нейтралізовувати пататексти ще на стадії зародження; боротися з ними різними методами: підвищувати загальний рівень освіченості суспільства, інформувати журналістів про норми та правила написання матеріалів, етичні та професійні стандарти, обмежувати або забороняти публікації, що є носіями патогенів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куньч З. Й. Універсальний словник української мови. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 848с.
2. Потятиник Б., Лозинський М. Патогенний текст. – Львів: Місіонер, 1996. – 296 с.
3. Сучасний словник іншомовних слів / Уклали: О. І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с.
4. Патогенність // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/
5. Потятиник Б. Екологія ноосфери // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://media-journal.franko.lviv.ua/Avtory/Borys_pot.htm
6. Серажим К. Журналістський текст патогенного характеру // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Dtr_sk/2010_2/files/SC210_32.pdf

Байдак І.

Науковий керівник – доц. Боднар В. Т.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ТИПОЛОГІЧНІ ЗВ'ЯЗКИ У ДРАМАТУРГІЇ В. НАБОКОВА ТА Е. ЙОНЕСКО

Проблема інтертекстуальності літературного твору є однією з найпопулярніших у сучасному літературознавстві, тим більше, якщо це стосується таких відомих драматургів, як В. Набоков та Е. Йонеско.

Сьогодні, коли вже стали хрестоматійними не тільки бахтінські висловлювання про «чуже слово» та «діалогічність», але й визначення Юлії Крістевої (текст як «мозаїка цитацій») і Ролана Барта (текст як «розлапкована цитата»; «будь-який текст» як інтертекст), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність), проблемі інтертекстуальності присвячуються монографії [1-4], дисертації , збірки статей , навчальні посібники .

Такий «культ інтертексту» в літературознавстві останнього десятиліття можна пояснити передусім тими широкими можливостями, які надає інтертекстуальний підхід. Адже він, за словами О. Жолковського, відкриває нове коло цікавих можливостей, а саме: типово схожих явищ (творів, жанрів, напрямів), діалогів автора із самим собою і культурним контекстом та ін..

В. Набокова й Е. Йонеско, російського та румунського емігрантів, чиї п'єси були поставлені у Парижі, об'єднує насамперед використання оригінальних, але подібних засобів умовної образності. Слід зауважити, що умовність для обох митців не була самоціллю, а вважалася засобом художнього опанування дійсністю. Згідно з естетикою і Набокова, і Йонеско, неправдоподібні, ірреальні, фантастичні образи покликані наближати читача (глядача) до художньої правди зовсім не у меншій мірі, ніж образи життєподібні, реальні, натуралістичні. «Нічого немає менш правдоподібного, ніж подібність до правди», - відзначав В. Набоков [5: 20]. Е. Йонеско також уважав, що «реалізм є хибним та ірреальним» [11: 63] і перебуває «поза реальністю» [6: 31], тоді як «світ незвичний, неправдоподібний» є «більш справжнім, ніж сама реальність» [5: 42].

Слід відзначити, що у драматургії Йонеско зустрічаються дещо відверті, власне, постмодерністські «ігри з автором». У ряді своїх п'єс він виводить Автора і на саму сцену. Героєм драми «Альмський експромт» є сам Йонеско, що працює над п'єсою і висловлює естетичні погляди реального автора-творця. Постать Автора несподівано з'являється у йонесківському «Макбеті». Коли Маколь розповідає про своїх нащадків (Банко III, Банко IV тощо), на сцені по черзі з'являються їх голови. Головою ж Банко VI, за ремаркою, є «голова автора п'єси з широко роззявленим ротом, що сміється». Автор мав виходити на сцену і у

першому варіанті фіналу «Голомозої співачки»: він підходив до рампи, починав погрожувати глядачам і кричати на них.

