УДК 803.0 – 3: 830 – 3.07

СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОГО КОНЦЕНТРОВАНОГО ТА КОРОТКОГО ОПОВІДАННЯ

Ріхтер О.О.

Головною стильовою тенденцією в сучасній світовій белетристиці є символізація і підтекстний характер мови, що цілком відповідає таким провідним екстралінгвістичним факторам, як лапідарність форми при глибині змісту. Найбільш відчутне це в малих епічних формах (притча, історична новела, анекдот, новела тощо). Серед цих жанрів значне місце посідають такі основні різновиди оповідання, як коротке та концентроване. Сьогодні дослідники (наприклад, К. Фрейданк [1], К. Додерер [2], С. Шуберт [3]) все частіше звертають свою увагу на вивчення останньої жанрової форми: їх всіх інтригує особливість мови в цьому явищі. Але, на жаль, він досліджений лише з точки зору літературознавства (та й то неповністю), тоді як аналіз мовних особливостей в їх художній функції (тобто лінгвопоетики або стилістики жанру) зможе дати відповідь на багато запитань не тільки, та й не стільки лінгвістичного, а й екстралінгвістичного, літературознавчого характеру.

Першою невирішеною проблемою тут виступає питання про генезис жанру. Визнано, що „концентроване оповідання“ (або Kürzestgeschichte) стало надбанням Німеччини ще в 50-і роки нашого сторіччя, але є досить поширеним і в наш час. Розвиток цієї нової форми в німецькій літературі традиційно пов’язують з жанром короткого оповідання (або Kurzgeschichte), яке виникнуло в західноєвропейській літературі наприкінці XIX сторіччя, але заслужило визнання як жанр лише на початку XX сторіччя, тобто пізніше за всі інші художні форми, як справедливо стверджує вітчизняний дослідник Л.М. Тимощук, вивчаючи короткі оповідання В. Борхерта [4]. Недаремно цей жанр називають іноді «дитям нашого сторіччя» [5], а також «дитиною післявоєнного часу» [6].

Деякі вчені стоять на платформі англо-американського походження німецького короткого оповідання (наприклад, Бернд Мацовски та Ернст Скотт [7]). Але це здається досить суперечливим. Якщо розглянути будь-який національний літературний процес в Європі, то можна побачити джерела короткого оповідання в середньовічному історичному анекдоті, у новелі епохи Відродження тощо. Так, з появою новел Боккаччо запанує інший тип розповіді: незначний сюжет, одна подія, два-три героя. У появі малих за обсягом творів Боккаччо неможливо не помітити нової літературної тенденції: на малому, майже мінімальному обсязі, дати максимум змісту. Отже, обсяг художнього твору зменшується, а концентрація проблем, яких він торкається, зростає. Але ця тенденція не виникає разом з Боккаччо, а лише стає домінуючою, бо з’являється вона значно раніше, і не в європейському епосі, а в літературі Християнства (притча), в античності (анекдот) тощо. Так, у німецькій літературі ще в XIII сторіччі з’явився жанр шванку, потім історичного анекдоту. Немає сенсу в цій короткій статті давати весь нарис малої жанрової форми, але про її жанровий зміст сказати треба таке. Поступово глибока й широка соціальна проблематика стає справою роману, а новела вичерпує себе: спочатку вона витискається в галузь психології персонажа, а згодом і в галузь лише розважальної тематики. Роман же розростається до надвеликих розмірів – роману-епопеї (Стендаль, Л. Толстой, Т. Манн та ін.), роману-циклу (Бальзак, Золя, Голсуорсі, Фолкнер та ін.). Тому закономірним здається подальше виникнення короткого оповідання, яке пропонувало неосяжні романні змістові можливості поруч з малою новелістичною формою. На сучасному етапі можна казати про виникнення нового, більш концентрованого, стислого оповідання - «Kürzestgeschichte».

Так вірно можна тлумачити літературознавчі, екстралінгвістичні чинники концентрованого оповідання. Але для їх об’єктивного аналізу треба підключити і лінгвістичні фактори, які ще майже і не піддавалися дослідженню ані в науці про літературу, ані в науці про мову.

Справа в тому, що художня мова має теж свою тенденцію розвитку в європейській белетристиці: від загальноконвенціонального змісту словникової семантики відповідної лексеми через оказіональне розрізнювання (здогадку) контекстної семантики до нісенітниці семантики підтекстної [8]. І хоч шлях вів і завів літературу в глухий кут суб’єктивного самовиразу (а не об’єктивної комунікації, як було раніше), він мав одне відгалуження, по якому пішли батьки концентрованого оповідання: символізація, притчеізація, полісемізація мови за рахунок накопичення лексемою контекстної семантики.

