

умисна демонстрація певних невербальних засобів може допомогти мовцеві в досягненні його прагматичного завдання, а випадкові, мимовільні, неконтрольовані невербальні сигнали виказують його. На заваді адекватному сприйняттю та інтерпретації емоційно забарвленого повідомлення можуть стояти соціальні, вікові, культурні відмінності комунікантів. Подальше дослідження ролі невербального компонента з урахуванням цих параметрів сприятиме глибшому розумінню механізмів концептуалізації емоційного стану мовця в ситуації обману.

Використана література:

1. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ языка // В печати: Мова. – Одеса: Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова.
2. Князева Е.Н. Методы нелинейной динамики в когнитивной науке // Синергетика и психология: Тексты: Вып. 3: Когнитивные процессы / Под ред. В. И. Аршинова, И. Н. Трофимовой, В.М.Шендяпина. – М.: Когито-Центр, 2004. – С. 29-48.
3. Кубрякова Е.С. Язык и познание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки словянской культуры, 2004. – 560 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
4. Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. – М.: Институт психологии РАН, 2000. – 136 с., илл.
5. Сєрякова І.І. Магія невербальної комунікації: Навч. посібник. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – 95 с.
6. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1987. – 190 с.
7. Яновая О.А. Обозначение смеха в современном английском языке: номинативно-эмотивный аспект // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности. Сб. научных трудов / ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2004. – С. 85-97.
8. Dijk T.A. van Contextualization in Parliamentary Discourse. Aznar, Iraq and the Pragmatics of Lying // <http://discourses.org/Unpublished/Contextualization%20in%20parliamentary%20discourse.htm>
9. Fillmore Ch. J. Frame Semantics // The Linguistic Society of Korea (ed.), Linguistics in the Morning Calm. – Seoul: Hanshin Publishing Co, 1982.
10. Langacker R.W. Foundations of cognitive grammar: Theoretical Prerequisites. V.1. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – 516 p.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. James P.D. A Taste for Death. – London: Penguin Books, 1989. – 512 p. 12. New Writing 12 / Ed. by Diran Adebayo, Blake Morrison and Jane Rogers. – London: Picador in association with British Council, 2003.

Романенко О.В.

Запорізький національний університет

КУЛЬТУРНІ СИМВОЛИ У СТИЛЬОВІЙ СИСТЕМІ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Останнім часом мовознавці все частіше наголошують на цілісності художнього тексту та дискурсу як носіїв об'єктивного смислу, як системи, що є струнким “образом світу”. Оскільки ж образ цей не в останню чергу складається з культурних символів, то науковий інтерес до них також не слабшає, а, навпаки, поживляється (А. Ф. Лосєв [2], Ю. М. Лотман [3], М. А. Новикова [5], И. Н. Шама [6], Е. В. Шелестюк [7]). І тому не випадково **метою** та **завданнями** розгляду в цій праці є місце, роль та особливості функціонування культурних символів у німецькому романтичному дискурсі (далі – НРД).

Розпочати наші міркування хотілося б із наступної принципово важливої тези: стильова система НРД характеризується наскрізним ізоморфізмом, який зумовлюється односпрямованістю і системністю, проявляючись у тому, що мовні засоби та стильові

прийоми (в т.ч. й символи) мають у цьому дискурсі аналогічну структуру. Наявність цього принципу фіксується й міжмовною системою та середовищем: “Закони Всесвіту єдині. Тому лад мовної системи на всіх рівнях є ізоморфним до світу свідомості-реальності, подібно до того, як будова листка повторює будову цілого дерева” [4, 92]. Це дає нам змогу висловити сміливе припущення, що сутністю романтизму є мова як така. Однак, на відміну від мовної системи, романтичний стиль як цілісна функціональна система неодмінно характеризується й ізофункціональністю, бо її складники виконують у межах певного дискурсу інваріантні стилістичні функції.

Спостереження над символами в НРД показують, що ці лексичні одиниці створюють об’ємні семантичні узагальнення, оскільки здатні вмщати в себе систему романтичних художніх смислів у згорнутому, концентрованому вигляді. Так, всі жіночі образи-міфоними цього дискурсу, які уособлюють плотську спокусу (*Lore Lay / Loreley / Lorelei, Penthesilea, Venus, Göttin Diana, Fee Abunde, Prinzessin Herodias, tote Braut, schöne Teufelinne, Sphinx, Hexe* та ін.), є концептуально спорідненими. І проявляється ця типологічна спорідненість у схожій структурі їх осмислення, бо за основу взято одну й ту саму романтично марковану (амбівалентну) модель: “надзвичайна зовнішня краса (як ідеал) = загроза для чоловічого начала (як дійсність)”.

