РОМАНЕНКО Ю.
(Запорізький нац. ун-т)

"ОРГАНІЧНІСТЬ" КОМПОЗИЦІЇ ЯК ЖАНРОВА ДОМІНАНТА НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ РОМАНТИЧНОЇ КАЗКИ

Актуальність цієї наукової розвідки визначається необхідністю розробки концепції жанрового рівня функціонально-стилістичної системи мови, зокрема вирішення такого важливого для сучасного жанрознавства завдання, як виявлення глибинних факторів породження жанрів і встановлення структурно-композиційних і мовних ознак їх ідентифікації.

У фокусі уваги знаходиться німецька літературна романтична казка (НЛРК), яка набула статусу своєрідного «канону поезії» (К. Брентано) для Німеччини кінця XVIII – початку XIX ст. Предметом наукового розгляду є така домінантна ознака цього жанру, як ***„органічна" композиція***, під якою нами розуміється особливий тип композиції, що ґрунтується на художньо-структурному принципі "зерна". Згідно з яким розвиток текстової макроструктури йде концентричними колами, переходами з малого радіуса на більший , ізоморфно повторюючи певну задану структурно-семантичну (функціональну) величину.

Так, наприклад, в основі сюжету казкової новели Л. Тіка „Der blonde Eckbert" лежить пісня чудового лісового птаха. Останні рядки цієї ліричної і водночас жахливої пісні є ключовими словами всього твору, бо, повторені й почуті головною героїнею декілька разів, вони «визначають» подальший розвиток сюжету: *Dich bereut | Mit der Zeit | Waldeseinsamkeit!* В цій ключовій фразі на рівні, так би мовити, генетики – програми майбутнього розвитку – закладені шляхи й можливості подальшої образної динаміки, в ній згорнуто містяться „в початку, в сімені всі виміри, форми, інтенції можливого життя свідомості" [Мамардашвили 1995, с. 429].

Як показує подальший перебіг подій казки, слова чарівного птаха справджуються у жахливій ситуації інцесту, що є покаранням за злочин: „з часом" (mit der Zeit), повернувшись із «лісної самотності» (Waldeseinsamkeit), вона знайомиться з чоловіком, стає його дружиною, а згодом дізнається, що він – її рідний брат, про існування якого вона не могла знати через свою довгу відсутність у світі людей. Отже, каяття, що його пророкувала пісня чарівного лісового птаха наступає в розв'язці казки.

Роль смислових "згустків", які містять ідейний "зародок", змістове „зерно", з якого виростає увесь текст виконують і власні назви. Так, ім'я головної героїні (Bertha), що має етимологічне значення "сяюча, блискуча", співзвучне з ім'ям її чоловіка – (Eckbert), що означає "блискучий лицарський меч". Саме у "патронімічній співзвучності", в ізоморфізмі внутрішніх форм цих антропонімів криється жахлива таємниця, що призводить до страждань і зрештою до загибелі головного героя Екберта, який незадовго до своєї смерті довідується, що Берта – його рідна сестра.

Структурно-змістовий ізоморфізм цієї казки проявляється також у тому, що інші її персонажі, наприклад Hugo (етимол. hugi – "розум"), Walter (етимол. - walten – "панувати, володарювати"), das alte Weib (стара, що символізує містичні сили казки) виявляються наприкінці казки продуктами «новими іпостасями жахливої старої з птахом, від яких Берті не врятуватися» [Берковский 2001, с. 234]. Якщо поєднати ці значення, то отримаємо спільний референт у вигляді наступної змістової пропозиції: „розум", який володарює у казковому світі, має містичну (підсвідому, а тому недоступну для свідомого пізнання) природу, а також є тією невидимою панівною силою, яка скеровує всі події в художньому світі твору. Саме ця «невидима сила жене героїв казки назад до лона, з якого вони вийшли і де вони мають загинути» [Берковский 2001, с.234]