Той факт, що концентроване оповідання є сучасним літературним жанром, робить це дослідження досить актуальним. Окрім того, тема даного розшуку наслідує сучасну тенденцію розглядати всі явища на межі кількох наук, а саме на межі лінгвістики, літературознавства, художньої стилістики тощо.

Ще в середині XX сторіччя виникнули такі нові напрямки дослідження тексту, як лінгвістика тексту та його інтерпретація. Усе почалося з того, що дослідники розглянули речення в пошуках одиниці тексту не як суму слів, а як компонент тексту. Потім мовознавці зайнялися вивченням структурних одиниць, більших за речення: фрази, абзаца та тексту в цілому. Розглядання тексту як внутрішньо єдиного явища поставило вивчення художнього твору на зовсім інший рівень. З'явилося багато лінгвістичних робіт, присвячених вивченню мови (або стилю) художнього твору. Але згодом прийшли до розуміння того, що вживання традиційного категоріального апарата мовознавства для стильового аналізу художнього твору не дає бажаного результату. Поступово з'являється інший напрямок у дослідженні художнього тексту, який не має точно визначеної назви: "літературознавча стилістика" у В.В. Виноградова, "стилістика декодування" в І. В. Арнольд, "інтерпретація тексту" у В.М. Жирмунського, Е.Г. Різель, В.А. Кухаренко, А.І. Домашнєва, "стилістичний аналіз" у М.П. Брандес тощо [8].

А.І. Домашнєв, який займається інтерпретацією німецькомовних художніх творів, вважає, що, по-перше, при аналізі тексту використовують дані комплексу лінгвістичних дисциплін: теоретичної граматики, лексикології, теорії мовної норми та дані стилістики. По-друге, він підкреслює, що "правильне та глибоке тлумачення художнього твору вимагає також знання епохи, яка описується у творі, та тієї, в якій пише письменник, а також філософських і соціально-історичних передумов створення твору, тобто використання так званих позатекстових структур"[9]. Але, як показує практика, майже всі дослідники художнього твору вивчали його лише з одного боку: форми (лінгвістика) або змісту (літературознавство), і ніхто не пішов шляхом синтезу форми та змісту.

У даній статті використовується для визначення такого синтезу термін "лінгвопоетика". При цьому увага звертається на те, що "об'єктом аналізу у нової дисципліни, яка має на меті вивчення художнього твору як цілісності, буде образність, а не образ. Різниця тут суттєва: образність – це засіб створення образу, а образ – наслідок, результат образності; з другого боку, образність – це дослідницький об'єкт лінгвопоетики, а образ – літературознавства." [8] Саме синтез багатьох філологічних наук, тобто лінгвопоетика, створює передумови для об'єктивного аналізу такого новітнього та досить складного жанру, як німецьке "концентроване оповідання".

Треба звернути увагу також і на різницю між термінами "стильовий" та "стилістичний". Для того, щоб краще її зрозуміти слід розглянути ті підходи до тлумачення "художнього стилю", які існували або існують на сучасному етапі.

Зміст поняття «стиль» складався історично як результат досліджень у різних наукових дисциплінах. Так, раніш за всіх з'явилося те поняття стилю, яке можна назвати лінгвістичним. Тут стиль - це мовні засоби зображення та виразу, зокрема численні тропи та фігури, це різноманітні типи та форми мовлення.

Найвидатнішими представниками лінгвістичної стилістики були французькі вчені Ш. Балі та П. Гіро. Кожний з них дав своє розуміння стиля, але вони всі єдині в розумінні стилю як лише мовної категорії [10].

Відділення лінгвістичної стилістики від стилістики загальної сприяло відокремленню й іншої дисципліни - літературознавчої стилістики. Її предметом стає стиль як явище художнє.

А. Н. Соколов, у своїй праці, присвяченій теорії стилю, відзначає, що «як явище словесного *мистецтва* - літературний стиль співвідноситься з художнім стилем, а як явище *словесного* мистецтва літературний стиль співвідноситься з мовним стилем» [10].

Найбільш послідовними пропагандистами літературознавчого - на підставі лінгвістики - розуміння стиля можна визнати Карла Фослера та Лео Шпитцера, які очолили так звану «неофілологічну» школу в стилістиці.

О. Вальцер, В. Кайзер, В.М. Жирмунський, Д.С. Лихачов виступили з обґрунтовуванням широкого розуміння стилю у застосування до літератури. За їх думкою, до поняття «художнього стиля» літературного твору входять не тільки мовні засоби, а також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, який виражається мовними засобами, але не вичерпуються ними, тобто мова розуміється як частина стилю літератури.

