

Определены основа становления языковой личности и факторы, которые влияют на дальнейшее развитие; раскрыта цикличность процесса формирования языковой личности в научно-образовательной сфере. Указано на важность понятия "языковая личность" для современного научно-педагогического пространства.

Ключевые слова: языковая личность, языковое сознание, языковая стойкость, языковая картина мира, языковая среда.

In the article the model of linguistic identity which was represented in L. I. Matsko's concept was analyzed. Features of linguistic identity were identified, its structure was described. The basis for development language person and the factors which influence its future development were identified; the cyclicity of process of formation language person in scientific and educational spheres was explained. The importance of the concept «language person» for modern research and teaching space was indicated.

Keywords: language person, linguistic consciousness, linguistic resistance, language world, the language environment.

УДК 811.161.2'38

*Маленко О.О.*

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ: МИТЕЦЬ – МИСТЕЦТВО – ЧИТАЧ**

У статті прокоментовано художню функційність інтермедіальності в поетичному тексті з огляду на авторську інтенцію й формування естетичного потенціалу читача (на зразках української поезії першої третини ХХ ст.). До аналізу залучено насамперед «музикальні» фрагменти в композиційній і смисловій структурі поетичного твору, визначено вербальний спосіб їх художньої репрезентації.

Ключові слова: інтермедіальність, інтенція, поетичний текст, естетика, метафора.

Сучасне студіювання проблем лінгвопоетики й лінгвостилістики поступово змінює дослідницькі формати: *аналіз* художнього тексту поступається його *інтерпретації*. Детального лінгвістичного розбору (векторність: від цілого до частин) на сьогодні вже замало: щоб глибше зрозуміти текст крізь призму автора, епохи, культури, маємо здійснити його декодування, тлумачення глибинних сенсів, «зчитуваних» з текстової тканини (векторність: від частин до цілого). І це зрозуміло й виправдано з огляду на синхронний стан інтелектуальної думки, розширення інформаційних меж пізнання світу, загального характеру сучасної гуманітаристики, що тяжіє до інтегративності наукових парадигм у вивченні тих чи тих об'єктів.

Особливої ваги ця інтегративність набула в дослідженнях мови художнього тексту, який розглядається з філософських, естетичних, літературознавчих, лінгвістичних, психологічних, культурологічних, комунікативних позицій. Розуміючи літературний твір як фрагмент художньо-естетичної комунікації автора й читача, вагомий акцент ставимо на останньому: саме реципієнту доводиться спілкуватися з текстом, розуміючи або не

розуміючи автора, маючи з ним спільний когнітивний (інтелектуальний, культурний, духовний) простір або перебуваючи в різних координатах. За умов першого, читачеві без особливих зусиль вдасться декодувати мову тексту й задум автора, використовуючи однакові рецептивні (раціональні й конкретно-чуттєві) рівні в сприйманні сюжетних чи контекстних ситуацій, словесних образів.

Розбіжність у когнітивних сферах автора й читача зумовлює здебільшого раціональну рецепцію, що послаблює конкретно-чуттєве сприймання тексту або загалом не викликає в читача апперцептивних рефлексій. Слово, навіть найталановитіше, не відтворить достеменно багатьох речей невербальної природи, того, що ми можемо почути (музика) й побачити (живопис, архітектура, природна стихія, танець).

Письменник, який об'єктивує мовою звучання музики або зміст картини в тексті, спирається на власну рецепцію цих явищ, сприйняття ж читачем такого фрагменту – інше: він «слухає» цю музику чи «споглядає» картину або маючи власний конкретно-чуттєвий досвід, або сприймаючи це раціонально, як вербальну інформацію. Принагідно згадаймо думку Бенедетто Кроче: «Слово у свідомості того, хто пише чи говорить, не одне й те саме слово, що у свідомості того, хто слухає чи читає. За кожним таким словом може бути різна інформація» [1, 719].

Вербальна репрезентація витвору мистецтва (*екфразис*) апріорі позначена суб'єктивністю, як врешті й будь-яка реакція людей на предмети і явища. Усвідомлюючи це, на що може розраховувати письменник, уводячи в художній контекст опис музичного фрагменту чи картини, згадку про мелодію чи про твір живопису? На виникнення спільного з читачем конкретно-чуттєвого (акустичного, візуального) каналу чи отримання ним лише вербальної інформації про описаний об'єкт? Чи здійсниться тоді повноцінний акт естетичної комунікації, на яку очікує митець? І чи важливо це, врешті, для письменника – комунікативний (автор-читач) інформаційний, конкретно-чуттєвий, асоціативний, емоційний асонанс?