Казка Новаліса „Märchen von Hyazinth und Rosenblüt" є центральним структурним

компонентом більшої структурної одиниці – повісті „Lehrlinge von Sais" і містить у собі смисл останньої у стислому, згорнутому вигляді. Гіацинт (Hyazinth) і Розенблютхен (Rosenblüt) живуть по сусідству й кохають одне одного. Охоплений філософською тугою, Гіацинт відправляється на пошуки Матері всіх речей (Mutter aller Dinge), або істини буття. Після тривалих пошуків він зрештою дістається до Саїсу, піднімає покривало священної богині Ісіди (Isis), що водночас зображається як божественна Діва (die himmlische Jungfrau), і знаходить під покривалом свою кохану дівчину Розенблют, яка кидається йому в обійми. Такою несподіваною є світова розгадка. Тож відповідь треба шукати в тому, що поряд з нами, а любов між Розенблют і Гіацинтом є розкриттям світової таємниці – того, на чому тримається Всесвіт.

Смисл цієї казки, яка, на перший погляд, дуже схожа на жартівливу балетну імпровізацію чи феєричну комічну оперу, виявляється глибоко філософським, езотеричним: пізнання – це любовне натхнення, проникнення душі у предмет пізнання, злиття з цим предметом. Дівчина Розенблют зайняла місце Матері Всіх Речей, священної богині Ісіди, божественної Діви Марії. Сутність світу – в цій земній жінці. Інакше кажучи, „Світова Душа" (die Weltseele у філософській термінології Ф. Шеллінга) у казці Новаліса трактується як дівоча, як жіноча душа, а доброта і любов – згідно з ідейно-художнім задумом твору – покладені в основу Всесвіту. Культ жінки і жіночого начала, який склався в романтичному колі як явище повсякденне, перетворюється на нову міфологію, на один із основних принципів романтичного світобачення.

У цьому відношенні стає помітним, як майстерно Новаліс втілює „культ жіночості" на рівні різних проявів („еманацій") одного й того ж самого жіночого образу-феномену: Rosenblüt (Розенблют, звичайна земна дівчина, кохана) - heilige Göttin Isis (священна Богиня Ісіда, одна з головних фігур єгипетської міфології) - Mutter aller Dinge (Матір усіх речей, прототип черева, з якого з'явилося все живе, жіночий аспект Бога – Елохім, поширений у кабалістиці, давньогебрейській метафізиці) - die himmlische Jungfrau (божественна Діва, ремінісценція на Діву Марію, один із основних образів християнської релігії). Не можна не помітити, що основним принципом тут є ***множина*** – „будь-яка сукупність певних об'єктів нашої інтуїції, що розрізняються між собою, або нашої свідомості, що мислиться як єдине ціле" [Столл 1968, с. 11].

Відомо, що логічна категорія множини має такі відношення, як 'приналежність' і 'включеність', де перша виступає вихідною величиною і позначається формулою „$x \in M$" (де елемент x належить множині M). Ізоморфна організація НЛРК детермінована принципом ***ієрархічності***, який можна порівняти з принципом "мотрійки", „контейнеру", а краще з більш „органічним" принципом „зерна", складові („генотипні структури") якого повторюють у своїх основних рисах функції, структуру і форму більшого цілого. Це проявляється в тому, що складові художньої структури НЛРК «нагадують самих себе на всіх рівнях обраного діапазону – подібно тому, як кожна голівка кольорової капусти нагадує саму капусту, а кожний камінь у горах – самі гори [Капра 2003, с. 156]. У цьому немає нічого дивного, тому що «системно заданою є сама тріадна природа світу в єдності форми, змісту і функції» [Приходько 2008, с. 212].

Таким чином, застосовуючи принцип ізоморфізму, романтики поєднують в одному жіночому образі-феномені наївно-буденну, міфологічну, містичну й релігійну (картини світу), а також різні культурні традиції в якості таксонів, що існують за принципом інтегрованості одних до складу інших, а точніше – за принципом вкладеності. В результаті такої інтеграції створюється враження неминущого, вічного характеру культу жіночого начала, а НЛРК постає як система – таке інтегроване ціле, чиї істотні властивості формуються через взаємозв'язки частин. У казці Новаліса „Hyazinth und Rosenblüt" таке враження підсилюється циклічністю композиції.