З виникненням та розвитком лінгвістики тексту вчені намагаються усвідомити поняття «стиль» як категорію теорії тексту, а стильові ознаки як його компоненти, що реалізуються у середині даного тексту, а не поза ним. Тому в дослідницькій тематиці на передній план висувається проблема співвідношення стилю та цілісного змісту художнього твору.

З цих позицій стиль розуміється як мовне варіювання в тексті, а сам текст у такому випадку являє собою результат відповідного відбору та поєднання мовних засобів; саме тому кожний окремий текст володіє стилем.

У вітчизняній філології можна виділити два, на перший погляд, протилежних підходи до визначення стилю - «функціональний» (стиль - художня закономірність, яка забезпечує єдність елементів твору) та «предметний» (стиль, як система, підсистема, сукупність і таке інше деяких мовних одиниць та засоби їх організації) [11]. Така подвійність у розумінні стиля бере свій початок в концепції академіка В.В. Виноградова, у працях якого можна зустріти рівноправні визначення стилю як сукупності прийомів використання, відбору та поєднання засобів мовного спілкування («Стиль - це суспільно усвідомлена та функціонально обумовлена, внутрішньо об'єднана сукупність прийомів вживання, відбору та поєднання засобів мовного спілкування тієї чи іншої загальнонародної, загальнонаціональної мови, яка співвідноситься з іншими такими ж самими засобами вираження, які служать для іншої мети, виконують інші функції в мовній практиці даного народу» [12]) і водночас з цим визначення стилю як окремих композиційних підсистем. У нашій лінгвістиці одержало перевагу друге розуміння стилю, тобто розуміння стилю як якоїсь підсистеми мовних засобів, що об'єднуються або функцією, або спільністю їх використання.

Отже існує три головних підходи до поняття «художній стиль»:

1. Лінгвістичний підхід - тут увага приділяється емоціональності та експресивності мовних явищ. З цієї точки зору стиль є в любому тексті, навіть у нехудожньому.
2. Літературознавчий підхід - у художньому тексті стиль виступає тільки як категорія змісту. Тут важливими є тема, сюжет, персонажі і таке інше, але при цьому майже не приділяється увага мовним особливостям твору, лише іноді розглядаються тропи.
3. Філологічний підхід, або лінгвопоетичний - він являє собою синтез перших двох підходів. Тут через мовну форму тексту аналізується змістовний аспект художнього твору.

Далі розгляд концентрованого оповідання буде йти у зв'язку, по-перше, з лінгвопоетичним підходом до стилю, а по-друге, з німецьким коротким оповіданням, бо зрозуміти особливості жанру твору можна краще за допомогою або за контрастом з іншими жанрами.

На сучасному етапі існує велика кількість визначень та точок зору щодо короткого та концентрованого оповідання. Але, не зважаючи вже на їх багатолітнє вивчення, не існує єдиного тлумачення даних понять. Цей факт свідчить про складність та багатогранність малих жанрів. Нез'ясованість призводить також до змішування понять та явищ, а іноді ці терміни вживаються для позначення різних, часом зовсім несумісних літературних форм. Дослідники німецького короткого оповідання, наприклад, Г.-А. Ебінг [13], М. Друзак [14] та інші, вважають, що у короткого оповідання не має чіткої межі. Це дозволяє їм майже ототожнювати його з оповіданням (die Erzählung), новелою (die Novelle), історією (die Anekdote), анекдотом (der Witz) та нарисом (die Skizze) [15].

Граф Г.-К. фон Нойхаусс теж саме пише й про концентроване оповідання. Він підкреслює, що анекдот, календарні історії, коротке оповідання, байка та притча є попередниками концентрованого оповідання, а також те, що майже кожне концентроване оповідання є сумішшю ознак, приведених раніше жанрів, яку дуже важко розрізнити, бо ознаки різних жанрів створюють між собою нерозривний зв'язок [16].

Велику кількість праць, присвячених вивченню короткого та концентрованого оповідання, об'єднує одна риса: всі вони розглядають малі форми лише як літературне явище і майже не звертають увагу на їх мовні особливості. Отже, всі дослідники йдуть шляхом аналізу форми (часто розуміючи під цим обсяг твору) у визначенні жанру, лише деякі – шляхом аналізу змісту, і ніхто - шляхом синтезу форми та змісту. Крім того, ніхто не аналізує мову концентрованого оповідання як головний фактор жанру, бо під формою розуміють обсяг, а під змістом – сюжет, тоді як під мовою треба розуміти художню функцію лінгвістичних одиниць. Так, граф Г.-К. фон Нойхаусс відокремлює концентроване оповідання саме за обсягом: "обсяг [концентрованого оповідання] сягає від двох рядків до саме більше трьох сторінок, бо після цього говорять вже про коротке оповідання" [16].

