тему – те, що вже повідомлене; і рему – нове повідомлення, протиставляється формальному членуванню на граматичний суб'єкт і граматичний предикат. Актуальне членування виявляє спосіб включення речення до предметно-тематичного контексту цілого висловлювання. У зв'язному висловлюванні кожне наступне речення містить у якості теми те, про що вже розповідалось у попередньому, і це передається займенниковим заміщенням, повтором, означеним артиклем тощо. Перше речення тексту при цьому виявляється повністю ядром висловлювання (ремою) [1: 198]. І.В. Арнольд наводить приклад аналізу художнього тексту на предмет його актуального членування [1: 199]. Усередині великих тем виокремлюються більш дрібні відрізки, які розділяються на тему й рему; таким чином, актуальне членування іде «вглиб тексту», обслуговує предметно-тематичний аспект висловлювань, стає глобальною текстовою характеристикою. Саме у цій якості глобальної характеристики тексту актуальне членування впливає на виразність тексту (стилістичний аспект), його прагматичні характеристики (мовленнєві стратегії побудови висловлювань) і його когнітивний аспект (розподіл інформації по тексту). Однак розподіл висловлювання на тему і рему не завжди просто здійснюється і не є завжди можливим.

Дослідники визначили третю складову частину актуального членування речення – дифузну зону, яка має подвійний зв'язок (дуплексив) як з темою, так і з ремою [10: 21].

Актуальне членування тексту виявляє чергування тем, рем, дифузних зон, тобто чергування нових і попередніх повідомлень. Повідомлення відносяться, в більшості, до актуальної інформації, до самого тексту, а не до його підтексту. Актуальне членування виявляє «прилегли» зв'язки сусідніх фрагментів тексту. Таким чином, АЧ є «близькодія» у плані вираження, на відміну від НФЄ, яка є «далекосіяжністю».

Якщо у деякому типі художнього тексту необхідне протистояння, поляризація смислів тексту та підтексту, то, скоріш за все, смисли тексту будуть утворені за допомогою актуального членування, а смисли підтексту – за допомогою НФЄ. Саме цей процес і спостерігається у байці, де текст (опис подій, зрідка – вербальні характеристики персонажів) протидіє підтексту (алегорія, сатира, наявність образів-символів). Параметр порядку під впливом цільового атрактора організує структуру актуального членування тексту для повідомлень, вбудовуючи НФЄ паралельно до тексту для утворення підтексту.

Самоорганізація на мовностилістичному рівні полягає в тому, що НФЄ багаторазово «змушує» при створенні й відтворенні дискурсу

повертатись до смислу попередніх фрагментів тексту, виявляючи тим самим їх додатковий тропеїчний смисл. У той же час, актуальне членування лінійно подає чергові частини тексту, відслідковуючи лише фактуальну інформацію і близький каузальний зв'язок. На описаному синергетичному ефекті базуються сатиричні коди та коди іноскання й мовленнєві стратегії байки (прагматичний аспект), а також і реалізація когніції, яка міститься в атракторі. Таким чином, самоорганізація охоплює усі основні лінгвістичні аспекти дискурсу байки.

До сказаного вище можна додати ще два аспекти розвитку дискурсу; детальні ілюстрації цих аспектів далі наведемо при аналізі конкретних текстів.

1. Відповідно до класифікації Е.Г. Різель, у художньому дискурсі існують такі композиційно-мовленнєві рівні: формальний (зовнішнє членування тексту: абзац, розділ, частина, сцена, акт), формально-змістовий (комбінація архітектоніко-та композиційно-мовленнєвих форм), змістовий (розвиток дій, сюжетні лінії, мотиви, опис характерів, ідейний та емоційний зміст) [12: 35–39]. Цю класифікацію доповнює запроваджений Л.С. Піхтовніковою асоціативно-образний рівень [5: 32].

2. У художньому дискурсі, на всіх його композиційно-мовленнєвих рівнях реалізується своєрідна інформаційна архітектоніка, суть якої полягає в такому [4: 101]. Інформація в художньому тексті завжди має оптимум оригінальності (новизни) і надмірності. На кожному композиційному рівні художнього тексту повинна бути деяка надмірність інформації (для полегшення упізнавання попереднього), а оригінальність інформації повинна перевершувати можливості сприйняття адресата, але надавати цю можливість на більш високому композиційному рівні; від цього безпосередньо залежить відчуття художньої цінності тексту. Композиція тексту заснована на можливості семантичної компенсації оригінальної інформації рівня N на рівні N+1. Таким чином, більш високий рівень композиції «пояснює» оригінальну інформацію попереднього рівня.

Як стверджувалось раніше, у дискурсі байки на змістовому композиційному рівні дія параметра порядку поляризує смисли фактуальної інформації та інформації асоціативно-образної, а також концептуальної. Більш конкретно, фактуальна інформація переважно створюється в тексті за допомогою актуального членування і є на змістовому композиційному рівні надлишковою. Асоціативно-образна і концептуальна інформація утворюється переважно за допомогою НФЄ, є на змістовому композиційному рівні оригінальною і не може бути на цьому рівні повністю адекватно сприйнятою. Її «пояснює» наступний, більш високий рівень – асоціативно-образний; це пояснення є образна, алегорична інтерпретація оригінальної інформації.

Розглянемо конкретні приклади самоорганізації дискурсу байки.
1. Байка Дж. Тербера "*The Fairly Intelligent Fly*" [13: 43].

A large spider in an old house built a beautiful web in which to catch flies. (PEMA). Every time a fly landed on the web and was entangled in it the spider devoured him, so that when another fly came along he would think the web was a safe and quiet place in which to rest. (TEMA). One day a fairly intelligent fly buzzed around above the web so long without lighting that the spider appeared and said, "Come on down." (PEMA). But the fly was too clever for him and said, "I never light where I don't see other flies and I don't see any other flies in your house." (TEMA). So he flew away until he came to a place where there were a great many other flies. (PEMA). He was about to settle down among them when a bee buzzed up and said, "Hold it, stupid, that's flypaper. All those flies are trapped." "Don't be silly," said the fly, "they're dancing." (TEMA). So he settled down and became stuck to the flypaper with all the other flies. (PEMA).

Moral: There is no safety in numbers, or in anything else. (ДИФУЗНА ЗОНА).

У розглянутому прикладі актуальне членування забезпечує зв'язність тексту, а саме близький каузальний зв'язок смислів рем і тем. Ці смисли відносяться повністю до розвитку подій, сюжетних ліній, мотивів, опису характерів, ідейного та емоційного змісту, тобто до змістового рівня тексту. Очевидно також, що актуальним членуванням пов'язується тільки фактуальна інформація. На композиційному рівні, незважаючи на економність викладу, існує деяка надмірність інформації. Без втрати смислу можна було б опустити деякі епітети-характеристики, не «вимальовувати» так докладно деталі подій. З лінійного ряду смислів тем і рем «випадає» смисл дифузної зони (мораль байки). Висловлювання моралі формально можна вважати ремою, оскільки там присутнє нове поняття «безпека» і твердження про її відсутність. Однак імпліцитний, оригінальний (новий) смисл цього висловлювання є наслідком і продовженням смислу всього попереднього тексту, тобто ремою. Імпліцитний смисл не може бути адекватно сприйнятий на змістовому композиційному рівні; його пояснює наступний композиційний рівень – образний.

НФЄ у тексті байки представлена катафорою, яка пов'язує смисл заголовка і смисл тексту, й анафорою, яка пов'язує мораль з попереднім смислом тексту. Катафоричний зв'язок є суперечливим (та іронічним): смисл слова «*intelligent*» у назві не відповідає характеристикам персонажу, представленим у тексті.

У розглянутому тексті механізм НФЄ обмежений катафорою й анафорою; інші ознаки НФЄ або відсутні (немає ненасичених речень), або виражають НФЄ слабо. Останнє відноситься до повторів, переносу ідентичної лексики до наступних речень. У цьому тексті, на відміну

від інших байок, такі переноси виконуються лише до сусідніх речень (немає далекосяжності), забезпечуючи лише лінійний, синтагматичний зв'язок тексту, зв'язок його тем і рем.

Анафора й катафора відіграють значну роль при моделюванні підтексту. При цьому слово «*intelligent*» в катафорі позначає смисл, полярно протилежний підтексту, а «*there is no safety in numbers, or in anything else*» в анафорі виражає у підтексті стисло, як резюме, іронічну оцінку помилок персонажа.

На змістовому композиційному рівні в результаті поляризації буквального смислу фактуальної інформації тексту (вираженої за допомогою актуального членування) і оригінальної інформації (вираженої НФЄ) відбувається їх конкуренція, зіткнення несумісних смислів, що змушує адресата (читача, інтерпретатора) шукати новий імпліцитний смисл на більш високому (образному) рівні. Адресат їх знаходить, переходячи до метафоричної і сатиричної трактовки, таким чином виникає підтекст. При цьому, фактично, відбувається реконструкція дискурсу, запланованого автором у змісті атрактора.

2. Байка А. Бірса "The Tyrant Frog" [11].

Актуальне членування тексту байки виглядає наступним чином.

A Snake swallowing a frog head-first was approached by a Naturalist with a stick. (PEMA).

"Ah, my deliverer," said the Snake as well as he could, "you have arrived just in time; this reptile, you see, is pitching into me without provocation." (TEMA).

"Sir," replied the Naturalist, "I need a snakeskin for my collection, (PEMA). but if you had not explained I should not have interrupted you, for I thought you were at dinner." (ДИФУЗНА ЗОНА).

Пояснимо причину, згідно з якою ми вважаємо останнє висловлювання дифузною зоною в актуальному членуванні тексту. Це висловлювання семантично еквівалентно наступному (якщо не зважати на умовний спосіб подачі цього висловлення): *But if you had not explained (TEMA), I should not have interrupted you (PEMA), for I thought you were at dinner (TEMA).*

Однак умовний спосіб в оригіналі висловлювання змінює структуру його актуального членування. Умовний спосіб виражає умовні дії, наміри, оцінки, а не реальні події, хоча спирається на достеменні факти й події у минулому. Опір на минуле надає висловлюванню ознак ТЕМИ, але наміри, оцінки та умовні дії є новими, і це надає висловлюванню ознак РЕМИ. В цілому ж висловлювання є ДИФУЗНОЮ ЗОНОЮ.

НФЄ представлена у тексті байки анафорою, катафорою і двома ненасиченими реченнями. В останньому висловлюванні тексту є два ненасичені підрядні речення (еліпсиси), які повертають до смислу по-

переднього тексту, надаючи йому іншу, іронічну трактовку. Еліпси-си встановлюють анафоричний зв'язок з попереднім. Назва містить у собі катафору – смисловий зв'язок з другим реченням тексту. Цей зв'язок надає нового, іронічного смислу другому реченню.

Поляризація смислу фактуальної інформації і смислу її іронічної оцінки складає суть дії параметра порядку, який вибудовує структуру актуального членування і НФС тексту таким чином, щоб досягти цієї цілі. В результаті на образному композиційному рівні виникає образ-символ удаваної ввічливості, яка не усуває антагонізми, і образ-символ людської виверткості. Такі образи-символи були сплановані й обрані параметром порядку ще на когнітивному рівні до загрузки атрактора змістом.

На завершення слід сказати про відмінності в синергетичному й когнітивно-комунікативному підходах до дослідження дискурсу. Обидва підходи використовують низку загальних понять, що відносяться до дискурсу, походять із єдиної трактовки цього феномену. При цьому когнітивно-комунікативна парадигма дискурсу, в основному, приділяє увагу умовам і способам функціонування дискурсу (дискурсивним стратегіям, фактору адресата, інтенціональності, інформативності тощо). Синергетична парадигма розглядає дискурс як систему, що самоорганізовується, вона вивчає синтез дискурсу і серед численних факторів синтезу зосереджує увагу, в основному, на головному факторі саморозвитку системи: зміні її частин у протилежних напрямках, поляризації їх властивостей при збереженні загальних цілей і структури системи. «Диригентом» або «менеджером» поляризації виступає параметр порядку, який організовує відбір серед потенційних можливостей тих елементів дискурсу, які відповідають змісту цільового атрактора. Такий відбір відбувається на когнітивному, прагматичному і мовностилістичному рівнях. Індивідуально-авторська корекція відбору регулюється мовною картиною світу та мовною компетенцією автора.

Література

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.
2. Бирюков Б.В., Геллер Е.С. Кибернетика в гуманитарных науках / Б.В.Бирюков, Е.С.Геллер. – М.: Наука, 1973. – 382 с.
3. Добрускина Э.М., Берзон В. Е. Синтаксические сверхфразовые связи и их инженерно-лингвистическое моделирование / Э.М.Добрускина, В.Е.Берзон. – Кишинев: Штиинца, 1986. – 168 с.
4. Моль А. Искусство и ЭВМ / А. Моль. – М.: Мир, 1975. – 556 с.