У театрі Набокова такі відверті прийоми умовного важко собі уявити. Але в усякому разі такі чи інші появи Автора у тексті п'єси дозволяють говорити про автоінтертекстуальність (термін польського теоретика літератури Міхала Гловінського) драм обох митців. Цей рівень інтертексту слід розуміти як звернення автора до власних текстів у формі автоцитат. Це й переклички автора із самим собою, зі своїми героями, з раніше створеними текстами.

Ще один умовний прийом, що зближує Набокова і Йонеско, полягає у руйнуванні «постулатів нормального спілкування» [11: 232-254]. Е. Йонеско, як яскраво довели О. та І. Ревзіни, в «антип'єсі» «Голомоза співачка» проводить семіотичний експеримент. Він «імпліцитно вводить поняття 'нормального' спілкування і досліджує ті умови, за яких це «нормальне» спілкування є можливим» [7: 232]. Однак і у Йонеско, і у Набокова ці постулати можна виявити «саме завдяки їх порушенню, тобто маючи «ненормальний» акт комунікації, можна порівняти його з нормальним і знайти постулат, який не виконується [11: 233].

Одним із законів нормального спілкування, що досить часто порушується персонажами Е.Йонеско, є постулат про детермінізм. Це порушення зводиться передусім до руйнування причиново-наслідкового зв'язку. Так починається «Голомоза співачка», коли місіс Сміт констатує: «Сьогодні ми смачно повечеряли. А все через те, що ми живемо у передмісті Лондону і всі ми – Сміти» [12: 127]. Прізвище і місце проживання оголошуються причиною доброго травлення. На цьому прийомі побудований весь текст «Голомозої співачки». Так, невиконання постулату про детермінізм ілюструють і знаменита пародійна «сцена впізнавання» подружжя Мартінів, і усі «експериментальні байки» персонажів у восьмій сцені, і потік сентенцій і силогізмів, псевдоприказок та ідіом, що їх вигукують герої «антип'єси» в останній сцені.

Якщо герої-ляльки В. Набокова відрізняються один від одного – бодай ілюзорно – лише прізвищами, то йонесківський «світ безособового» цих відмінностей вже не знає. Дійові особи «натуралістичної комедії» Йонеско «Жак, або Підкорення» складаються з представників двох сімей, що носять ідентичні імена: Жак, Жак-батько, Жак-мати, Жак-бабуся, Жакліна у першій сім'ї; Робер-батько, Робер-мати, Роберта І і Роберта ІІ (обидві ролі, вказує автор, має грати одна й та сама актриса) – у другій. Лише номерами відрізняються також три театральні критики з «Альмського експромту»: Бартоломеус І, Бартоломеус ІІ і Бартоломеус ІІІ.

Але, мабуть, найбільш разючою є схожість умовних засобів Набокова і Йонеско при зіставленні того ж другого акту «Винаходу Вальса» із трагіфарсом Йонеско «Стільці». Обидва драматурги застосовують одну й ту ж сюжетну ситуацію: персонаж, який мав сповістити дещо надзвичайно важливе, виявляється німим.

У п'єсі Набокова військовий міністр відкриває засідання, на якому має бути заслухана доповідь, що генерали «складали разом», однак знайти її не вдається. У буфонадній сцені пошуку доповіді вони кивають один на одного. Міністр закриває засідання і «негайно подає у відставку», але тут один із генералів, здається, знаходить цю важливу доповідь.

Аналогічну ситуацію, щоправда розтягнену на всю п'єсу, спостерігаємо у «Стільцях» Е. Йонеско. Протагоніст драми Старий бажає сповістити людству якесь «послання», «ідею». Ще на початку дії Старий каже, що найняв «професійного промовця», який буде говорити від його особи. Однак під завісу трагічного фарсу, після самогубства Старого і Старої, промовець, що з'явився, виявляється «глухонімим». Він «хрипить, стогне», і, подібно до німого генерала Горба, робить відчайдушні жести, щоб його зрозуміли.