Отже, постає завдання розглянути та дати найбільш повний аналіз саме мовних особливостей німецького концентрованого оповідання. Але спочатку треба звернути увагу на безпосередній зв'язок між часом виникнення цих жанрів та їх мовними особливостями. Те, що німецьке коротке оповідання виникнуло в післявоєнний час, безумовно залишило свій відбиток на мові цієї малої літературної форми. Її темами стали воєнні ситуації та зображення років голоду, а згодом теми ситого суспільства "економічного дива". У цей період письменники прагнули показати оточуючу їх дійсність без прикрас, такою, якою вона була насправді. Без прикрас і без пафосу автори описують Німеччину такою, якою вони її бачили, Німеччину в руїнах. А це все обумовило і мову цього жанру. Концентроване оповідання, існуючи спочатку поряд з іншими жанрами, виходить на перший план у 60-ті роки нашого сторіччя, коли видавники літературного

журналу “Акценти” (Akzente) звернули свою увагу на історії, які складалися з двох, трьох речень й вимагали не більше ніж одну хвилину для читання. У цей час люди знову повертаються до вивчення свого “Я”, до того, що людина відчуває та думає. Письменники звернулись до окремих деталей, експериментували з мовою та словом, намагалися на найбільш малому обсязі дати як найбільше думок. Це призводило до активізації окремих мовних елементів та до неймовірної стислості розповіді.

Мову короткого оповідання характеризує тенденція до чіткого та лаконічного висловлювання. Як наслідок цього – створення звичайних та оказіональних складних слів. За їх допомогою досягається мовна економія, а також виразність, яскравість та наочність мови.

Важлива роль у досягненні лаконічності змісту, а водночас й простоти, належить розмовним елементам.

Деякі дослідники (наприклад, М.Кабіш [17]) підкреслюють метафоричність мови короткого оповідання. Письменники використовують найчастіше персоніфікацію та метонімію, хоч і намагаються зображати події нейтрально. Тому в оповіданнях майже відсутні епітети, які могли б показати відношення автора до подій.

Поряд із лексикою синтаксис є найважливішим засобом, який створює стиль художнього твору і тісно поєднаний зі змістом висловлювання. Синтаксис німецького короткого оповідання є також своєрідним. Письменники тут також намагались знайти конструкції, які найкраще б передали їх почуття, докладніше донесли б їх думки читачеві. Але синтаксис цієї малої літературної форми досить нерівномірний: від уламків речень до великих складно-підрядних сполучень. Взаємозв’язок між реченнями підтримується не стільки граматичними, скільки семантичними засобами: синтаксичні одиниці продовжують та доповнюють одна одну своїм значенням.

Отже, коротке оповідання бідне на стильові фігури. Ведучий стильовий засіб цього жанру – повтор. Повтор використовується тут як засіб архітектурної побудови та для надання більшої ваги подіям. Речення, які містять головну ідею твору, повторюються в різних варіаціях.

У коротких оповіданнях досягається велика типовість проблем та явищ. Цьому сприяє і те, що автор не надає своїм героям індивідуальних рис. У центрі оповідань не конкретні люди та події, а людські долі в цілому. Тому головні персонажі не отримують ніяких імен. Для називання своїх героїв автор використовує означений та неозначений артикль, безособові та особові займенники, або письменник вживає типові імена, назви професій тощо.

До ознак концентрованого оповідання можна віднести якоюсь мірою все сказане раніше про коротке оповідання. Але повинна бути десь різниця? Обсяг та зміст не можуть бути чіткими критеріями аналізу, бо різниця між цими двома малими формами дуже невелика. Отже, відповідь на це запитання повинна лежати в мові, мовних особливостях цих жанрів.

Спочатку треба ще раз нагадати, що існує три шари значення слова в тексті: словникове, контекстуальне та підтекстне. Перші два типи семантики не викликають ніяких труднощів, бо це ті значення, які лексема має або отримує в тексті під час взаємодії з іншими словами. Під підтекстним шаром семантики розуміються авторські приватні асоціації, коли письменник вкладає в слова такі нюанси, які відомі лише йому. У концентрованих оповіданнях автор відмовляється від першого шару семантики (словникового), особливо поширює контекстуальну та особливо підтекстну семантику і цим досягає символізації, притчеізації розповіді.

Як приклад розглянемо концентроване оповідання Юргена Бекера “Раніше все це було зовсім інакше” (Früher war das alles ganz anders).