5. *Пихтовникова Л.С.* Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни (на материале немецких стихотворных басен 18 в.): дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л.С. Пихтовникова. – К., 1992. – 338 с.
6. *Пихтовникова Л.С.* Синергетический метод для исследования дискурса в прагматилистическом аспекте / Л.С. Пихтовникова // Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. – Харків, 2009. – № 848. – С. 48 – 52.
7. *Пихтовникова Л.С.* Еволюція німецької віршованої байки (13-20 ст.): жанрово-стилістичні аспекти: дис... доктора філол. наук: 10.02.04; 10.01.05 / Л.С. Пихтовникова. – К., 2000. – 427 с.
8. *Пихтовникова Л.С.* Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст.: Монографія / Л.С. Пихтовникова. – Х.: Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
9. *Пихтовникова Л.С.* Стилїстика і синергетика дискурсу / Л.С. Пихтовникова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. – Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2005. – С. 29–36.
10. *Селіванова О.О.* Сучасна лінгвістика / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
11. *Bierce A.: Fantastic Fables*, 2007. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/bierce/fables.asp>
12. *Riesel E.* Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation: Учебное пособие для студентов ин-тов и ф-тов иностр языков / Riesel E. – М.: Высшая школа, 1974. – 184 с.
13. *Thurber J.* Fables for Our Time and Famous Poems / J. Thurber. – NY: Harper & Row Publishers, 2008. – 128 p.

Опубліковано в: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Мови і світ: дослідження та викладання». 29-30 березня 2012 р. – Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка (КДПУ). – С. 304-309.



17. ДИСКУРС ПРИТЧІ У СИНЕРГЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ

ПІХТОВНИКОВА Л.С., ЯРЕМЧУК І.М.

У статті на матеріалі притч німецькомовних авторів розглянуто фактори самоорганізації дискурсу притчі. Головним механізмом самоорганізації на когнітивному, прагматичному і стилістичному рівнях є поляризація складових дискурсу притчі, що проявляється як результат конкурентної взаємодії атракторів і репелерів дискурсу.

Ключові слова: дискурс, притча, самоорганізація, атрактор, репелер, поляризація.

PIKHTOVNIKOVA L.S., YAREMCHUK I.M. Discourse of parable in synergetic aspect

This paper considers the factors of the self-organization of a parable discourse on the material of the parables of German-speaking authors. The main

mechanism of self-organization on cognitive, pragmatic and stylistic levels is the parable discourse constituents polarization which becomes apparent as a result of the competitive interaction of the attractors and repellers of discourse.

Key words: *discourse, parable, self-organization, attractor, repeller, polarization.*

Синергетика вивчає принципи самоорганізації систем, що виникають еволюційним шляхом, здатні адекватно реагувати на зовнішні зміни, впливи, змінюючи самостійно свої параметри, структуру, функції і тим самим зберігаючи себе. Термін «синергетика» введено в науку Г. Хакеном [20] спочатку для дослідження самоорганізації фізико-хімічних явищ, потім положення самоорганізації було застосовано до природної і соціальної сфери. Синергетична парадигма в лінгвістиці активно розроблюється, починаючи з кінця XX століття [2, 1, 3, 5, 12, 9, 8, 11, 22], однак вона зародилася ще раніше в дослідженнях самоорганізації різних мовних явищ [18, 6, 19]. Значну увагу приділено синергетичним явищам у коротких типах тестів – рекламі [16], малих сатиричних формах (байка, притча) [9, 8, 22, 7] та взагалі – феномену самоорганізації різних типів дискурсу [10, 13, 11].

Об'єкти, що самоорганізуються, можуть бути як матеріальними, так і ідеальними. Наприклад, самоорганізується й еволюціонує система знань і система передачі знань у процесі спілкування, тобто дискурс. Процес утворення дискурсу як самоорганізованої системи умовно можна розділити на три етапи: а) когнітивний (етап задуму, планування обмежень); б) прагматичний (створення стратегій, що реалізують задум); в) етап мовленнєвої реалізації (реалізація стратегій у мовленні). Учасниками кожного етапу, що створюють самокеровану систему, є такі: 1) автори (автор) дискурсу, що виступають як мовні особистості; 2) вбудовані в мовну картину світу соціальні очікування (замовлення) на результати реалізації дискурсу; 3) обмеження на дискурс: традиції жанрів, обсяг, норми викладу, екстралінгвальні умови та ін.

Мовна особистість розглядається на трьох рівнях: 1) вербально-семантичному, 2) тезаурусному, 3) мотиваційно-прагматичному – з установленням специфічних для них одиниць (слів, понять, діяльнісно-комунікативних потреб) [17: 370].

Відповідно до цього автор як мовна особистість бере участь у самоорганізації дискурсу на когнітивному, прагматичному та мовно-мовленнєвому рівнях відповідними сторонами своєї мовної особистості, залучаючи для цього необхідні одиниці.

Самоорганізацію дискурсу ми розуміємо не в тому сенсі, що він виникає незалежно від автора, а в тому, що автор є одночасно й твор-

чим конструктором дискурсу, й знаряддям атракторів та репелерів цього дискурсу, які виникли до автора й незалежно від нього [7: 520].

Із синергетичної точки зору п.п. 1) і 2) складають зміст *атрактора* – ментального конструкта, що направляє процес утворення дискурсу в потрібне русло послідовного досягнення цілей. Оponentом атрактора є *репелер*, його зміст відбито у п. 3). При створенні дискурсу відбувається конкурентна взаємодія змістів атрактора й репелера. Маючи загальну мету – створення дискурсу, атрактор і репелер задають протилежні напрямки його розвитку: зміст репелера прагне створити стійку форму дискурсу (припустимий обсяг, традиційний зміст, архітектоніку і т.ін.), а зміст атрактора – додати формі й змісту гнучкість і динамізм, втілити творчий задум автора [там само: 520–521].

Згідно з синергетичними поглядами, конкуренція атрактора й репелера при створенні дискурсу є головним чинником самоорганізації. Конкуренція приводить до того, що різні частини системи набувають і розвивають у собі протилежні властивості, тобто поляризуються. Поляризація дозволяє щонайкраще врахувати протилежні вимоги атрактора й репелера. Поляризація частин системи здійснюється за допомогою *параметра порядку* – найбільш рухливого параметра системи, що діє у всіх його частинах [9: 13].

На когнітивному рівні самоорганізації дискурсу притчі конкретизується задум автора. Для цього автор як мовна особистість використовує свій тезаурусний рівень та багаторазово порівнює свій задум з обмеженнями на дискурс притчі, досягаючи тим самим компромісу між вимогами репелера та прагненнями атрактора. Ціль, або задум автора – виразити й довести художніми засобами певну соціально значущу ідею; для цього знайти наочний, репрезентативний приклад, що відображає сутність ідеї та може слугувати її символом [14]. Зрозуміло, що автор не може обходити традиційні обмеження притчі як типу тексту, які, таким чином, виступають однією із сторін самоорганізації поряд з авторською метою.

Когнітивний етап самоорганізації притчі можна лише умовно відокремити від прагматичного етапу. На останньому відбувається створення мовленнєвих стратегій і кодів, що трансформують просту ситуацію сюжету у символ. Згідно з традиційною природою притчі, вона повинна бути переконливою й дидактичною. Тому автор притчі за допомогою тексту формує у читача напрямок думки, домінувати, що дозволяють останньому знайти у притчі ємний особистісний смисл. Такий механізм створення особистісного смислу при читанні художнього тексту має синергетичну природу [1: 34].

Зазвичай, у притчі закладається напрямок пошуку двох домінант смислу, які складають опозиційну пару. З цієї опозиції, протиріччя,

власне, і утворюється символ, що виражає головну ідею притчі. Розглянемо приклад.

G. E. Lessing

Der Besitzer des Bogens

Ein Mann hatte einen trefflichen Bogen von Ebenholz, mit dem er sehr weit und sehr sicher schoss, und den er ungemein wert hielt. Einst aber, als er ihn aufmerksam betrachtete, sprach er: Ein wenig zu plump bist du doch! Alle deine Zierde ist die Glätte. Schade!- Doch dem ist abzuhelfen; fiel ihm ein. Ich will hingehen und den besten Künstler Bilder in den Bogen schnitzen lassen. - Er ging hin; und der Künstler schnitzte eine ganze Jagd auf den Bogen; und was hätte sich besser auf einen Bogen geschickt, als eine Jagd?

Der Mann war voller Freuden. „Du verdienst diese Zierraten, mein lieber Bogen!“ - Indem will er ihn versuchen; er spannt, und der Bogen - zerbricht. [21: 94]

Одна з домінант смислу в цій притчі – цінування будь-якого корисного предмета, що добре виконує свої функції. Домінанта позначена виразами: *лук чудовий, стріляє влучно вдалечень*. Друга домінанта смислу – прагнення до покращення вигляду корисного предмета. Домінанта позначена виразами: *ти не бездоганний, ще трошки грубий, покошаний*.

Конфлікт вказаних домінант смислу виявляється в кульмінації притчі: Лук не витримав нової різьби та прикрашень і зламався у вживанні. Домінанти створюють напрямок пошуку і узагальнення смислу для адресата. Ймовірно, він обере наступний смисл: завжди можлива несумісність між прагматикою та естетикою предметів, що слугують людині. Завдяки прикладу, наведеному в притчі, означені домінанти назавжди залишаються у адресата поляризованими. Особистісні смисли виникають у читача шляхом самоорганізації і узагальнення; в тексті притчі, у її експліцитному плані вираження ці смисли ще відсутні.

Приклад, що використано у притчі, надає переконливості головній ідеї тому, що вказує її онтологічні коріння, тобто походження з простого і зрозумілого побуту. Динаміка породження смислу у такий онтологічний спосіб робить цей смисл легко оглядним при всій віртуальності події [4: 139].

Прагматичний етап самоорганізації дискурсу притчі, як зазначено, можна лише умовно відокремити від когнітивного етапу. Створення дискурсивних стратегій має певні цілі і цим відноситься до когніції; в той же час стратегії реалізуються на мовно-мовленнєвому етапі і відносяться до стилістичних засобів. Цільове застосування стратегій визначає їх розподіл на дві основні: репрезентаційну й комунікативну. Комунікативна інтенція притчі має те ж саме поле діяльності, що й репрезентаційна, але розглядається з точки зору мовленнєвого забезпечення репрезентаційної інтенції.

Коди притчі, що створюються на прагматичному етапі самоорганізації, призначені для узагальнення смислу та символізації, що впливає з простої ситуації, викладеної у притчі. Так, у наведеній вище притчі Г. Лессінга кодом ідеї про несумісність практичного застосування і зайвих прикрас предмета виступає конкретний предмет (Лук) і художня різьба, що послабила (знищила) його головну функцію. Приблизна (неповна) класифікація лінгвокультурних кодів, що використовуються у художніх творах, надана в лінгвістичній довідниковій літературі [17:220]. Виокремлюють такі коди, як соматичний, просторовий, часовий, предметний, біоморфний, духовний, релігійний та ін. У розглянутій притчі застосовано предметний код (предмет – Лук, ним закодовано смисл про будь-який корисний предмет) та духовний код (прагнення до прикрашення різьбою Лука, цим закодовано більш загальне тяжіння до прикрас).

Моделі спілкування, мовленнєві стратегії, коди притчі залишаються «безтілесними» без мовного та мовленнєвого забезпечення, що здійснюється у формі тих чи інших стилів, у формі мовностилістичних засобів. Існує досить стійка кореляція між прагматичним інвентарем (моделі спілкування, мовленнєві стратегії, коди) та стилістичними засобами для досягнення цілей притчі. Саме це дає підстави до розглядання дискурсу притчі в об'єднаному прагматистичному аспекті.

Притча висловлює надто загальні опозиції: добро – зло, любов – ненависть, дружба – ворожнеча та ін., смисл яких можна лише демонструвати або маніфестувати. Поряд з ускладненням цих опозицій ускладнюється і композиція притчі, усі її рівні, ускладнюється ієрархія стильових рис. Рух від сюжету до заключної частини притчі супроводжується ускладненням моделей спілкування, що корелює з нарощенням ємності смислу й узагальненням.

Контраст між автологічністю мови притчі та її стилістичною виразністю залишається провідним стильовим феноменом кожного типу притчі. Він породжує ще один комплекс стилістичних явищ, які максимально сприяють досягненню цілей притчі і мають синергетичну природу.

У стилістичному синтаксисі мають місце такі явища, як актуальне членування (АЧ) та надфразова єдність (НФС). Згідно з ідеями Л.С. Піхтовнікової, саме вони на стилістичному рівні відіграють роль самоорганізації для виникнення в дискурсі нових смислів будь-якої складності [7: 521-524].

Узагальнені смисли виникають у притчі імпліцитно або у експліцитно висловленій моралі, авторському резюме і є результатом попереднього тексту. У тексті притчі (опис дій, персонажів) план ви-

раження здійснюється за допомогою АЧ, яке послідовно, лінійно надає розвернення подій. Зміна тем і рем здійснює, переважно, інформаційну функцію притчі. Завдяки автологічному викладу актуальне членування у притчі прозоре й просте.

Узагальнені смисли притчі виникають у її плані змісту як імплікатура або експліцитно – як ітогове міркування. У будь-якому разі для цього потрібне мисленнєве повернення до попереднього тексту.