При цьому, якщо перший компонент цієї моделі експліцитно об’єктивується в текстовій матерії НРД, то другий – шляхом інференції, тобто через підключення інтертекстуального (енциклопедичного) коду. Всі ці “жахливі красуні”, як відомо з міфології (відповідно, римської та кельтської), а також із Біблії, кожна на свій кшталт або ж власноруч убивали чоловіків або ж ставали посередниками їх трагічної долі. Так, римська богиня Діана (*römische Göttin Diana*), викривши юного мисливця Анактеона, який, причаївшись, зачаровано спостерігав за обрядом її купання в лісовій печері, перетворила його на оленя і зацькувала на смерть його ж власними собаками, а кельтська фея Абунда (*Abunde*) губила чоловіків своїм чарівним безпричинним сміхом. І, нарешті, іудейська цариця Іродія (*Herodias*), як відомо з Біблії, зажадала голову Івана Хрестителя (якого вона, мабуть, таки кохала, оскільки, як зазначає Гейне, “*Wird das Weib das Haupt begehren | Eines Mannes, den sie nicht liebt?*” (H. Heine).

Розміщуючи всі ці жахливо-красиві постаті у хронологічному порядку та зображаючи їх за принципом клімаксу, поет-романтик надає концептуальній моделі жіночості історичної глибини й символічності, ніби підкреслюючи, що всі жінки однакові, незалежно від їх статусу (богиня, фея чи проста смертна), етнокультурної й епохальної належності. У такий спосіб він ніби намагається надати цій моделі певної аксіоматичності, істинності: “*Ob’s ein Teufel oder Engel, | Weiß ich nicht. Genau bei Weibern | Weiß man niemals, wo der Engel | Aufhört und der Teufel anfängt*” (H. Heine).

Амбівалентний характер має символ НЕХЕ, що з’являється в НРД зі сталою регулярністю (на відміну від “фей”, які в ньому взагалі не зустрічаються), проявляється не лише у відповідних контекстах, але й на рівні етимологічної семантики самого слова *die Hexe*, яке походить від двн. “*hagzissa, hag(a)zus(a) = die auf dem Hag der eine Rodung umgebenden Hecke Sitzende; 1. Teil zu ahd. hag “Zaun”* (пор. ahd. *zunrita “Zaunreiterin, Hexe”*) [11, 634] та означає “жінка, яка сидить на огорожі / частоколі”. Тим самим слово *die Hexe* є своєрідним згорнутим відображенням доволі значного прошарку історії та культури давніх німців.

Як відомо, в давні часи германські племена займалися вирубним господарством, тобто викорчувували невелику ділянку дикого лісу, засівали її різними культурами й огорожували її частоколом із метою захисту цієї ділянки від диких звірів. Виходячи з

цього, можна запропонувати тлумачення сутності відьми як імпліцитної “просторової метафори” – як жінки, що знаходиться на межі між двома протилежними просторами, несумісними світами – дикою природою та людською цивілізацією. Для соціуму відьми завжди були втіленням езотеричного знання, через що їх звинувачували у стосунках із дияволом і потойбічними силами. Семантика слова *die Hexe* вказує й на те, що відьми були на *Tu* з природою, зокрема не лише займалися лікуванням, але й ефективно застосовували фітотерапевтичні косметичні засоби для своєї власних потреб, через що їм вдавалося надовго зберігати молодість і красу.

Окрім “культурно-просторового” тлумачення цього символу, можна стверджувати, що він є іманентним утіленням “часової” амбівалентності, якщо взяти до уваги той факт, що лексема *die Hexe* з’явилася приблизно в той перехідний період історії, коли проводилася християнізація германців, які довго не бажали розставитися з язичництвом. Отже, на образному рівні вона є також імплікатом певної часової межі, стику двох різних періодів культурно-історичного розвитку германців.

Подібна амбівалентність є характерною й для образу-символу SPHINX (‘Сфінкс’), який також є визначальним для НРД. Пор.: “*Entzückende Marter und wonniges Weh! | Die Lust wie der Schmerz unermesslich! | Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt, | Zerreißen die Tatzten mich gräßlich*” (Н. Heine). Як відомо, це слово має значення “жахлива міфологічна постать, котра поєднувала в собі жіночу голову та тулуб лева і вбивала кожного, хто не зміг розгадати її таємницю” [11, 1178]. Отож, і ця лексема, поєднуючи в собі два антитетичних значення, що символізують світ природи і світ людей, також може розглядатися як своєрідна імплікація певної просторової амбівалентності.