Не можна не побачити реалізацію культу жіночності на іншому рівні, а саме на рівні поетичної функціоналізації номінацій головних персонажів „Казки". Якщо в основі імені

Hyazinth лежить різновид рідкісного мінералу, то ім'я Rosenblüt означає „пелюстка троянди", а отже ґрунтується вже на „органічному" й, відповідно, вищому в еволюційному відношенні принципі. Більше того, пелюстка троянди, як відомо, нагадує на рівні образу-гештальту перевернуту цифру вісім ∞, яка символізує вічність, безкінечність, довершеність. Отже, можна говорити також і про символізацію власних назв твору, що відображають його структурно-змістову організацію в цілому, перетворюючись на органічні компоненти його „органічної" композиції. Такі мистецькі символи функціонують як „фрактали високих порядків", які „відзначаються найбільшим ступенем компресії інформації в процесі безперервного становлення динамічної структури" [Семенець 2004, с. 132]. Це свідчить, що свідомість авторів НЛРК ізоморфно структурована, скоріш за все, символами за фрактальним принципом.

Якщо більш пильно поглянути на цю „квіткову" казку, то з'ясовується, що історію Гіацинта можна розглядати як своєрідну згорнуту програму. Ця казка знаходиться в самому центрі повісті „Учні з Саїсу" і складається враження, що повість ніби виростає із „Казки", йдучи „шляхом зерна", правомірно говорити про „органічну" композицію твору Новаліса. В ньому, як говорить сам автор „все вже заздалегідь закладено в ембріоні, в насінні та розпускається, переборюючи перешкоди, поставлені ззовні, своєю внутрішньою енергією" [Novalis 1978, с. 47]. Ми вважаємо слушним зауваження про те, що „однією з основних ідей, котрі лежать в основі романтичного світобачення є ідея творчого органічного зростання світу, яке бере свій початок у найвіддаленіших глибинах особистості" [Susman 1996, с. 214].

До речі, явище „органічної" композиції характерне також для роману Новаліса „Heinrich von Ofterdingen", у якому все йде концентричними колами, переходами з малого радіуса на більший. Серцевиною цього твору є „Klingsor's Märchen" („Казка Клінгзора"), однак і весь роман є казкою Клінгзора, котра особливим чином розростається, сягаючи углиб. Це казка, яка вже на рівні жанру прокламує війну з поетично безплідним сучасним світом і повернення до світу чудес, регенерацію, відродження Джиністану – втраченого раю. Як у філософській повісті Новаліса, так і в романі світ прямує до торжества жіночого начала. В казці Клінгзора душа світу – це Freya (богиня давніх германців, еквівалент богинь кохання – Афродити та Венери). Тут прослідкується та ж сама ключова ідея, що й у „Казці про Гіацинта і Розенблют", – „у світу жіноча душа".

При цьому ізоморфізм на композиційному рівні зазначеного твору реалізується за схожою схемою: первинна згорнута структурно-змістова пропозиція розгортається в сюжет казки, яка, в свою чергу, є згорнутою пропозицією роману. При цьому може виступати як згорнута пропозиція одиниці більш високого рівня абстракції (дискурсу), тобто будь-яке істинне поетичне творіння повинно бути як живий індивідуум, що „творення поезії є актом породження (Dichten ist Zeugen)" [Novalis 1978, с. 122].

Таким чином, „органічна" композиція як особливий різновид структурно-змістового і функціонального ізоморфізму є однією з жанрових домінант НЛРК: визначає її специфічні ознаки, виступає її внутрішнім інтегративним чинником, фактором її поступової еволюції, а також наростання складності її організації як синкретичного жанру (на відміну від народної казки). Реалізація „органічної" композиції в НЛРК здійснюється шляхом інтеграції згорнутих структурованих змістів (або пропозицій, художніх ідей) у структури більш високого порядку за принципом „зерна": ліричні вірші включаються у структуру казку, казки – у повість або роман, роман – у дискурс тощо.