Самоорганізація на мовностилістичному рівні полягає в тому, що надфразова єдність дає можливість при створенні дискурсу повертатися до смислу попередніх фрагментів тексту, виявляючи їх додатковий смисл. Водночас актуальне членування лінійно подає чергові частини тексту, відслідковує переважно фактуальну інформацію і близький каузальний зв'язок [там само: 521].

Розглянемо цей механізм на прикладі притчі М.Ф. Ебнер-Ешенбах.

M. v. Ebner-Eschenbach

Verlorene Zuversicht

Vor Jahren lebte in einer großen Handelsstadt ein Mann, dem alles, was er unternahm, gelang, den niemals ein Missgeschick traf (PEMA), der von Jugend an bis ins reife Alter nur Freude und Erfolg erlebte und nur Dankbarkeit und Treue erfuhr. (TEMA)

Plötzlich verwandelte sich sein Los; er sank ins Elend; er lernte den Undank und die Bosheit kennen (PEMA), und allem, was er liebte, drohte Gefahr. (TEMA)

Ebenso rasch jedoch, als es sich von ihm gekehrt, kam das Glück ihm zurück, ersetzte ihm zehnfach, was er verloren hatte, überschüttete ihn und die, die ihm teuer waren, von neuem mit seinen reichsten Gaben (PEMA).

„Nun“, fragte jemand, „bist du zufrieden? Du hast es wieder, dein Glück? (TEMA)

„Ach“, antwortete er, „wo ist meine Zuversicht? (PEMA) Ich habe ein Glück wieder, das mich schon einmal verlassen hat. (TEMA) [21: 100-101].

У цій притчі невербалізований смисл є втрата віри в успіх. Притча є коротка абстрактна розповідь, у якій символізація відбувається за допомогою загальних, абстрактних понять – доля, щастя, успіх / невдача, зло, вдячність / невдячність (*Los, Glück, Erfolg / Missgeschick, Bosheit, Dankbarkeit / Undank*). У прикладі актуальне членування забезпечує зв'язність тексту, близький каузальний зв'язок смислів рем і тем. Ці смисли відносяться до розвитку дій, мотивів, опису характерів, тобто пов'язується тільки фактуальна інформація. НФЄ в тексті представлено катафорою (*Verlorene Zuversicht*), що пов'язує смисл заголовка і смисл тексту, а також анафорою (*kam das Glück ihm zurück; Ich habe ein Glück wieder, das mich schon einmal verlassen hat;*), що пов'язує завершення притчі з попереднім смислом тексту. Серед інших ознак НФЄ спостерігаються повтори, тобто

буквальні переноси лексичних одиниць в речення, що розташовані не поряд (*Glück*).

План вираження притчі створює і пропонує адресату простий смисл: у персонажа було щастя і удача, на короткий час він їх втратив, далі – все повернулось. Прямолинійним висновком із цього є припущення того, що персонаж знову задоволений. План змісту притчі організовано за допомогою НФЄ; цей план пропонує інший смисл, що протирічить попередньому: із втратою довіри персонаж не може бути задоволеним. Зіткнення двох протилежних смислів, які організовані за допомогою АЧ та НФЄ, змушує адресата відшукувати новий смисл на більш високому рівні. Передача цього невербалізованого смислу є ціль притчі. Приблизно його можна сформулювати таким чином: психологічна природа людини є в тому, що вона не реагує як маятник на події і факти. Ще існують незворотні стани психіки.

Стильове наповнення дискурсу притчі проявляється в одночасному ускладненні прагматичного інвентарю та стилістичних засобів при зростанні масштабу цілей притчі. Головна ціль притчі – створення і передача глибокої етико-філософської ідеї – потребує залучення синергетичної природи стилю для своєї реалізації.

До перспектив подальших досліджень за темою статті відносно вивчення композиції притчі у синергетичному аспекті, а також детальне вивчення дії параметра порядку на основних етапах самоорганізації дискурсу притчі.

Література

1. Герман И.А. Лингвосинергетика / И.А. Герман. – Барнаул: Алтайская акад. экономики и права, 2000. – 188 с.
2. Ейгер Г.В. Язык и синергетика / Г.В. Ейгер // Вісник Харківського університету. – № 372. – 1992. – С. 131 – 137.
3. Келер, Райнхард. Синергетическая лингвистика / Келер, Райнхард / <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/413/pdf/synling.pdf>.
4. Киященко Л.П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка) / Л.П. Киященко. – М. : ИФРАН, 2000. – 199 с.
5. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 294 с.
6. Николис Дж. Динамика иерархических систем. Эволюционное представление / Дж. Николис. – М. : Мир, 1989. – 178 с.
7. Піхтовнікова Л.С. Дискурс байки у синергетичному аспекті (на матеріалі української, російської та німецької байки) / Л.С. Піхтовнікова // Незгасимий словосвіт : Збірник наукових праць по пошану професора

- В.С. Калашника / Уклад. М. Філон, Т. Ларіна. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011а. – С. 519 – 526.
8. *Піхтовнікова Л.С.* Еволюція німецької віршованої байки: Жанрово-стилістичні аспекти. – Дис. докт. філол. наук. – Київ, 2000. – 427 с.
 9. *Піхтовнікова Л.С.* Синергія стилю байки. Німецька віршована байка XIII–XX ст. – Харків: Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
 10. *Піхтовнікова Л.С.* Стилістика і синергетика дискурсу / Л.С. Піхтовнікова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: [кол. монографія] / [за заг. ред. Шевченко І. С.]. – Харків: Константа, 2005. – С. 29–35.
 11. *Піхтовнікова Л.С.* Стилістична еволюція художнього дискурсу в синергетичному аспекті (на матеріалі байки) / Л.С. Піхтовнікова // Матеріали X міжнародної конф. «Каразинські читання». – Харків, 2011б. – С. 229–231.
 12. *Пиотровский Р.Г.* О лингвистической синергетике / Р.Г. Пиотровский // НТИ. – Серия 2, № 12. – 1996. – С. 1–12.
 13. *Пихтовникова Л.С.* Синергетический метод для исследования дискурса в лингвопрагматическом аспекте / Л.С. Пихтовникова // Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. – № 848, Харків, 2009. – С. 48–52.
 14. *Пихтовникова Л.С.* Тексты и методы: лингвостилистическая характеристика и интерпретация немецкой притчи как типа текста и как жанра / Л.С. Пихтовникова // Проблеми семантики, речення та тексту. – К., 2002а. – Вип.8. – С. 259–265.
 15. *Пихтовникова Л.С.* Языковые фильтры: неравновесные состояния и развитие языка / Л.С. Пихтовникова // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002б. – № 1 (12). – С. 33–38.
 16. *Самарина В.В.* Немецкоязычный рекламный дискурс: прагматический, когнитивный и лингвостилистический аспекты // Дисс. канд. філол. наук, 10.02.04 – германские языки. Харьков, 2010, 210 с.
 17. *Селіванова О.О.* Сучасна лінгвістика / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля, 2006. – 716 с.
 18. *Том Р.* Топология и лингвистика / Р. Том // Успехи математических наук. – № 30.1. – М., 1975. – С. 199–221.
 19. *Фуко М.* Слова и вещи / М. Фуко. – М. : Мир, 1994. – 144 с.
 20. *Хакен Г.* Информация и самоорганизация / Г. Хакен. – М. : Мир, 1991. – 240 с.
 21. *Krusche D.* Aufschluss. Kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache / D. Krusche. – Teil 1: Texte. – 5-te Aufl. – Bonn: Inter Nationes, 1992. – 248 S.
 22. *Pichtownikowa L.* Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13.-21. Jahrhundert /Ukrainische Beiträge zur Germanistik / L. Pichtownikowa. – Band 5. – Aachen: Shaker Verlag, 2008. – 322 S.

Опубліковано в: Наукові записки. Вип. 26. Серія «Філологічна». Острог : Національний університет «Острозька академія», 2012. С. 266–270.



18. ІНФОРМАЦІЙНО-СИНЕРГЕТИЧНА МОДЕЛЬ АНГЛОМОВНОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ РОЗПОВІДІ

ПІХТОВНИКОВА Л.С., ЦАПЕНКО Л.В.

У статті розглянуто синергетичний аспект створення англomовної детективної розповіді. Наведено основні положення та інструментарій лінгвосинергетики з метою пояснення їхнього конкретного застосування у дослідженні самоорганізації смислу в детективній розповіді.

Розроблено інформаційно-синергетичну модель розповіді, у якій відображено традиційний для цього жанру перебіг подій від скоєння злочину до його викриття, а також процес самоорганізації інформації. Наявна інформація про слідство відіграє роль параметра порядку, який надає необхідну вагу атрибутам кожної версії злочину. Інформаційно-синергетична модель ілюстрована прикладами аналізу детективних розповідей відомих авторів; при цьому виявляється універсальність моделі попри індивідуальних особливостей розповідей різних авторів.

Синергетичні поняття дозволили трактувати як зону біфуркації слідства обов'язковий перехід у розповідях від виявлення потенційних можливостей скоєння злочину до виявлення зацікавленості персонажів у злочині. Показано, що цей процес переходу відбувається неодноразово, а з синергетичної точки зору це є петлею зворотного зв'язку.

Пропонований синергетичний підхід до аналізу детективних розповідей є достатньо універсальним; він дозволяє розкрити самоорганізовану циркуляцію інформації щодо злочину від кількох його версій до останньої єдиної, яка і є розкриттям злочину. Розроблена інформаційно-синергетична модель дозволяє перейти до досліджень еволюції концептів детективної розповіді, які пов'язані з версіями злочину, та їх мовленнєвої реалізації у текстах.

Ключові слова: детективна розповідь, самоорганізація, версія злочину, інформаційно-синергетична модель, біфуркація, зворотний зв'язок, еволюція концепту.

PIKHTOVNIKOVA L.S., TSAPENKO L.V.

Information-synergetic model in English detective story. The article considers the synergetic aspect of creating English detective story. The main concepts and tools of linguosynergetics were presented for the purpose to explain their applying in researching the self-organization sense of detective story.

The information-synergetic model of detective story was elaborated. There was shown the traditional account of events which suits to this genre. It includes a moment when a crime was committed and its revelation, also the process of self-organization of information. The information of crime investigation plays the role of parameter of order which presents the essential weigh to attributes of each version of crime. The information-synergetic model is illustrated by the examples

of analysis of detective stories by famous authors. At the same time despite the individual features of stories by various authors the model turns out to be unique.

The synergetic concepts interpret the essential transition in detective stories beginning from the finding out the potential opportunities of committing the crime and also the interest of characters in it as a bifurcation scope of investigation. It was shown that the process of transition happens repeatedly. In synergetics it calls as a hoop of flashback.

The presented synergetic approach about analysis of detective stories is rather unique. It helps to reveal the self-organized circulation of information towards the crime. To find out the truth at first there are several versions, but at the end the only one remains which disclosures the crime. The designed information-synergetic model lets to deal with the research of evolution of concepts of detective stories which are connected with crime versions and their speech realization in texts.

Key words: detective story, self-organization, crime version, information-synergetic model, bifurcation, flashback, evolution of a concept.

Синергетика – це наука про самоорганізацію складних систем різної онтології. Термін *синергетика* походить від грецького *συνέρχεται*, що означає «узгоджена дія, співробітництво». Він був запропонований німецьким фізиком Германом Хакеном на позначення науки про спільні дії компонентів і підсистем у різних складних системах (див. детальніше [Піхтовнікова 1999, 2000; Pichtownikowa 2008; Домброван 2013, 2014; Синергетика...2015; Dombrovan 2018]).

У сьогоденні наука лінгвосинергетика переживає період бурхливого розвитку як в Україні, так і в зарубіжних країнах. Досліджуються процеси самоорганізації у мові, семіотиці, просодиці, різних типах жанру та дискурсу. Не є виключенням і жанр детективної розповіді, синергетичну модель якої представлено у нашій статті.

Актуальність роботи полягає у виявленні універсальної структури жанру детективної розповіді та самоорганізованих процесів створення її смислу. **Метою** роботи виступає обґрунтування самоорганізації розповіді із застосуванням синергетичних понять. **Завданням** статті є розробка інформаційно-синергетичної моделі детективної розповіді та пояснення моделі на прикладах. **Об'єктом** дослідження є інформаційно-синергетичні процеси у детективних розповідях, **предметом** – системна взаємодія та обумовленість цих процесів.

Згідно із синергетичною парадигмою, лінгвістичні системи (мова, жанр, що еволюціонує, дискурс), перебуваючи в стані нерівноваги, самоорганізуються параметром порядку під впливом цільових атракторів і репелерів. Змістом атракторів є інтенції комунікантів, автора тексту, екстралінгвальні умови та ін.; зміст репелера є норми, традиції, мовні конвенції та інші обмежувачі системи. В рамках синергетичної парадигми всі лінгвістичні об'єкти не

втрачають свої звичайні обриси, але набувають нові виміри, що дозволяють побачити в різнорідних лінгвістичних поняттях їх функції самоорганізації. У самоорганізованих лінгвістичних системах (текст, упорядкований мовний матеріал, дискурс) їх автори виступають як (провідні) співавтори незалежно сконструйованих систем атракторів і репелерів, а також традиційних, історично виправданих в мові та мовленні проявів параметра порядку [Піхтовнікова 2016, с. 67]. Як одні з перших відомих нам спроб пов'язати поняття синергетики з проблемами мовознавства слід назвати роботи Г.В. Ейгера, Л.С. Піхтовнікової (Харківська школа) і Р.Г. Піотровського (Росія). Досліджується синергетика стилю німецької, української та російської байки (діахронічний аспект) [Піхтовнікова 1999; Pichtownikowa 2008]; синергетика і прагматистика дискурсу, самоорганізація окремих типів дискурсу [Піхтовнікова 2012]; самоорганізація мовленнєвих творів у когнітивному аспекті [Піхтовнікова 2015], діахронічна лінгвосинергетика, синергетика розвитку англійської мови [Домброван 2013, 2014]; система словотвору сучасної англійської мови [Єнікеева 2006].