Як це і притаманно короткому та концентрованому оповіданню, у нього немає звичайного для пересічного читача початку, тобто автор не дає нам ніякої інформації про місце події, про головних героїв. Читач відразу поринає в думки автора. Це явище називають відкритим початком. Така відкритість також стосується і закінчення концентрованого оповідання: автор не доводить читача до висновку, сам не дає ніяких варіантів вирішення поставлених у творі проблем, він тільки робить натяки, вміло ховаючи їх у мовній канві твору, які примушують людину замислитися і самому зробити висновки.

Ця відкритість на початку та в кінці твору робить дуже велике навантаження на перше і останнє речення, і досить часто в них міститься головна думка художнього твору. Так, у даному оповіданні перше речення співпадає з заголовком твору. У читача відразу постає питання: що розуміє автор під словом “це” та “раніше”? Використання означеного артикля приводить до думки, що автор має на увазі під цим якісь зовсім конкретні явища і дозволяє зробити припущення, що далі буде йти розкриття цього слова. Але це сподівання не справджується, акцент розповіді переноситься на слово “раніше”. Усі речення починаються словами “раніше” та “тоді” і позиція першого місця в реченні надає більшої ваги цим словам.

На протязі усього тексту автор створює образи, які асоціюються зі словом “раніше”: “міста були набагато більше та села були ще селами”, “церква стояла ще в селі”, “літа були справжніми літами”,

“молоко було ще здоровим”, кілька інших речень та останнє “раніше ще слухали, коли розповідали про те, що було раніше”. Постійне використання слова “ще” та порівняльного ступеня прикметників викликає почуття, що зараз вже все зовсім інакше, мабуть, набагато гірше. Так поступово читач приходить до думки, внутрішньо погоджуючись з автором, порівнюючи сучасний стиль життя з тим, як жили раніше, що насправді все змінилося і раніше все було краще. Так складається образ гарного минулого, золотого віку.

Отже, на прикладі цього тексту можна бачити, як за допомогою роз’яснення йде розширення значення слова “раніше” та ступінчасте наростання узагальнення. На протязі менш ніж двадцяти рядків слово отримує новий смисл та зміст, стає символом (у даному творі – символом усього гарного), іноді слово може втратити свій негативний відтінок. Таке напластування, полісемантика слів, символізація та притчеізація є одними із головних стильових особливостей німецького концентрованого оповідання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Freydank K. Das Prosawerk Borcherts. Zur Problematik der Kurzgeschichte in Deutschland. - Marburg, 1964.
2. Doderer K. Die Kurzgeschichte in Deutschland. – Neudruck, Darmstadt, 1969.
3. Schubert S. Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung : Annäherung an die Short short story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten. - Frankfurt am Main: Lang, 1997. - 254 S.
4. Тимощук Л.М. Відмітні ознаки короткого оповідання В. Борхерта // Іноземна філологія. - 1980. - № 59. - С. 44-51.
5. Unseld S. An diesem Dienstag. Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte. Akzente, H.2. - München, 1955. - 211s.
6. BANGE LEHRHILFEN Methoden und Beispiele der Kurzgeschichteninterpretation. - Hollfeld: herausgegeben von Gerda Burger und der Projektgruppe Zams C.Bange Verlag,1995. - 146s.
7. Bernd Matzowski, Ernst Scott Basisinterpretation für den Literatur und Deutschunterricht (zu 36 modernen deutschen Kurzgeschichten mit Arbeitsfragen). - Hollfeld, 1991. - 106s.
8. Нуменко А. М. Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – К., 1994. – С.89-105.
9. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1989. – 208с.
10. Соколов А.Н. Теория стиля. - М.: Иск-во, 1968. - 243с.
11. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. - М.: Высш. школа, 1983. – 271с.
12. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. - М.: Высш. школа, 1981. – С.132.
13. Ebing H.A. Die deutsche Kurzgeschichte. Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform. - Münster.Bochum, 1936. Doderer K. Die Kurzgeschichte in Deutschland. – Neudruck, Darmstadt, 1969.
14. Druzak M. Erzählte Zeit. 50 deutsche Kurzgeschichten der Gegenwart. - Stuttgart: Philipp Reclam, 1989. - 517s.
15. Duden Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden. - Bibliographisaches Institut Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.- B4. - 1985.
16. H.-Ch. Nayhauss Kürzestgeschichten. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982. – 80s.
17. Kabisch M. Interpretation wiederholen und üben «Ein Arbeitsheft für den Deutschunterricht des Sekundarstufe II. - Stuttgart: Ernst Klett Schilbuchverlag, 1994. – S. 29.