Розгортаючись, а вірніше „органічно" зростаючи у лінійну послідовність, ці пропозиції визначають усю структуру художньої організації тих мовленнєвих одиниць, у які вони інтегровані. Важливими компонентами „органічної" композиції НЛРК є також символізовані власні назви персонажів, які „на правах" фракталів високих порядків забезпечують глибинну „мовну пам'ять" жанру, пронизуючи різні його стани і пов'язуючи їх у цілісну текстову систему.

Перспективи досліджень пов'язані насамперед з аналізом світоглядної та соціокультурної обумовленості організації мовленнєвих жанрів у межах когнітивно-дискурсивного та синергетичного підходів.

Література

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.; *Капра Ф.* Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем /Пер. с англ. В.Г. Трилиса. – К.: София; М.: ИЗ София, 2003. – 336 с.; *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995. – 548 с.; *Приходько А.М.* Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивінй парадигмі лінгвістики, 2008. – Запоріжжя: Прем'єр. – 335 с.; *Семенець О.О.* Синергетика поетичного слова. – Кіровоград: Імекс, 2004. – 338 с.; *Столл Р.Р.* Множества. Логика. Аксиоматические теории. – М.: Просвещение, 1968. – 231 с.; **/DL/** Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka: Digitale Bibliothek – Directmediapublishing GmbH, Berlin, 1997.; *Novalis.* Schriften / von P. Kluckshohn hrsg. – Darmstadt: Wissenschftliche Buchgesellschaft, 1978. – 370 S.; *Susman M.* Frauen der Romantik. – Frankfurt/M., Leipzig: Insel Verlag, 1996. – 235 S.

РОМАНЮХА М.В.
(*Запорізький нац. ун-т*)

ОБРАЗНЕ ПОРІВНЯННЯ В МЕТАФОРИЦІ АНГЛОМОВНОГО ЕКОНОМІЧНОГО МЕДІАДИСКУРСУ

Парадигматичні зв'язки метафори і порівняння доведено численними роботами, присвяченим опозиції цих двох тропів. Необхідно зауважити, що під порівнянням в цьому дослідженні ми розуміємо лише образне, метафоричне, не буквальне порівняння, як на цьому наполягає Е. Ортоні [Ортони:220]. Насправді між метафорою та образним порівнянням існують зв'язки більш тісні, ніж парадигматичний рівень. Тож, **метою** роботи є обґрунтування включення образних порівнянь до корпусу аналізу метафорики економічного медіадискурсу.

Метафору нерідко називають «стислим», «прихованим» порівнянням. На перший погляд може здатися, що метафора і справді є «скороченим» порівнянням без формально вираженого елементу уподібнення, як експліковано в компаративістських теоріях, що беруть початок з часів Аристотеля. Він вважав, що ці структури несуттєво відмінні, хоча й віддавав перевагу першій з них [цит. за Глазунова:128]. Однак зауважимо, що порівняння не завжди перетворюється на метафору в процесі еволюції значення, так само не кожній метафорі передує етап образного порівняння.

Крім того, відмінності між метафорою і порівнянням полягають ще і в тому, що, виступаючи новою семантичною функцією слова [Черкасова:34-35], метафора несе в собі елемент порівняння в нерозчленованому вигляді, роблячи процес інтерпретації більш складним. Наявність елементу уподібнення ніби сигналізує про появу нелогічного, прямо говорять про те, до чого метафори лише підштовхують [Девидсон:181]. Твердження про тотожність, яке несе в собі метафора, є набагато більш сміливим, ніж порівняння, тому й сприймається як парадокс, викривлення реального порядку речей [Knowles:22], тоді як твердження про схожість є більш м'якою формою репрезентації схожості, яка може бути легко сприйнята буквально, адже дійсно при певних зусиллях людина може знайти подібність між будь-якими предметами або сутностями.

Тим не менш, і образне порівняння і метафора криють на глибинному рівні парадокс, адже в обох випадках відбувається репрезентація схожості з онтологічно неспівставними сутностями. Звернімося до прикладів. В наступних двох фрагментах слово 'лікар' у вигляді метафори та порівняння позначають один тип сутності –