Синергетична модель – це модель об'єкта, що еволюціонує. Синергетична модель відображає не стільки характеристики оригіналу як такого або ієрархію його складових, скільки зміну режимів його існування [Домброван, 2015, с. 25].

Поняття дискурсу є добре відомим у лінгвістиці; його типи вивчались різними авторами, але деякі типи досліджені ще недостатньо. Зокрема недостатніми є розвідки з дискурсу детективу, до якого належить жанр детективної розповіді.

Самоорганізацію дискурсу ми розуміємо не в тому сенсі, що він виникає незалежно від автора, а в тому, що автор є одночасно і творчим конструктором дискурсу, і знаряддям атракторів і репелерів цього дискурсу, які виникли до автора і незалежно від нього [Піхтовнікова 2012, с. 29].

Наші дослідження багатьох англomовних детективних розповідей дозволяють зробити висновок, що ці твори у різних авторів побудовано за єдиною інформаційно-синергетичною моделлю. В ній, з одного боку, відображено традиційний для цього жанру перебіг подій від скоєння злочину до його викриття. Є допустимими різні ускладнення цього перебігу, а також випадки, у яких ніякого злочину й не було, а тільки його видимість; випадки кількох злочинів одночасно та ін. Розкриття істини у детективній розповіді все одно йде за загальною схемою, яка відображена у моделі.

З точки зору синергетики ситуація в детективі є системною; розвиток системи веде до цілі-атрактора (розкриття істини) і відбуваєть-

ся завдяки конфліктній взаємодії її складових: злочинці – слідчі (персонажі, що виконують ці ролі). Ознаки самоорганізації цієї системи пояснимо далі, спираючись на приклади з відомих англومовних детективів. Надамо попередній опис інформаційно-синергетичної моделі детективної розповіді.

1. На початку твору відбувається подія – злочин, яка далі живить інтерес читача до свого розкриття. Нерідко цьому передує цілком нейтральний сюжет, в якому автор детективної розповіді підготував ситуацію та необхідних персонажів як майбутніх свідків та аналітиків (слідчих).

2. Персонажі разом з автором висувують низку версій злочину, спираючись на знайдені атрибути версій. При цьому спочатку враховуються та аналізуються (фізичні) причини і умови, які створили можливість злочинних подій. Далі, коли причини й умови достатньо усвідомлено, вони можуть ще доповнюватись, але головний акцент переходить до запитань і версій, хто був зацікавлений у скоєнні злочину. З точки зору синергетики цей перехід є точкою (або зоною) біфуркації слідства.

3. Продовжується відпрацьовування різних версій; адже зібрано достатньо їх атрибутів, з'ясовано коло причин і умов злочину та коло підозрюваних.

4. Як правило, відбувається якась критична подія (спонтанна або спеціально спровокована слідчими), що дозволяє відкинути усі версії злочину, крім однієї, і, таким чином, злочин стає розкритим. Це точка максимальної напруги сюжету (кульмінація), у якій досягається ціль – розкриття істини, що з синергетичного погляду є досягненням системою свого атрактора.

Реалізація описаної моделі відбувається за дією так званого параметра порядку системи – найбільш рухомого параметра, який певним чином оптимізує рух системи до атрактора. В детективі параметром порядку є наявна на даний момент інформація. З плином подій у сюжеті виявляються атрибути різних версій, а їх вага, значення змінюється. Параметр порядку надає необхідну вагу атрибутам кожної версії тим, що маніпулює інформацією навколо цих атрибутів. Зрозуміло, що в цьому процесі вирішальну роль відіграє автор детективної розповіді. Однак ця роль не одноосібна. Маніпуляція інформацією у розповіді обмежена рамками детективного жанру, отже, параметр порядку та автор, що стоїть за ним, діє не абсолютно вільно. Але головним є те, що зміна значення того чи іншого атрибута версії породжує ланцюг переоцінки інших подій та умовивід. У такий спосіб відбувається зворотний зв'язок і переоцінка смислів інших подій і версій. Наведемо графічну схему інформаційно-синергетичної моделі детективу.

Проілюструємо наведену модель прикладами відомих англomовних детективних розповідей.

Dick Francis. "Comeback".

У цій розповіді подія-злочин є такими. За відносно короткий період відбувається загибель елітних коней у ветеринарній клініці під час їх оперування (або відразу після операції). За версією лікарів, це є загадкою, оскільки немає жодної підстави. Ще немає підозри, що це є злочинні дії будь-кого. Повідомлення про загибель автор уводить поступово, як факти.

"Belinda told us," Greg said, finally, "that you've had some trouble with a horse today."

"It died." Ken had clamped a lid tight over his seething troubles and the strain came out in staccato speech. "Couldn't save it. [D. Francis 1991, p. 21]"

Далі діалог між ветеринаром-хірургом Кеном і Пітером Дарвіним:

"I operate on horses about five times a week. Normally you'll lose less than one out of every two hundred on the table. For me, that means maybe one or at most two deaths a year. You can't help it, horses are difficult under anaesthetic. Anyway," he swallowed, "I've had four die that way in the last two months." It seemed more like bad luck to me than utter tragedy, but I said, "Is that excessive?"

"You don't understand!" The pressure rose briefly in his voice and he stifled it with an effort.

"The word goes round like wildfire in the profession. People begin to snigger. Then any minute the public hears it and no one's sending horses to you any more. They ask for a different vet. It takes years to build a reputation. You can lose it like that." He snapped the long fingers. "I know I'm a good surgeon. Carey knows it, they all know it, or I'd be out already. But they've got themselves to consider. We're all in it together [D. Francis 1991, p. 28]."

Після пожежі у клініці:

"Mostly. But a couple of weeks ago there was an Olympic-standard show-jumper - and that didn't die during an operation. I had to put it down." He looked into tormented space. "I'd done a big repair job on its near hind a week earlier where it had staked itself breaking a jump, and it

was healing fine back at home, and then they asked me out to it as the whole leg had swelled like

a balloon, and the tendon was shot to hell. The poor thing couldn't put its foot to the ground. I gave it painkillers and brought it here and opened the leg up, but it was hopeless... the tendon had disintegrated. There wasn't anything to repair." "Does that happen often?" I asked.

"No, it damn well doesn't. The owner was furious, his daughter was in tears, there was a hullabaloo all over the place. They'd insured the horse, thank God,

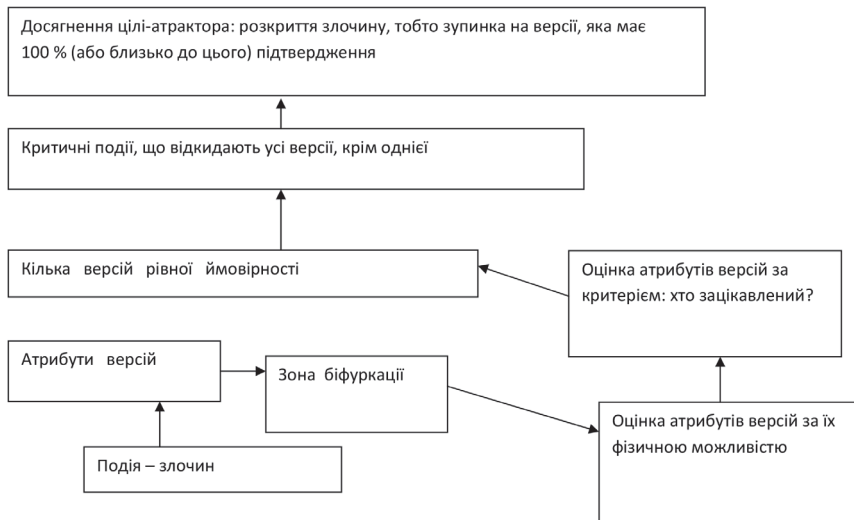


Рис. 1. Інформаційно-синергетична модель детективної розповіді

otherwise we would have had another lawsuit on our hands. We've had to insure ourselves against malpractice suits just like American doctors. You get some very belligerent people these days in the horse world. They demand perfection a hundred per cent of the time, and it's impossible [D. Francis 1991, p. 29]."

He gestured helplessly. "Now all the files are bound to have gone. So has the computer itself, I suppose. This terminal is dead, anyway. So there will be no records anymore to prove that all the operations when the horses died were normal regular procedures [D. Francis 1991, p. 30]."

Перед цими подіями, а також паралельно з ними автор уводить персонаж (Пітер Дарвін), який має добрі аналітичні здібності і у подальшому відіграє роль добровільного слідчого, який бажає врятувати репутацію свого друга Кена. Уведення цього персонажа побудовано на цілком випадкових обставинах, але вони створюють значущий контекст, фон для подальшого розуміння шляхів розкриття злочину.

2. Персонажі відшуковують аргументи (атрибути) версій подій з кіньми, які стосуються фізичних причин і умов того, що відбувається. Кен висуває версію: зупинка серця у коня могла статись від передозування ін'єкції інсуліну. У іншого коня хірурги знаходять у шлунку швейну голку з петлею, яка призвела до завороту кишків.

"I never did get anyone prosecuted because there was no way of knowing who'd done it, but I woke up one morning with the answer in my head, and I'm certain that that colt was deliberately killed even if there wasn't an obvious reason for it."

"So what killed him?" I asked, fascinated. "Insulin," he said, "though I can't prove it." "Insulin?"

"Yes. Well, horses don't get diabetes, except so rarely it's almost never. You wouldn't give horses insulin for anything. If you gave a horse a big overdose, his blood sugar would fall catastrophically and he would go into hypoglycemic shock, with convulsions and then coma, and death would be inevitable. It fitted the symptoms of the colt. I began looking for mentions of insulin in veterinary case reports, but there isn't much anywhere about normal insulin levels in horses. As they don't get diabetes, there isn't the need for research. But I found enough to know better what to look for next time in the blood chemistry - if there is a next time. And I found that in America three or four racehorses had almost certainly been killed that way for the insurance. I showed Carey the case reports and we both told Oliver what I thought so that he would be on the look out, but we haven't come across it again." "It must have been for the insurance," I said, pondering.

"But Mr Eaglewood said it wasn't insured [D. Francis 1991, p. 72]."

"I want to look at something," he said. "Do you mind if I show you?" "Of course not."

He went over to the table where the dishes still lay with the spent syringes in them: not three dishes now, but four. The fourth contained a large unidentifiable bit of convoluted bloody tissue with flapping ends of wide tube protruding, the whole thing pretty disgusting to my eyes.

"That's what I took out of the mare," Ken said. "That? It's huge." "Mm." I stared at it.

"What is it?" "A twisted bit of intestine, but there's something odd about it. Wait while I get some gloves, and I'll find out."

He went and returned with clean gloves, and then with strong movements of fingers and a spatula he slightly loosened the fearsome knot in which one loop of intestine had tightened round another like a noose, throttling the passage of food altogether. Incredibly, there seemed to be a thread wound in among the tissue, pale strong thread like nylon. Frowning, Ken spread some of the cut edges apart to look at the contents, astonishment stiffening in his face.

"Just look at this," he said disbelievingly, and I peered through his hands into the gap he was holding open and saw, with an astonishment beyond his own, a three-inch diameter semi circular needle, the strong sort used for stitching carpet.

He spread open another few inches and we could both see that the needle was threaded with the nylon. The needle, passing round and round in the intestine, had effectively stitched it into the knot.

"We have this happen from time to time with cats and dogs," Ken said. "They swallow sewing needles that have fallen to the floor and literally stitch themselves together. I've never known it in a horse. No needles carelessly dropped in their vicinity, I suppose. [D. Francis 1991, p. 40]."

Далі персонажі відшукують ті атрибути версій, які пояснюють чиюсь зацікавленість у загибелі коней. Слідство потрапляє в зону біфуркації. Зацікавленість може бути у попередньому страхуванні коней, це може бути невмотивованою жорстокістю до коней одного з підозрілих (Вінні Ліз).

"It sounded as if it might not have been the first disaster."

"You're right, it wasn't. Another of his died on the table about a month ago while I was doing respiratory tract surgery. And one died in its own box..." His voice took the by now familiar note of desperation. "I don't do anything wrong, I'm always careful. They just died."

"Mm. Well, why don't you give me a complete chronological list of all the things that have ended badly Also the names of all the owners and trainers and anything special or particular about them? If you're sure what you did was OK, we have to find another explanation."