Якщо ж звернути увагу на той факт, що у грецьку міфологію образ Сфінксу, що змінив свою чоловічу стать на жіночу, потрапив із єгипетської міфології, де він символізував проміжок часу, коли розливався священний Ніл (йдеться про період стику зодіакальних знаків Лева і Діви), то цей словесний образ додатково отримує ще й амбівалентні часові параметри. Іншими словами, цей міфологічний образ, який сягає ще далі вглиб людської історії, можна вважати ізоморфним та ізофункціональним відповідником образу відьми.

Показовою для НРД є також символ SPIEGEL (‘дзеркало’). В його символіці відображаються всі доміанти романтичного стилю: абсолютна еготивність (проявляється в основній, рефлектуючій функції цього предмету), амбівалентність і абстрактність (витікають із його функції як таємничої межі між “цим” і “тим” світами).

Крім такої функціоналізації, символ SPIEGEL має й інші історико-філософські та культурні виміри. Як відомо, у християнстві дзеркало є символом Діви Марії (в якій Бог відобразився через свою подібність, аналогічне значення має також Місяць, який рефлектує світло Сонця) [9, 224]. К. Г. Юнг вважав, що кожна людина у своєму розвитку має два шляхи – “сонячний” (зовнішній, екстравертивний) і “місячний” (внутрішній, інтровертивний), тому “місячні” люди, пізнаючи світ, спираються переважно на власну інтуїцію та творчу фантазію, а не на практику [9, 224]. Ніби відчуваючи це, Новаліс висловив декілька філософських думок, які набули статусу програмних для всього НРД: “*Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg*” (“У внутрішній світ веде шлях, сповнений таємниць”), “*Der Dichter erkennt die Natur mit seiner Intuition besser, als der Verstand des Gelehrten*” (“Інтуїція художника пізнає природу краще, ніж розум ученого”) [8, 109]. На думку “батька містицизму” Я. Бьоме, світобудова є дзеркалом і оком, повернутим у внутрішній світ людини. Йому ніби вторять слова Ф. Шлегеля “*Schau in des klaren Geistes tiefsten Spiegel!*” (“Спрямуй же свій погляд у прозорого чистого духу безодню

дзеркальну!“) [8, 87]. Грунтуючись, мабуть, на цьому афоризмі, містично налаштований Новалис, говорить “*Der Mensch ist das Universum in kleiner Spiegelung*” (“Людина – це Всесвіт у малому відбитті“) [8, 114].

Не менш показовою для НРД є й НАСНТ-символіка (’ніч’), що також відповідає естетичним поглядам романтиків на дійсність. Достатньо згадати хоча б лірико-прозаїчний твір Новалиса “Гімни до Ночі”, який став програмним для всього романтичного напрямку в літературознавстві. Те, що романтики захоплювалися зображенням нічних, залитих слабким місячним світлом ландшафтів є знову ж таки не випадковим, бо це повністю відповідало не лише стильовим домінантам НРД, але й потягу романтичних авторів як до історичних глибин власного народу, так і до витоків усього людства.

Відомо, що як ніч, так і місяць відігравали дуже важливу роль у житті давніх германців. Адже вони (як, власне, й давні греки, іудеї, араби та інші етноси) жили за місячним календарем і вели відлік часу не за днями, а за ночами. Традицію такого відліку часу можна ще й сьогодні простежити в певних словах і словосполучах німецької мови (*Fastnacht* “масляна”, *die Zwölf Nächte* “святки”, *heute in acht Tagen* “через тиждень” (дослівно “сьогодні через вісім днів”, оскільки, називаючи певний строк, германці починали відлік від першої ночі й додавали при цьому ще й ніч останнього дня). Зустрічаються такі докази і в сучасній англійській мові, наприклад, у словах *fortnight* (“чотирнадцять днів”, досл. “чотирнадцять ночей”), *sennight* (“вісім днів”, досл. “сім ночей”) та ін. Той факт, що у давніх германців ніч передувала дню, засвідчений також у “Молодшій Едді”, в якій зокрема йдеться про Дага (День) – сина Ночі. Знову ж таки функціональним відповідником цьому богу може вважатися Гемера – син Ночі, змальований давньогрецьким поетом Гесіодом.