«Винахід Вальса» В. Набокова і «Стільці» Е. Йонеско пов'язує ще один умовний прийом: невидимий верховний правитель країни, про прихід якого сповіщають персонажі. Так, у драмі Набокова Голос сповіщає учасникам засідання: «Пан Президент Республіки». Після цього йде авторська ремарка: «Генерали підводяться, ніби ідуть назустріч та повертаються, немов супроводжуючи когось, але той, кого супроводжують, - невидимий. Невидимого Президента підводять до порожнього крісла, і за рухами Герба і міністра видно, що невидимого усаджують» [12: 206].

Одним із основних художніх засобів «Стільців» Йонеско є, як відомо, прийом залучення невидимих гостей, яким Старий і Стара виносять все нові й нові стільці. І показово, що

останнім серед гостей прибуває «Його Величність Імператор». Старий і Стара схвильовані, вони запобігають перед ним, а головне – турбуються, щоб Імператора посадили на краще місце, аби він чув усе, що казатиме промовець.

Отже, драматургія Володимира Набокова та Ежена Йонеско відзначається широкими інтертекстуальними зв'язками, а саме типологічною спільністю цілої низки прийомів умовної образності. Ці схожі, здебільшого парадоксальні художні засоби, що по-своєму сприяють естетичному пізнанню дійсності, є наслідком парадоксального світосприйняття й художнього мислення обох драматургів. Подібність у застосуванні вельми оригінальних, однак фактично аналогічних прийомів свідчить про існування у ХХ столітті такого визначального, типологічно значущого явища як драматургія парадоксу, яке спостерігаємо не лише у «театрі абсурду», але й у творчості В. Набокова, а також А. Жаррі й А. Арто, Б. Шоу і Б. Брехта, Л.Піранделло і М. де Гельдерода, Т. Стоппарда й Е. Радзинського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – М., 1992.
2. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – С.-Петербург, 1995.
3. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск, 1999.
4. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.
5. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991.
6. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992.
7. Ионеско Э. Мысли // Театральная жизнь. – 1992. – № 8.
8. Набоков В. Пьесы. – М., 1990.
9. Ионеско Э. Жертвы долга // Театра парадокса. – М., 1991.
10. Йонеско Е. Носороги // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард. – К., 1993.
11. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. – Т.5. – Тарту, 1971.
12. Йонеско Е. Голомоза співачка // Всесвіт. – 1988. – № 10.

Баранюк В.

Науковий керівник – доц. Бабій І. М.

АВТОРСЬКІ ЛЕКСИЧНІ НОВОТВОРИ У МАЛІЙ ПРОЗІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО

Мова художньої літератури характеризується функціонуванням у ній великої кількості різноманітних інновацій, зокрема, авторських лексичних новотворів. Основною причиною творення письменниками оказіональних слів є їхня поліфункціональність. Вдало створена майстром художнього слова номінація здатна якнайточніше відобразити не лише власне світобачення автора, а й образно відтворити особливості національного світобачення, заповнити у конкретній мовленнєвій ситуації певну мовно-естетичну нішу.

У сучасній лінгвістиці проблемі авторських новотворів приділяється значна увага. Оказіональні слова досліджували в різних аспектах: лексико-семантичному, словотвірному, лінгвостилістичному, лексикографічному, функціональному, прагматичному (О.І.Александрова, М.А.Бакіна, І.К.Білодід, В.С.Ващенко, Г.М.Віняр, Г.М.Вокальчук, В.В.Герман, С.Я.Єрмоленко, О.О.Жижома, В.І.Заботкіна, О.А.Земська, Г.М.Колесник, І.Г.Олійник, В.М.Русанівський, Н.М.Сологуб, О.А.Стишов, Г.М.Сюта, Л.Р.Шпачук та ін.), а лінгвістичні розвідки проводились переважно на матеріалі поетичних творів. За межами дослідження згаданої проблеми залишається проза. Особливо справедливе це твердження стосовно творів українських письменників другої половини ХХ століття, зокрема прозової творчості М. Вінграновського.