"What explanation?" "Villainy, wouldn't you think?" "But it's impossible. That's the trouble. I've checked everything over and over again. Gone over everything in my mind. I can't sleep... And what's the point of killing them?" I sighed. "Let's start with the list." "I'd need my notes -" He broke off, freshly appalled. "All my notes are burnt [D. Francis 1991, p. 53]."

Навмисний підпал у клініці – ще один аргумент до версії, що хтось зацікавлений ...

Приклад розмови між Пітером Дарвіним та його матір'ю:

"It's fascinating you've got to know Ken McClure, but you seriously don't want to get mixed up with Wynn Lees, darling. He won't have changed his spots." "Yes, but why?" I asked. "What did he do that was so awful?" "Heavens, it was all so long ago." "But you used to tell me that if I didn't mend my ways I'd grow up like Wynn Lees, as if it was the worst fate in the world, and all I can dredge up about him is a vague impression that he went to prison."

"Yes, he certainly did." "Well, what for?" "For cruelty to horses." "For what?" I was stunned.

"The first time, it was for cruelty to horses. It happened long before you were born, when Wynn Lees was about twenty, I suppose. He and another youth cut off a horse's tongue. I think they did it about six times before they were caught. I didn't know about it until we moved to Cheltenham, and by that time Wynn Lees was over thirty and had been to prison again, but the second time was for fighting. Good heavens, I haven't thought about this for years. He was a horrible man. He used to come to the office sometimes because at that time he lived on the far side of the racecourse, though he went off to somewhere like Australia afterwards. He used to complain about the boundary fencing and I couldn't stand him. He'd be talking about wire and all I could think about were those horses dying because they'd had their tongues cut out. People used to say he'd paid for it and it was wild oats and all in the past, but I think people's pasts are them, and if it was in him to

do that at twenty it's still in him at fifty or sixty, even if he wouldn't actually do it now, if you see what I mean. So if he's back in England, don't cross him, darling, just don't [D. Francis 1991, p. 58]."

Далі за текстом детективної розповіді на тлі зростаючої підозри слідчих про чиясь зацікавленість у загибелі коней відбувається часткове повернення до аналізу фізичних умов і обставин, які уможливили таємне вбивство коней. Слідчі починають аналіз, хто і для чого в клініці отримував небезпечні ліки, препарати. Це є петля негативного зворотного зв'язку (за синергетичною термінологією), яка знов веде до пошуку аргументів, хто є зацікавленим у злочині. Виявилось, що єдиним отримувачем цих ліків був анестезіолог Скотт, отже, він знав, хто в клініці їх використовує.

The delivery note given to Scott had warnings stamped all over it. "Extremely hazardous material."

"For the use of qualified personnel." "Laboratory only." "Hand delivered." Scott had signed his name in acceptance. The fuss, it seemed, was over three small ampoules of something called tetrodotoxin. When Ken saw it he said immediately, "Anything with the suffix "toxin" is poisonous [D. Francis 1991, p. 137]."

As I had the dictionary in my hands, and on the off chance, I looked up puffer fish. The entry read:

"Puffer, also called blowfish or globefish, capable of inflating the body with water or air until it resembles a globe, the spines in the skin becoming erected;" So far, so good. It was the sting in the tail that had me gasping. "of the fish family Tetraodontidae [D. Francis 1991, p. 137]."

3. Отже, вимальовується кілька версій, поки що рівноймовірних: жорстокість Вінні Ліза, страхівка коней, чиясь зацікавленість серед персоналу самої клініки. Перші дві версії поступово відпали, оскільки слідчі виявили загиблих коней, які не були застраховані; виявилось, що Вінні Ліз не мав доступу до кількох коней, яких вбили. Аналіз і події тепер концентруються навкруги третьої версії. Знову спостерігається петля негативного зворотного зв'язку, у якій фізичні можливості вбивства коней (небезпечні ліки) ведуть до їх отримувачів і посередників. Але остаточно все з'ясовується у двох схожих критичних подіях, які вже однозначно наводять на зацікавленого вбивцю. Спершу знищили важливого свідка, а може, і співучасника (Скотта).

Scott lay on the long equine operating table, on his back, his arms and legs in the air. Round each ankle and each wrist was buckled a padded cuff. Each cuff was attached to a chain, each chain came down from the hoist. He had been lifted onto the table like a horse. He was dressed as always in blue jeans and sweater, and he still had shoes and socks on, and his wristwatch.

One might have thought it a joke, but there was about that energetic hard-muscled body an unaccustomed absolute stillness, a silence as lonely as the cosmos.

Ken and I stood one on each side of him, looking down on his face. His head was tipped back, his jaw jutting up. His eyes were unnervingly half-open, as if he were watching and waiting for our help. His mouth was closed. He was white. "Christ," Ken said under his breath, very pale.

I swayed. Told myself fainting was out of the question. Scott's mouth had been securely fastened shut by a neat row of staples. Small silvery tacks. Nine of them.

The faintness ebbed. I'd seen a great many dead bodies before: it wasn't the fact of death but the barbarity that disturbed so radically [D. Francis 1991, p. 102]."

І нарешті, Керрі Хьюетт, завідуючий клінікою, намагався вбити у такий же спосіб слідчого Пітера Дарвіна, але це не повністю спрацювало через випадкову присутність однієї жінки.

A figure advanced from a bare yard away, a figure in surgical gown, surgical gloves, surgical cap and mask. He carried a syringe which he jabbed like a dagger at my neck.

I felt the deep sting of the needle. I grabbed towards his clothes and he skipped back a pace, the eyes like grey pebbles over the mask. I knew too late that he'd been hiding behind the bullring wall, that he'd darted out to inject Annabel, that he'd hidden again and come out of the other end to creep up behind me as I bent over her. I knew, while clouds swiftly gathered in my brain, I knew as I went to inexorable sleep, that I'd been right. Small comfort. I'd been foolish as well. The man in surgeon's clothes had murdered Scott. An old grey man with all the veterinary knowledge in the world. Carey Hewett [D. Francis 1991, p. 145].

No trap I could have devised would have revealed Carey as conclusively as the one he'd set for me.

Between intuition and probability I'd come to see that it had had to be Carey I was looking for, but until he'd attacked me I'd had no way of persuading anyone else to believe me. Carey was the grand old man, the father of the practice, the authority figure, the one respected and trusted above all others by the clients [D. Francis 1991, p. 147].

Розглянутий приклад детективної розповіді цілком відповідає загальній інформаційно-синергетичній моделі цього жанру. В сюжеті виявлено відповідний порядок подій, зону біфуркації слідства, петлі зворотного зв'язку між атрибутами фізичних можливостей злочину і атрибутами (ознаками) зацікавленості деяких персонажів у скоєнні злочину. Це призводить до еволюції, самоорганізації смислів різних версій злочину. Можна також прослідкувати зміну ваги різних атрибутів версій, яку забезпечує параметр порядку. Отже, розглянута детективна розповідь є цілком системним синергетичним об'єктом.

В детективній розповіді Діка Френсіса реалізація концептів на комунікативному рівні має особливість. Сутність більшості атрибутів концептів міститься у розлогіх діалогах та монологіях персонажів;

іноді вдається її вичленувати у окремій фразі (тоді у нас в англійському тексті вона підкреслена). Увесь оточуючий діалог/монолог складає необхідний контекст для розуміння цієї сутності. На лексико-стилістичному рівні атрибути і контекст до них часто виражено за допомогою корпоративної лексики, оскільки злочин відбувається у професійній сфері (ветеринарної хірургії).

Agatha Christie. "The pearl of price"

Аналіз цієї розповіді здійснюємо також за розробленою нами моделлю.

1. Відбулась подія, яку спершу ніхто не сприйняв як злочин: у Керол Бландел, дочки пихатого багатія, на екскурсії в Петру випала з вуха і зникла нібито надзвичайно коштовна сережка з перлиною. До цієї події у нейтральній розмові між персонажами археолог Карвер викладає свою концепцію, що є злочин.

'The brain is adjusted to carry so much weight. The thing that precipitates the crisis—that turns an honest man into a dishonest one—may be a mere trifle. That is why most crimes are absurd. The cause, nine times out of ten, is that trifle of overweight—the straw that breaks the camel's back [A. Christie 1934, p. 101].

У подальшому ця концепція опосередковано наведе на істину іншого персонажа (Паркера Пайна), який відіграє роль слідчого.

2. Як зазвичай у детективних розповідях, опис атрибутів версій події з сережкою починається з їх ймовірних фізичних причин. Ймовірно, сережка була погано закріплена (хоча, дивно, археолог Карвер перед цим її люб'язно закріпив у дівчини). А впадши, сережка загубилась через нерівності, кам'яні поклади на дорозі.

Далі відбувається біфуркаційний перехід до пошуку гіпотез, хто був зацікавленим поціпити сережку, якщо вона насправді не загубилась, а кимось таємно знайдена. Керол та її батько зі своїх особистих причин відводять підозру від свого секретаря Джима Херста, хоча у минулому він був крадієм. Його виправдання, відведення підозри від нього не є переконливими, отже, підозра у Паркера Пайна і у читача залишається.

'Well, you're going to take this one,' said the girl calmly. 'Look here, Mr Pyne, I'm just as wretched as anyone could well be.' 'What is troubling you?' he asked. 'Is it the business of the earring?' 'That's just it. You've said enough. Jim Hurst didn't take it, Mr Pyne. I know he didn't.

'I don't quite follow you, Miss Blundell. Why should anyone assume he had?' 'Because of his record. Jim Hurst was once a thief, Mr Pyne. He was caught in our house. I—I was sorry for him. He looked so young and desperate—' 'And so good-looking,' thought Mr Parker Pyne.

'I persuaded Pop to give him a chance to make good. My father will do anything for me. Well, he gave Jim his chance and Jim has made good. Father's come to rely on him and to trust him with all his business secrets. And in the end

he'll come around altogether, or would have if this hadn't happened. 'When you say "come around"—?'

'I mean that I want to marry Jim and he wants to marry me [A. Christie 1934, p. 105]."

Імпліцитно на цьому етапі П. Пайн підозрює археолога Карвера, що він знайшов і привласнив сережку, коли Керол її загубила. А потім зімітував закріплення сережки і далі її падіння додолу. Експліцитно підозра Карверу висловлена у кульмінації і підтверджується.

When Mr Parker Pyne came into the big tent at a quarter-past four only Doctor Carver was there. He was examining some fragments of pottery.

'Ah!' said Mr Parker Pyne, drawing up a chair to the table. 'Just the man I want to see. Can you let me have that bit of Plasticine you carry about?' The doctor felt in his pockets and produced a stick of Plasticine, which he offered to Mr Parker Pyne.

'No,' said Mr Parker Pyne, waving it away, 'that's not the one I want. I want that lump you had last night. To be frank, it's not the Plasticine I want. It's the contents of it.'

There was a pause, and then Doctor Carver said quietly, 'I don't think I quite understand you.'

'I think you do,' said Mr Parker Pyne. 'I want Miss Blundell's pearl earring.'

There was a minute's dead silence. Then Carver slipped his hand into his pocket and took out a shapeless lump of Plasticine. 'Clever of you,' he said. His face was expressionless.

'I wish you'd tell me about it,' said Mr Parker Pyne. His fingers were busy. With a grunt, he extracted a somewhat smeared pearl earring. 'Just curiosity, I know,' he added apologetically. 'But I should like to hear about it [A. Christie 1934, p. 106-107]."

3. Критична подія, яка відкидає всі версії, крім скоєння злочину Карвером, спровокована П. Пайном наприкінці розповіді.

'It was really sheer accident, to start with,' said Carver. 'I was behind you all this morning and I came across it lying in front of me—it must have fallen from the girl's ear a moment before. She hadn't noticed it. Nobody had. I picked it up and put it into my pocket, meaning to return it to her as soon as I caught her up. But I forgot.

'And then, half-way up that climb, I began to think. The jewel meant nothing to that fool of a girl—her father would buy her another without noticing the cost. And it would mean a lot to me. The sale of that pearl would equip an expedition.' His impassive face suddenly twitched and came to life. 'Do you know the difficulty there is nowadays in raising subscriptions for digging? No, you don't. The sale of that pearl would make everything easy. There's a site I want to dig-up in Baluchistan. There's a whole chapter of the past there waiting to be discovered...

'What you said last night came into my mind—about a suggestible witness. I thought the girl was that type. As we reached the summit I told her her earring was loose. I pretended to tighten it. What I really did was to press the point of a small pencil into her ear. A few minutes later I dropped a little pebble. She was quite ready to swear then that the earring had been in her ear and had just dropped off. In the meantime I pressed the pearl into a lump of Plasticine in my pocket. That's my story. Not a very edifying one. Now for your turn.'

'There isn't much of my story,' said Mr Parker Pyne. 'You were the only man who'd picked up things from the ground—that's what made me think of you. And finding that little pebble was significant. It suggested the trick you'd played. And then — [A. Christie 1934, p. 107].'

У цьому ж епізоді Пайн повідомляє Карвер, що перлина насправді є піддробкою. Про це не знає Керол, але її батько знає про свій гріх і не буде вимагати подальшого розшуку. Отже, замислений Карвером злочин фактично не відбувся, і усе залишається у взаємному мовчанні.