Тацит у своєму трактаті “Германія” також згадує про те, що германці вважали себе нащадками найвищого бога підземного царства, бога вічної темряви, Ночі – Тіу (*Tiw / Ziw*), який, як вважалось, був гермафродитом (тобто амбівалентною чи подвійною істотою) і породив бога Манна, від трьох синів якого згодом утворилися три групи германських племен. Тіу, як верховне божество, має свої функціональні відповідники в міфології багатьох інших народів і, що не менш цікаво, його назва зводиться до спільного лексичного архетипу, тобто сягає спорідненого позначення Бога в індоєвропейських мовах: у давніх греків – Зевс (*Zeus*), у давніх індійців – Діавс (*Diaus*), у прусаків – *diews*. Однак, цікавим є те, що беручи до уваги наші міркування про амбівалентність як домінанту стилю НРД, зазначена подвійна сутність центрального індоєвропейського божества Тіу набуває “романтичного забарвлення”.

Високою частотністю своєї появи в НРД характеризується також амбівалентний символ DER WALD (’ліс’), який отримує відповідну романтичну профілізацію: по-перше, він майже завжди персоніфікується (“*Wer hat Dich, Du schöner Wald, | Aufgebaut so hoch da droben?!*” (J. Eichendorf)); по-друге, він маркує антисоціумний, а отже романтичний простір (“*O Täler weit, o Höhen, | O schöner grüner Wald! Du meiner Lust und Wehen | Andächtger Aufenthalt! | <...> | Wird Deines Ernsts Gewalt | Mich Einsamen erheben, | So wird mein Herz nicht alt*” (J. Eichendorf)); по-третє, він нерідко демонізується, що пов’язано із ускладненням орієнтації та руху суб’єктів у ньому (“*Waldeinsamkeit | Die mich erfreut, | So morgen wie heut | In ewger Zeit, | O wie mich freut | Waldeinsamkeit | O Dir gereut | Einst mit der Zeit. | Ach einz’ge Freud | Waldeinsamkeit*” (L. Tieck)). Пор.: “Ліси вселяють німцям первісний жах. Опиняючись там, німці відчувають збуджуючий трепет небезпеки, якої їм так бракує в розміреному міському житті” [1, 19].

Таким чином, цей символ якнайкраще відповідає історизму романтиків, їх поглядам

на культурний розвиток людства, зокрема на германську давнину. Адже германці вірили в те, що боги, які виникли через поєднання вогню та льоду, створили перших людей саме з дерева. Згідно з такими матеріалістично забарвленими уявленнями між богами і людьми немає суттєвої різниці, а є лише різниця в еволюції. Як відомо з історії, Всесвіт давні германці також уявляли у вигляді велетенського дерева (ясеня) Ігдрасіля. Тому, мабуть, не випадковим є й той факт, що теорія “генеалогічного мовного дерева” А. Шлейхера зродилася саме з лона романтизму.

Слід зазначити, що й сучасні німці “надають колосального значення лісам, розглядаючи їх як природне середовище свого проживання, що сприяло формуванню німецького духу. Із лісів вони вийшли, щоб пронестися по всій Європі й спустошити Рим 2000 років тому назад, і в ліси ж вони й повертаються (подумки, звичайно) тепер, коли сучасне життя оглушило їх своїми жахами й вимогами. <...> Загибель лісів означає для німців загибель їхнього духовного начала” [1, 18-19].

Звернення романтиків до глибин народної та світової культури, до стародавнього фольклору, їх потяг до актуалізації в поетичних творах образної семантики слова, їх занурення в архаїку та повернення до першоджерел не є свідченням того, що вони прямували до Адама, до кембрійського періоду. Це першоджерело могло розташовуватися на різній часовій глибині. Більш важливим у цьому відношенні є інший аспект. Первинне для німецьких романтиків – це велике джерело духовного оновлення, збирання й укріплення сил, сил їх власної індивідуальності та власної мови.

Отже, тут можна зробити такі висновки.

По-перше, внаслідок стиснення інформації культурні символи (зокрема, міфоніми) здатні нести конденсовану інформацію про стильову систему дискурсу в цілому. Відбиваючи всю систему домінантних стильових рис НРД, вони виступають як його мікроструктурні стильові елементи і перебувають у відношеннях ізоморфізму та функціональності до цієї системи як макроструктури, репрезентуючи її як єдине ціле.