'I think he will. You see "Pop" has his own reasons for keeping quiet. There's no forty-thousand-dollar touch about this earring. A mere fiver would cover its value.' *'You mean—?'*

'Yes. The girl doesn't know. She thinks they are genuine, all right. I had my suspicions last night. Mr Blundell talked a little too much about all the money he had. When things go wrong and you're caught in the slump—well, the best thing to do is to put a good face on it and bluff. Mr Blundell was bluffing.' Suddenly Doctor Carver grinned. It was an engaging small-boy grin, strange to see on the face of an elderly man. *'Then we're all poor devils together,' he said. 'Exactly,' said Mr Parker Pyne and quoted, "'A fellow feeling makes us wondrous kind [A. Christie 1934, p. 108].'*

Розглянута розповідь також вкладається у розроблену нами інформаційно-синергетичну модель, незважаючи на варіативність детективу (злочин був замисленим, але фактично не відбувся).

Розроблена інформаційно-синергетична модель є достатньо універсальною для аналізу детективних розповідей численних авторів, вона відображає змістову побудову оповіді, а також самоорганізовані процеси виникнення та еволюції інформації про злочин. **Перспективним** є те, що ця модель створює основу для подальших прагматистичних та когнітивних досліджень детективної розповіді, включно її композицію.

Література

1. Домброван Т.И. Лингвосинергетика: Язык как синергетическая система: Монография / Т.И. Домброван. — Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2014. — 308 p.

2. Домброван Т.И. Язык в контексте синергетики : Монография / Т.И. Домброван. – Одесса : КП ОГТ, 2013. – 346 с.
3. Енікеева С.М. Системність і розвиток словотвору сучасної англійської мови / С.М. Енікеева. – Запоріжжя : ЗНУ, 2006. – 303 с.
4. Піхтовнікова Л.С. Еволюція німецької віршованої байки: жанрово-стилістичні аспекти : дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови», 10.01.04 «Зарубіжна література» / Л.С. Піхтовнікова. – К., 2000. – 427 с.
5. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13–20 ст. : монографія / Л.С. Піхтовнікова. – Х. : Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
6. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л.С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. – 180 с.
7. Пихтовникова Л.С. Прагматистика дискурса в свете лингвосинергетической парадигмы [Электронный ресурс] / Л.С. Пихтовникова // Когниция, коммуникация, дискурс : междунар. электрон. сб. науч. ст. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2016. – № 13. – С. 114–130. – Режим доступа : <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/home>
8. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект / Л.С. Пихтовникова // Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 102–135.
9. Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. / под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – 340 с.
10. Dombrovan T. An Introduction to Linguistic Synergetics / T. Dombrovan. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – 152 p.
11. Pichtownikowa L. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13–21 Jahrhundert / Ukrainische Beiträge zur Germanistik / L. Pichtownikowa. – Band 5. – Aachen : Shaker Verlag, 2008. – 322 S.
12. Christie A. The pearl of price [Електронний ресурс] / A. Christie – Режим доступу : <https://www.goodreads.com/book/show/17851762-the-pearl-of-price>.
13. Francis D. Comeback [Електронний ресурс] / D. Francis – Режим доступу : <https://www.goodreads.com/book/show/77058.Comeback>.

Статтю опубліковано в: Нова філологія. Збірник наукових праць. Вип. 73. Запоріжжя, 2018. С. 101–109.



ГЛОСАРІЙ ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ СИНЕРГЕТИКИ У ЗАСТОСУВАННІ ДО ФІЛОЛОГІЇ / ЛІНГВІСТИКИ

Піхтовнікова Л.С.

Синергетика – наука про складні, різної природи і призначення, системи, що самоорганізуються. Як правило, такі системи складаються з різнорідних елементів, пов'язаних між собою структурно і/або функціонально. Синергетика вивчає принципи самоорганізації систем, що виникають еволюційним шляхом, здатні адекватно реагувати на зовнішні зміни, впливи, змінюючи самостійно свої параметри, структуру, функції і тим самим зберігаючи себе.

Синергетика як прогресивна міждисциплінарна наука є об'єднуючим ланцюгом, оскільки спрямована на пізнання спільних закономірностей у різних галузях наук (зокрема соціології та мовознавстві), на вивчення єдиної природи явищ, яка характеризується динамікою переходу від хаосу та неорганізованості до гармонії та порядку.

Системи, що самоорганізуються, коротко позначимо як **С-системи**.

Системою прийнято називати таку сукупність об'єктів однакової чи різної природи, які знаходяться у взаємному зв'язку, і за рахунок цього сукупність набуває властивості цільності, тобто нові функції і якості, які не випливають із функцій і якостей складових частин сукупності. Система завжди має мету, іншими словами, деяку цілеспрямованість поведінки. Зв'язки між елементами системи і впорядкована сукупність її функцій складають структуру, організацію системи.

Комплекс – це сукупність об'єктів з їх взаємними зв'язками. На відміну від повноцінної системи, цілі комплексу (якщо вони є), а також його зв'язки та функції виражені слабо і статично. **Конгломерат** – механічне об'єднання елементів без взаємних зв'язків.

Система функціонує на основі **самоорганізації**, якщо вона самостійно здатна адекватно реагувати на зовнішні зміни та вплив, змінюючи самостійно свої параметри, структуру, функції і в такий спосіб зберігаючи себе. Відповідь системи – не обов'язково пасивна (самоадаптація), вона (відповідь, реакція) може змінювати положення системи і впливати на зовнішнє середовище. Систему, що діє на основі самоорганізації, зазвичай називають **самокерованою**.

З позицій синергетики основними факторами, що сприяють створенню і саморозвитку системи, є її **ієрархічність**, **нерівноважний стан**, а також властивість дисипативності.

Система, в якій мета чітко детермінована, а її структура (зв'язки елементів) і поведінка не допускають змін, називається замкненою. Замкнена система не має нічого спільного із самоорганізацією.

У протилежному випадку – щодо вільної перебудови конструкції і поведінки, обміну речовиною і/або інформацією із зовнішнім середовищем – йдеться про **відкриту систему**, здатну до самоорганізації/саморозвитку і подальшої еволюції.

Відкритість системи виражається в її **дисипативності**, тобто спроможності обмінюватися енергією, інформацією з навколишнім середовищем і всередині своєї конструкції.

Ієрархічність є необхідною для самоорганізації, тому що в цьому разі рівні (само)управління системи також створюються самостійно.

Прикладом відкритої системи є мовна система. Будь-яка природна мова регулярно поповнюється новою лексикою і фразеологією, іноді в ній швидко еволюціонує синтаксис і морфологія (див. явище так званої креолізації мови).

Нерівноважний стан системи також є необхідною умовою самоорганізації і полягає в тому, що малі зміни її стану (тобто незначні відхилення величин її параметрів) спричиняють значну трансформацію її устрою та поведінки.

Цей самий феномен можна трактувати як властивість **нелінійності розвитку**: при лінійному розвитку малі зміни параметрів системи спричиняють незначні відхилення в її стані, відбувається загасання збурень; при нелінійному розвитку малі зміни параметрів спричиняють значні відхилення.

Мікроструктура більшості С-систем складається з багатьох елементів, певною мірою однорідних і нерозпізнаних між собою за формою і/або за своїми функціями. Елементи здатні до активної взаємодії між собою і з зовнішнім середовищем. Прикладом може слугувати реактивність слів у мовній системі (М.М. Бахтін). Кожне слово в тексті та дискурсі передбачає наступні слова і є відгуком на попередні. У термінах синергетики цю властивість названо вище дисипативністю С-системи.

На мікрорівні всі процеси в С-системах є масовими. Тому відкритість, дисипація і нелінійність – глобальні властивості С-систем, закладені в їхній природі.

Опозиційні поняття **стійкість/нестійкість С-системи** (синоніми рівноважного/нерівноважного стану) мають свої критерії і можуть

бути уточнені в таких уявленнях теорії динамічних систем, як **принцип позитивного та негативного зворотного зв'язку** (див. далі).

Саморозвиток складної системи є можливим лише в її станах, далеких від стійкості (у стані рівноваги немає ніякого розвитку).

Нерівноважні стани виникають у С-системах різної природи однаковим шляхом. Відхилення в системі накопичуються і приводять її до нестійкого стану, у так звані **точки біфуркації**, в яких відбувається вибір одного з подальших шляхів розвитку системи. Образно кажучи, точки біфуркації є началом відліку для незворотного переходу С-системи до нової рівноваги.

Біфуркація (розгалуження; рос. *разветвление*) означає, що з цього стану С-система має можливість розвитку в декількох напрямках; реальний вибір системою одного з них зазвичай є непередбачуваним, однак це є лише наслідком наших неповних знань і недетермінованості навколишнього світу. Точки біфуркації мають одну надзвичайну властивість: поблизу них можливості системи явно фокусуються і обмежуються зміною небагатьох параметрів, інші параметри «йдуть у тінь», їх вплив на систему є незначним.

Нестійкість поблизу точки біфуркації спричиняє швидку і значну зміну стану/поведінки С-системи. Такий стрибок значень параметрів прийнято називати математичною катастрофою. **Поняття математичної катастрофи** відіграє важливу методологічну роль у встановленні меж об'єктів, процесів, явищ, у тому числі мовних. Межі визначають форму явища або об'єкта, завдяки чому вони можуть бути сприйнятті свідомістю, структуровані, екстрапольовані тощо.

У багатьох випадках переданий смисл висловлення може бути розкладений на атомарні фрази, які систематизовано Р. Томом, і показано встановлення зв'язків у них, що обмежують значення мовних одиниць і створюють контекст, що передає елементарний смисл. Такий процес, трактований Р. Томом як ланцюг елементарних математичних катастроф, є обмежувальним і створює мовленнєвий твір з мовних одиниць.

Параметрами фізичних та ідеальних об'єктів вважаються їх стійкі характеристики, які можуть змінювати значення, не втрачаючи своєї визначеності. Однак для ідеальних об'єктів проблемними питаннями іноді стають діапазон зміни параметрів, їх дискретність або неперервність, тип шкали якісних оцінок. Загальною відповіддю на це питання є давно розроблені методи шкалювання та обробки різнотипних емпіричних даних.

Уся безліч стійких станів С-системи є дискретною. Іншими словами, один стійкий стан помітно і вимірювано відрізняється від іншого своїм унікальним набором параметрів і діапазоном їхніх значень. Цей

набір у синергетиці прийнято називати **атрактором**. Етимологія цього слова відома: attract – притягувати (до стійкого положення). Однак «тяжіння» до атрактора відбувається не за його бажаннями, а тому, що траєкторія, шлях системи до нього – через найменші витрати ресурсів. Через ієрархічність С-системи в ній наявний не один атрактор, а ціла їхня ієрархія, подібна до структури системи.

Кожна С-система має мету (цілі) свого створення і функціонування. Поняття «мета» пов'язане з нашими антропоцентричними уявленнями, що не завжди адекватно відображає реальність С-системи. Реально кожна С-система лише поетапно прагне до своїх станів стійкості, а з антропоцентричного погляду це прагнення виглядає як «мета». У буквальному сенсі тотожність «мета = стійкий стан» є лише в С-системах за участю людини.

Завдання, формулювання мети для будь-якої системи завжди пов'язується нами з наявністю **суб'єкта цілепокладання**, а реалізація мети системою – з наявністю **об'єкта цілепокладання**.

У різноманітних процесах самоорганізації систем відмінності між суб'єктом і об'єктом цілепокладання **трансформуються**. З синергетичного погляду суб'єкт, що задає цілі системи (наприклад, автор художнього твору), автоматично включається своїми параметрами в атрактор С-системи як особистість, що мислить, зокрема письменник – як мовна особистість. Рівні та параметри мовної особистості в лінгвістиці є чітко визначеними.

Включення автора як мовної особистості в процес самоорганізації дискурсу може викликати думки про парадокс: **якщо у дискурсу завжди є автор (автори), то де тут самоорганізація?** Для відповіді на це питання введемо поняття репелера.

Поняттю **«атрактор»** протистоїть поняття **«репелер»** – набір параметрів та їх значень, які «відштовхують» С-систему від положення рівноваги в тому сенсі, що він вводить обмеження різної природи на свободу прагнення С-системи до мети, до рівноваги. Якщо атрактор позначає той стан рівноваги С-системи, до якого вона прагне як до своєї мети, то репелер висловлює своїм змістом усі обмеження та заборони для системи. Наприклад, при утворенні дискурсу змістом репелера є норми викладу, традиції жанру, обсяг, екстралінгвальні умови, архетипи комунікантів тощо. Змістом атрактора виступають характеристики автора дискурсу як мовної особистості, його інтенції, а також вбудовані в мовну картину світу соціальні очікування на результати реалізації дискурсу.

Самоорганізацію дискурсу ми розуміємо не в тому сенсі, що він виникає незалежно від автора, а в тому, що автор є одночасно і творчим конструктором дискурсу, і знаряддям атракторів та

репелерів цього дискурсу, які виникли до автора і незалежно від нього. Основна творча роль автора в процесі самоорганізації дискурсу з погляду синергетики – визначати параметри порядку того чи того дискурсу та використовувати їх рухливість для реалізації своїх інтенцій.

Більшість складних систем, що реально існують, є нечітко визначеними, і їх параметри знаходяться в складних, суперечливих взаємозв'язках. З цієї причини в С-системах часто спостерігаються гострі протиріччя між вимогами до поведінки системи з боку атракторів і з боку репелерів.

Суперечливі вимоги до С-системи з боку атракторів і репелерів не спричиняють розпад завдяки тому, що вона є ієрархічною. Різні складові ієрархії в процесі самоорганізації набувають протилежних якостей. Одні задовольняють вимоги атракторів, інші – репелерів. У цілому С-система, зберігаючи свою структуру і цілі, набуває полярно протилежних властивостей і можливості альтернативної поведінки. Як приклад, **явища поляризації** в різних типах дискурсу є **ключовим процесом** під час його самоорганізації.

Як приклади поляризації можна навести відносну опозицію тексту і підтексту в художньому дискурсі, опозицію авторського монолізму й інтертекстуальності (цитатація, переказ тощо) в науковому дискурсі.

Поляризація оригінальним способом зберігає С-систему в режимі динамічної стійкості. Цей феномен можна пояснити наступним важливим постулатом синергетики: в інформаційному відношенні складові С-системи здатні моделювати одна одну і навколишнє середовище. Слутуючи взаємними моделями, складові з полярними властивостями доповнюють одна одну і забезпечують досягнення цілей системи декількома альтернативними шляхами.

Основним інструментальним поняттям синергетики є поняття «**параметр порядку**». Цим терміном названо найбільш рухливий, мінливий параметр С-системи. Його динаміка зумовлена відносною незалежністю від інших параметрів. Відповідно до уявлень синергетики в нерівноважному стані С-системи її параметр порядку підпорядковує собі інші параметри і приводить їх діапазон зміни у відповідність до вимог атракторів та репелерів.

Прикладами параметрів порядку можуть слугувати ритм і метр у віршованому тексті, типові композиційно-мовленнєві форми, що створюють певний стиль (наприклад, епічний).

Принцип негативного зворотного зв'язку – це загальний принцип управління складними системами. Його сутність полягає в тому, що будь-які відхилення системи від її бажаного ідеального стану формують керуючий вплив, спрямований на досягнення ідеального стану. На кожному кроці цього процесу аналізується результат

(близько – далеко, гірше – краще), і наступний крок для поліпшення результату вибирається за певною тактикою.

Сутність **принципу позитивного зворотного зв'язку** є протилежною сутності принципу негативного зворотного зв'язку. Тут будь-яке відхилення системи від положення рівноваги стимулює ще більші відхилення. Однак це зовсім не означає, що С-система рухається до розпаду. Стани, далекі від рівноваги, для самоорганізації є плідними.

Достатніми умовами саморозвитку без розпаду є одночасна наявність двох режимів функціонування системи: **«режиму з загостренням»** та **«режиму без загострення»**. У першому з них уся система або її частина швидко та нелінійно змінює свій параметр порядку (на цьому фоні всі інші процеси немовби «згасають», тому що вони є суттєво повільнішими). Водночас частини системи все ж розвиваються повільно, без загострення, ніби у зворотному напрямку, назад до архаїчних форм. Разом обидва названі режими запобігають розпаду системи. Тут діють дві тенденції, які й обумовлюють розвиток.

Характерно, що окремі положення та поняття синергетики були відомі ще задовго до її появи як науки, але вони існували в іншому контексті, під іншим кутом зору. Та лише разом, у системі, вони складають нову ПАРАДИГМУ, яка дозволяє по-іншому розглядати проблеми саморозвитку, більш логічно пояснити механізм самозародження смислу (семантичний аспект) (Г. Хакен), самопідтримку розвитку, динамічну стійкість.

Фракталом прийнято називати структуру, яка лишається самоподібною при будь-якій зміні масштабу (збільшення, зменшення). Принцип фрактальності відіграє важливу роль у мові та мовленні, а також в обмеженні процедур вербалізації концептів.

Згідно з Х.-О. Пайтгеном і П.Х. Ріхтером, генератор фрактала має, як мінімум, дві групи параметрів. Перша група $\{C\}$ – це параметри конструкції базової фігури фрактала (лейтмотив за Пайтгеном і Ріхтером), або ідея фрактала, його композиція. Друга група $\{Z\}$ – параметри вихідної точки або області в просторі-часі, в якій починається побудова фрактала. Вся варіативність і краса фракталів випливає з комбінування параметрів $\{C\}$ і $\{Z\}$. Якщо фіксувати конструкцію фрактала $\{C\}$ і змінювати області $\{Z\}$, то весь простір-час розбивається на зони атракторів, що притягують елементи множини з певними властивостями. Наприклад, мовні одиниці, які мають певну семантику. Межі впливу атракторів називаються межами Жюлія – Фату ($G - F$) на честь французьких математиків, які сто років тому вперше звернули увагу на цей феномен. Якщо, навпаки, фіксувати область $\{Z\}$ вихідних параметрів і змінювати групу параметрів конструкції фракталів $\{C\}$, то межі можливого в такому просторі-часі називаються множи-

ною {M} Бенуа Мандельброта. **Фазовий перехід** синергетичної системи відбувається тоді, коли межі Жюліа – Фату ($G - F$) виходять на множину {M} Мандельброта. Що все це означає в лінгвістиці – можна пояснити на прикладах «нанизування» підрядних речень, ускладнення часів дієслова в англійській мові, конкуренції фракталів рими і метра у віршованих текстах.

Засновники синергетики. Екскурс в історію

Синергетика виникла в 60-ті рр. XX ст., головним чином завдяки працям двох європейських шкіл: Штуттгартської школи Г. Хаке-на (йому й належить термін «синергетика») та Брюссельської школи І. Пригожина. Спочатку синергетика досліджувала, в основному, системи, які розвиваються самі по собі, у фізиці, хімії, біології. Це була могутня основа, створена працями М. Вернадського, Ч. Дарвіна, Х. Габора. Значний внесок у дослідження синергетики у фізичних науках зробили російські вчені Ю. Климонтівч, С. Капіца, С. Курдюмов. У 80-ті рр. з'явилися роботи із синергетики вчених-наукознавців (О. Князева, С. Курдюмов, С. Капіца), і з того часу синергетика розширила сферу свого використання. Вагоме слово сказали спеціалісти із самоорганізації систем (Д. Поспелов, Н. Пушкін) та математики (Р. Том, Т. Постон), які вперше звернули увагу на інформаційний аспект самоорганізації в кібернетиці, природних та штучних мовах, соціології тощо.

Синергетика є точною наукою (що засвідчують числа та формули) в таких галузях, як фізика та хімія. На якісному рівні синергетика добре усталилась у біології, економіці. Після появи наукознавчих праць, пов'язаних із синергетичним підходом, якісні пояснення еволюційних механізмів було здійснено в соціології, мистецтвознавстві.

Системи, пов'язані з людським фактором (психологія, література та її окремі жанри, соціологія, мистецтвознавство тощо), мають приблизно однакову складність. Якщо еволюція однієї з великих систем описується синергетикою, то це засвідчує, що можна починати аналогічний аналіз також будь-якої іншої з таких систем.

Синергетична парадигма в лінгвістиці активно розробляється, починаючи з кінця XX ст. (Р. Келер, Р. Піотровський, Г. Ейгер, Л. Піхтовнікова, І. Герман, Г. Москальчук та ін.), але започаткувалася ще раніше в дослідженнях самоорганізації різних мовних явищ (Дж. Ніколіс, Р. Том, М. Фуко).

Відповідно до синергетичної парадигми лінгвістичні системи (мова, жанр, що еволюціонує, дискурс), перебуваючи в стані нерівноваги, самоорганізуються параметром порядку під впливом цільових аттракторів і репелерів. Змістом аттракторів є інтенції комунікантів, автора тексту, екстралінгвальні умови тощо; змістом репелера є норми,

традиції, мовні конвенції та інші обмежувачі системи. У рамках синергетичної парадигми всі лінгвістичні об'єкти не втрачають свої звичайні обриси, але набувають нових вимірів, що дозволяють побачити в різних лінгвістичних поняттях їх функції самоорганізації. У самоорганізованих лінгвістичних системах (текст, упорядкований мовний матеріал, дискурс) їх автори виступають як (провідні) співавтори незалежно сконструйованих систем атракторів і репелерів, а також традиційних, історично виправданих у мові та мовленні проявів параметра порядку.

Завдяки зверненню до синергетичної парадигми в лінгвістиці відкриваються нові міждисциплінарні можливості дослідження самоорганізованих системних об'єктів і явищ. При цьому вирішальною виявляється роль евристичних здібностей адресанта як мовної особистості та інтелектуальної складової цих систем, що самоорганізуються.

Основні напрями лінгвосинергетики в Україні

Необхідність опису статистики та динаміки мовних і мовленнєвих структур синергетичним методом назріла вже давно. Як одні з перших відомих нам спроб пов'язати поняття синергетики з проблемами мовознавства та філології у цілому слід назвати роботи Р.Г. Піотровського (Росія) і Г.В. Ейгера, Л.С. Піхтовнікової (Харківська школа); С.М. Єнікєєвої, О.О. Семенець (Запорізька школа); Т.І. Домброван (Одеська школа).

Застосування синергетичного методу в дослідженні мови, тексту і дискурсу реалізовано на цьому етапі в роботах українських дослідників у таких аспектах: розробка основ синергетики для застосування в лінгвістиці і в цілому у філології; синергетика стилю німецької, української та російської байки (діахронічний аспект); синергетика і прагматистика дискурсу; самоорганізація окремих типів дискурсу; самоорганізація мовленнєвих творів у когнітивному аспекті (Л. Піхтовнікова, Харків); синергетика мови (Г. Ейгер; Л. Піхтовнікова, Харків); синергетика словотворення англійської мови (С. Єнікєєва, Запоріжжя); синергетика поезики; синергетика медійного дискурсу (на матеріалі текстів української літератури) (О. Семенець, Київ); діахронічна лінгвосинергетика, синергетика розвитку англійської мови (Т. Домброван, Одеса); самоорганізація концептивних систем (А. Приходько, Запоріжжя); метаметафора в синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, С. Корінь, Харків); рекламний дискурс у синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, В. Самаріна, Харків); дискурс англomовної байки в синергетичному аспекті (Л. Піхтовнікова, О. Гончарук, Харків); синергетика і прагматистика німецькомовної притчі (Л. Піхтовнікова, І. Яремчук, Харків – Кам'янець-Подільський); синергетичний аспект англomовного агротехнічного дискурсу (Л. Піхтовні-

кова, Н. Пільгуй, Харків); синергетика передвиборчого англомовного дискурсу (Л. Піхтовнікова, Є. Богатирьова, Харків – Маріуполь); синергетика англомовного афоризму (Л. Піхтовнікова, О. Анастасьєва, Харків); лінгвосинергетичний аспект дослідження принципу невідзначеності (М. Залужна, Запоріжжя); синергетика англомовного прислів'я (О. Овсянко, Суми); лінгвосинергетичні характеристики німецькомовної і англомовної новели (Л. Піхтовнікова, В. Чередниченко, А. Сухова, Харків – Миколаїв); синергетика контекстуальної синонімії у німецькомовних публіцистичних текстах (Л. Піхтовнікова, А. Суддя, Харків); синергетика детективного жанру (Л. Піхтовнікова, Л. Цапенко); синергетика фонетики (А. Калита, Київ); синергетика просодичної системи (на матеріалі текстів малих форм) (Л. Тараненко, Київ); синергетика омонімії (С. Кійко, Чернівці); синергійність/фрактальність публіцистичних текстів (зіставний аспект німецьких та українських текстів) (Ю. Кійко, Чернівці); синергетика перекладу: німецький напрямок (М. Дорофєєва, Київ); синергійність/фрактальність морфологізованих концептів (О. Гармаш, Мелітополь); синергетика німецького іменника (В. Дребет, Чернівці); синергійність релігійного дискурсу (Н. Кравченко, Одеса) та інші.

Наведений перелік робіт із лінгвосинергетики свідчить про реальну наявність в Україні потужної синергетичної школи у філології, передусім у лінгвістиці. Більшість робіт наведених напрямків об'єднано в першій українській колективній монографії з філологічної синергетики (Синергетика в филологических исследованиях. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015). Уперше в цій монографії представлені не лише лінгвістичний, а й літературознавчий підходи (В. Силантьєва, О. Фоменко) до застосування і трактування синергетичних понять та інструментарію.

Основні публікації (Піхтовнікова Л.С.)

1. Піхтовнікова Л.С. Оволодіння іноземними мовами: розум проти менталітету. *Новий колегіум*. 2000. №2. С. 42.
2. Pichtownikowa L.S. Die Fabel im Deutschunterricht. *DaFiU: Deutsch als Fremdsprache in der Ukraine*. Асоціація українських германістів. Львів, 2000. №1 (7). С.17– 20.
3. Піхтовнікова Л.С. Фантазія та реальність байки в навчальному процесі Зб. наук. статей «Проблеми семантики слова, речення та тексту». Вип. 4. Київ : КДЛУ, 2000. С. 29– 34.
4. Піхтовнікова Л.С. Языковые фильтры: неравновесные состояния и развитие языка // *Нова філологія*. №1(12). Запоріжжя : ЗДУ, 2002. С. 33–39.