По-друге, символи НРД характеризується універсальністю і не належать до одного синхронічного культурного зрізу, а пронизують його по вертикалі, виходячи із минулого та йдучи в майбутнє. Занурюючи кожне явище до стихії першоджерел, дискурсивно релевантні символи сприяють разом із іншими засобами створенню специфічно-романтичного образу світу.

По-третє, в усіх культурних символах має місце процес ущільнення інформації, внаслідок чого вони спроможні нести конденсовану інформацію про стильову систему дискурсу в цілому. У сфері символів стає очевидним той факт, що в кожен момент свого розвитку художня система романтизму являє собою перехідну ланку між минулим і майбутнім, а в кожен момент її функціонування в ній наявні як відбитки минулого, так і паростки майбутнього розвитку.

Перспективним у цьому відношенні може бути вивчення феномену “біокомпозиції”, притаманний саме німецькому романтичному дискурсу, а також дослідження місця й ролі культурної пам’яті його ключових слів. Звичайно ж перспективними видаються й наукові пошуки щодо специфіки функціонування культурних символів у інших типах дискурсу.

Використана література:

1. Зайдениц Ш., Баркоу Б. Эти странные немцы. – М.: Эгмонт Розсип, 2001. – 72 с.
2. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
3. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
4. Манакін В.М. Метафізична структура слова // Нова філологія. – Запоріжжя: ЗНУ, 2005. – Вип. 1 (21). – С. 88–94.

5. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. – Запорожье: Верже, 1996. – 172 с.
6. Шама И.Н. Перевод – искусство понимать. – Запорожье: Просвіта, 2005. – 240 с.
7. Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопр. языкознания, 1997. – № 4. – С. 125-142.
8. Эстетика немецких романтиков / Под ред. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – 312 с.
9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; Спб.: Мидгард, 2005. – 608 с.
10. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka: Digitale Bibliothek – Directmediapublishing GmbH, 1997.
11. Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. – München: Bertelsmann, 2002. – 1451 S.

Семида О.В.
Національний технічний
університет України “КПІ”

КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ОБРАЗУ УКРАЇНИ У ФРАНЦУЗЬКОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ

Когнітивний підхід у лінгвістиці досліджує процеси творення й розуміння природної мови, різноманітних типів знань та способи їх використання, тобто здійснює аналіз людської свідомості та мови, вивчає принципи мовної категоризації тощо. Одним із завдань когнітивного підходу до розкриття образу держави є вивчення актуального у сучасній лінгвістиці питання про застосування лексичних, стилістичних засобів та прагматичних прийомів для його створення. **Метою** дослідження є виявлення когнітивних структур подання стереотипної інформації у французькому медійному дискурсі, тобто тих концептів, у яких концептуалізується інформація про певні сучасні події нашої держави.

Концепт (*concept*) займає центральне місце в когнітивістиці. Виділяють [4, 28] такі типи концептів: концепти культури, концепти світогляду, емоційні концепти, текстові концепти тощо. Слід зазначити, що у медійному дискурсі присутні усі види вищезазначених концептів.

Концептуальний аналіз французького медійного дискурсу в нашому дослідженні ґрунтується на тематично-оцінній характеристиці смислового і прагматичного змісту газетних статей, присвячених Україні. В його основі лежить виділення концептів, тобто сукупно-статейних смислових прагматичних значень тих мовних знаків (слів у їхньому структурно-граматичному поєднанні), у яких доноситься певний зміст до свідомості читача. Кожен концепт є розповіддю на окрему тему, що висвітлюється у ньому. Концепт є смисловим поняттям мовного знаку, він означає зміст того поняття, обсяг якого є денотатом цього знаку.

У кожному концепті ми виділяємо актанти концепту – самостійні сутності з характерними для них властивостями й ознаками. Ознаки поділяються на статичні та динамічні. Статичні ознаки визначають актант за його параметрами й властивостями безвідносно до часу. Динамічні ознаки розгортаються в часі у вигляді фреймів. Отож, аналіз концептуальної інформації здійснюється за такою схемою: визначення концепту, виділення в ньому актантів, статичних предикатів, динамічних предикатів (аналіз фреймів) та виведення оцінки кожного предикату.

Кожен концепт має окрему тему. В основі концепту лежить реальна подія, тому розглянути концепт – означає проаналізувати причини, перебіг, учасників та наслідки події і вказати на прагматично-оцінні тенденції їх медійно-дискурсивної презентації.

Образ України можна спроектувати за допомогою аналізу концептів “ВЛАДА”,