5. Пихтовникова Л.С. Тексты и методы: лингвостилистическая характеристика и интерпретация немецкой притчи как типа текста и как жанра. *Зб. наук. статей «Проблеми семантики слова, речення та тексту»*. Вип.8. Київ : КДЛУ, 2002. С. 259–265.
6. Пихтовникова Л.С., Ейгер Г.В. Прогнозирующие высказывания в немецкой народной афористике (на материале жанра малых форм – “народные приметы”). *Нова філологія*. №4. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. С. 239–248.
7. Пихтовникова Л.С. Языково-стилистические средства комического в публицистических текстах. *Нова філологія*. №3 (14). Запоріжжя : ЗДУ, 2002. С.186–196.
8. Пихтовникова Л.С. Информативность текста и стиль. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. № 635. Харків, 2004. С. 142–145.
9. Пихтовникова Л.С. Актуальное членение текста и проблема сохранения контекста и стиля при переводе. *Вісник Сумського державного університету*. №4 (63). 2004. С.133– 139.
10. Pichtownikowa L.S. Rahmencurriculum für studienbegleitenden Deutschunterricht an ukrainischen Hochschulen und Universitäten. Рамкова програма з німецької мови для професійного спілкування для вищих навчальних закладів України. Рекомендовано Міністерством освіти і науки України. Колектив авторів. Координатор проекту Л. Аззоліні. Інститут Гете, Київ. Goethe-Institut Kiev. 2006.
11. Пихтовникова Л.С. Синергетический метод для исследования дискурса в прагматистическом аспекте. *Вісник ХНУ*. № 848. Харків, 2009. С. 48–52.
12. Pichtownikowa L. Synergetische Methode bei der Stiluntersuchung in Diachronie (anhand von Fabeltexten). *Wort – Bedeutung, Sinn und Wirkung. Festschrift für Prof. Dr. habil. Oleksij Prokopczuk zum 70. Geburtstag*. Herausgegeben von Mariola Smolinska. Slupsk, 2011. S. 155-165.
13. Піхтовнікова Л.С. Дискурс байки у синергетичному аспекті (на матеріалі української, російської та німецької байки). *Незгасимий СЛОВОСВІТ: Збірник наукових праць на пошану професора Володимира Семеновича Калашника*. Уклали Микола Філон, Тетяна Ларіна. Харків : Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2011. С. 519–527.
14. Піхтовнікова Л.С. МЕТАМЕТАФОРА: уточнення терміна та підходи до аналізу (на матеріалі україномовних та німецькомовних байок і притч). *Вісник філологічного факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна*. 2012. № 994. Серія «Філологія». Вип. 64. С. 15–18.

15. Пихтовникова Л.С. Синергетическая парадигма в современной лингвистике. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Вип. 127. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка (КДПУ). 2014. С. 34–39.
16. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевого произведения в информационном аспекте. *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2014. № 64. С. 73–78.
17. Пихтовникова Л. С. Самоорганизация когнитивной системы при создании речевого произведения: преимущества и ограничения. *Записки з романо-германської філології*. № 1(34). Ювілейний, присвячений 65-річчю доктора філологічних наук професора І.М. Колегаєвої. Одеса : Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2015. С. 115–125.
18. Пихтовникова Л.С. Прагмастилистика дискурса в свете лингвосинергетической парадигмы [Электронный ресурс]. *Когниция, коммуникация, дискурс : междунар. электрон. сб. науч. ст.* Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2016. № 13. С. 114–130. Режим доступа: <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/home>
19. Пихтовникова Л.С. Композиция речевого произведения и предпосылки ее самоорганизации. *Одеський лінгвістичний вісник. Науково-практичний журнал*. № 6. Спеціальний випуск з нагоди ювілею В. Я. Мізецької – доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри іноземних мов Національного університету «Одеська юридична академія». Одеса, 2015. С. 93–97.
20. Пихтовникова Л.С. Основные положения и понятия синергетики в применении к филологии. Базовые и инструментальные понятия синергетики. *Синергетика в филологических исследованиях* : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др.; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. С. 7–19.
21. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация дискурса и отдельных типов дискурса. *Синергетика в филологических исследованиях* : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. С. 88–102.
22. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация речевых произведений: информационно-когнитивный аспект. *Синергетика в филологических исследованиях* : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. С. 102–135.

23. Пихтовникова Л.С. Глоссарий основных понятий синергетики (для филологов). *Синергетика в филологических исследованиях* : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. С. 319–324.
24. Пихтовникова Л.С. Эвристическая и интегрирующая роль синергетики в лингвистике. *Нова філологія: Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2017. № 69. С. 160–164.
25. Пихтовникова Л.С., Мотрохов А.И. Композиция и стиль рассказа Юй Да-фу 春风沉醉的晚上 («Весенние ночи»). *Нова філологія: Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2017. № 70. С. 145–149.
26. Пихтовникова Л.С. Синергетика композиции речевого произведения. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Випуск 86. Харків, 2017. С. 103–109.
27. Pichtownikowa L.S. Innovative linguostylistische Besonderheiten der deutschen Versfabel Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts. *Любовь к слову: филологические заметки в честь юбилея профессора В.А. Кухаренко: сборник научных статей* / под ред. И.М. Коллегаевой. Одесса: КП ОГТ, 2018. С. 185–203.
28. Пихтовникова Л. Синергетика в филологии – наука настоящего и будущего: перспектива изучения в университетах Украины. *Новий колегіум. Науковий інформаційний журнал: Проблеми вищої освіти*. 4 / 2018. С. 39–42.
29. Пихтовникова Л. С. Витоки, основні положення, напрями і перспективи сучасної лінгвосинергетики (у науково-популярному викладі). *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2018. №73. С. 95–101.
30. Пихтовникова Л. С., Цапенко Л. В. Інформаційно-синергетична модель англомовної детективної розповіді. *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2018. №73. С. 101–109.
31. Пихтовникова Л.С., Мотрохов А.И. Композиция и стиль фантастического рассказа Ся Цзя 百鬼夜行街 («Улицы призраков»). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 89/2019. С. 24–29.
32. Пихтовникова Л.С. Предпосылки самоорганизации несобственно-прямой речи в художественном дискурсе. *Нова філологія: Збірник наукових праць*. Випуск 77. Запоріжжя : ЗНУ, 2019. С. 45–51.
33. Піхтовнікова Л.С. Еволюція образу-символу в дискурсі байки з системної точки зору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Вип. 92. 2020, с. 31–36.

34. Синергетика композиції німецької фацетії: аспект самоорганізації. *Нова філологія: Збірник наукових праць*. Випуск 82. Запоріжжя : ЗНУ, 2021. С. 221–228.

Монографії

1. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст.: монографія. Харків : Бізнес Інформ, 1999. 220 с.
2. Піхтовнікова Л.С. Стилїстика і синергетика дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен*. Колективна монографія. За редакцією проф. Шевченко І.С. 200-річчю Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна присвячується. Харків, 2005. С. 29–36.
3. Pichtownikowa L.S. Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13. –21. Jahrhundert. Monographie. Ukrainische Beiträge zur Germanistik. Band 5. Aachen : Shaker Verlag, 2008. 322 S.
4. Піхтовнікова Л.С. Тексти малих форм: Лінгвостилістична інтерпретація. Дидактизація. Переклад. Монографія : Навчальний посібник. Частина 1. Маріуполь : ПДТУ, 2011. 160 с.
5. Піхтовнікова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений: монография. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. 180 с.
6. Піхтовнікова Л.С. Самоорганізація дискурсу: синергетичні принципи і підходи до лінгвістичного аналізу. *Сучасні фундаментальні теорії та інноваційні практики навчання іноземної мови у вузі* : колективна монографія / за ред. В.Г. Пасинок. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2013. С. 218–231.
7. Піхтовнікова Л.С., Коринь С.Н. Метафора и метаметафора в немецкоязычном художественном дискурсе: когнитивный и прагматилистический аспекты: монография. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 200 с.
8. Синергетика в филологических исследованиях : монография / Т.И. Домброван, С.М. Еникеева, Л.С. Пихтовникова и др.; под общ. ред. проф. Л. С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 340 с.
9. Піхтовнікова Л.С. Немецкоязычные публицистические тексты социально-критического направления: прагматилистический и когнитивный аспекты : монография / Л.С. Пихтовникова, О.Я. Мастерова, Е.П. Кабусь. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2016. 164 с.

10. Піхтовнікова Л.С. Англomовна прозова байка: прагматистичний і лінгвокогнітивний аспекти : монографія / Л.С. Піхтовнікова, О.М. Гончарук. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. 176 с.
11. Пихтовникова Л.С. Немецкоязычный рекламный дискурс: прагматистический и когнитивный аспекты: монография / Л.С. Пихтовникова, В.В. Самарина. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2016. 160 с.
12. Піхтовнікова Л.С., Мукатаєва Я.В. Німецький прозовий шванк: Прагматистичний і лінгвокогнітивний аспекти: монографія. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2017. 156 с.
13. Піхтовнікова Л.С., Яремчук І.М. Прагматистичні характеристики німецькомовної притчі : монографія. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2017. 210 с.
14. Пихтовникова Л.С. Мегаконцепт СИНЕРГЕТИКА в общенаучной картине мира. Раздел коллективной монографии. *Концепты и контрасты* : монография / Н.В. Петлюченко, С.И. Потапенко, О.А. Бабелюк, Е.Л. Стрельцов и др. ; под ред. Н.В. Петлюченко. Одесса : Гельветика, 2017. 632 с. (Серия «Одесские студии по лингвистике и социальным наукам»). С 60–67.
15. «Генрих Вильгельмович Эйгер: аспекты теории перевода и избранные поэтические переводы». К 90-летию со дня рождения доктора филологических наук профессора Генриха Вильгельмовича Эйгера: монография / сост., общ. ред. и предисловие Л.С. Пихтовникова. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2014. 244 с.

Підручники

1. Піхтовнікова Л.С., Домброван Т.І., Єнікеєва С.М. та ін. Лінгвосинергетика: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. За заг. ред. проф. Л.С. Піхтовнікової. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2018. 296 с.
2. Лингвосинергетика: учебник для студентов филологических специальностей высших учебных заведений; под общ. ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2020. 360 с.

Дисертації, захищені під керівництвом Л.С. Піхтовнікової

- Жук Л.Я. Лінгвостилістичні і комунікативно-прагматичні особливості типу тексту «приклад» (Харків, 2004)
- Ольховська Н.С. Прагматико-комунікативні та лінгвостилістичні характеристики драматургічних текстів Томаса Бернгарда (Харків, 2007)
- Мукатаєва Я.В. Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти (Харків, 2008)
- Самарина В.В. Немецкоязычный рекламный дискурс: прагматический, когнитивный и лингвостилистический аспекты (Харків, 2010)
- Сторчак О.Г. Концепты ТЯЖЕЛЫЙ и ЛЕГКИЙ в современном англоязычном дискурсе (Харків, 2010)
- Карпусенко Н.В. Німецькомовний науково-лінгвістичний текст і дискурс: лінгвостилістичний і прагматичний аспекти (Харків, 2011)
- Гончарук О.М. Англomовна прозова байка: прагматилістичний і лінгвокогнітивний аспекти (Харків, 2012)
- Яремчук І.М. Німецькомовна притча: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти (Львів, січень 2014)
- Суддя А.М. Функціонування контекстуальних синонімів-прикметників у німецькомовному художньому дискурсі: когнітивний та прагматилістичний аспекти (Запоріжжя, лютий 2014)
- Корінь С.М. Метафора та метаметафора в німецькомовному художньому дискурсі: когнітивний та прагматилістичний аспекти (Харків, березень 2014)
- Пільгуй Н.М. Англomовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти (Запоріжжя, червень 2014)
- Богатирьова Є.В. Прагматилістичні характеристики англomовних передвиборчих політичних дебатів (Запоріжжя, вересень 2014)
- Чередниченко В.П. Прагматилістичні характеристики німецькомовної новели (Запоріжжя, 2016)
- Сухова А.В. Англomовна новела (19–20 ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти (Запоріжжя, 2017, Запоріжжя)
- Анастасєва О.А. Англomовний афоризм: прагматилістичний та когнітивний аспекти (Запоріжжя, 2017)
- Цапенко Л.В. Англomовна детективна розповідь: прагматилістичний та лінгвосинергетичний аспекти (Запоріжжя, 2019)

Наукове видання

Піхтовнікова Лідія Сергіївна

**ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОЇ ВІРШОВАНОЇ БАЙКИ
(XIII–XXI століття):
СТИЛІСТИКО-СИНЕРГЕТИЧНИЙ
ТА ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТИ**

Монографія

(Укр., рос., нім., англ. мовами)

На обкладинці використано графіку Моріса Ешера
(«Орнамент», «Три світи», «Небо і вода»)

Коректор *О. В. Анцибора*
Комп'ютерне верстання *Н. О. Ваніна*
Макет обкладинки *О. Д. Чорна*

Формат 60×84/16. Ум. друк. арк. 28,41. Наклад 300 пр. Зам. № 17/2021.

Видавець і виготовлювач
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.2009

Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна
Тел. 705-24-32