Міркування щодо цих нюансів сприймання слова загалом і художнього тексту зокрема були спровоковані популярною сьогодні проблемою інтермедіальності в мистецтві, тобто наявності в мистецькому витворі форм і змісту різних медійних сфер (*media*, услід за І.П. Ільїним розуміємо як різні знакові системи, у яких закодована будь-яка інформація [4, 8]. Тож метою поданої розвідки є осмислення інтермедіальності як лінгвопоетичної категорії, як засобу естетизації художнього контексту крізь призму кореляцій *митець – мистецтво – читач*.

Теорія інтермедіальності перебуває в стані активного наукового осмислення, формування відповідної дослідницької метамови й методології (студії І. Анненкової, М. Арановського, І. Бортсової, Б. Гаспарова, Л. Кайди, Н. П'єге-Гро, А. Тимашкова, Н. Тишунінової, Т. Шак та ін.). Лінгвісти й літературознавці прагнуть з'ясувати структурно-композиційну, смислову, естетичну функційність інтермедійних фрагментів у тексті, а також виявити

характер рецептивних нюансів у художній комунікації на рівні *автор – читач* (дослідник) тексту з інтермедійними компонентами.

Інтермедіальність (термін А. Ханзен-Льове (1983) може охоплювати різні види внутрішніх транспозицій: вербальну (те, що отримало назву інтертекстуальність), мистецьку, культурологічну та ін. Для філолога, що досліджує такий витвір мистецтва, як текст, найбільш органічною є паралель *інтертекстуальність* (широкий вияв внутрішньотекстових зв'язків) - *інтермедіальність* (окремий специфічний сегмент).

У вимірі цієї проблематики поняття *інтермедіальності* розглядають і як специфічний спосіб організації тексту і як специфічну методологію аналізу окремого художнього твору й загалом мови художньої культури [8]. Такий підхід передбачає виокремлення й самостійність інтермедіальності як окремого мегаресурсу тексту, задіяного в діалозі *автор – читач* та спрямованого на більш глибоке прочитання тексту й максимальне розуміння авторської інтенційності [5, 21-22].

Питання авторського наміру або інтенції перебуває для дослідника-лінгвіста в межах не стільки реальної, скільки гіпотетичної сфери, адже феномен творчої лабораторії митця не підлягає однозначному потрактуванню, це – простір метафізики творчості. Мовний код забезпечує об'єктивацію тих світоглядно-естетичних настанов, які митець транслює в тексті; читач, спираючись на лексико-граматичний ресурс мови, розкодовуючи сенси, закладені в її семантичних потужностях, творить власний світ розуміння й прочитання художньо-естетичної інформації.

Включаючи в мовний простір тексту зразки інших медіасистем (прецедентні літературні, «музикальні», «живописні», «архітектурні» фрагменти), автор створює особливий інформаційно-комунікативний простір, у якому другим комунікантом є читач, інтелектуальний, фоновий та емпіричний потенціал якого уможливорює або не уможливорює досягнення заданого митцем прагматичного ефекту – викликати в адресата певні рефлексії, відчуття, асоціації, вплинути на його свідомість. За такими інтермедіальними фрагментами постає персональний світ письменника, з його уподобаннями, смаками, оцінками, реакціями, і, звичайно ж, художній намір автора, зумовлений різними чинниками, серед яких на особливу дослідницьку увагу заслуговує естетична програма митця.

Система художньо-естетичних програм (напрямів), реалізованих в українській літературі впродовж її розвитку від бароко до постмодерну, ґрунтується на тих світоглядних і художніх домінантах, які виявилися пріоритетними для кожного з літературних напрямів, втілюючись у відповідних формально-змістових параметрах. На естетичності як художній цінності літературного твору вагомий акцент ставили поети-модерністи першої третини ХХ століття: символісти (представники «Молодої Музи»), ранній П. Тичина, О. Олесь, київські неокласики (М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Ю. Клен, П. Филипович) сповідували культ краси й гармонії слова, прагнули поетичною мовою надати читачеві естетичну насолоду. Зокрема, М. Зеров у своїх літературних маніфестах радив поетам навертатися до артистично

обробленої, багатой на вирази, здатної передати всі відтінки думок і почуттів мови [3, 69].

Створюючи особливий, максимально естетизований художній універсум, поети залучали до його композиційної структури фрагменти різних мистецтв: поетичним словом були представлені не лише європейська література, а й музика, живопис, архітектура. Синтез різних знакових систем створював інтермедіальний простір, який транслиував читачеві поліфонічну художню інформацію, формуючи його естетичну свідомість, даючи нові враження, відчуття від поетичного тексту. Свого часу, заперечуючи народництво в літературі, це декларував М. Євшан, ототожнюючи мистецтво з Красою й Культурою. Краса і Культура є спільними для всіх, що робить їх універсальними факторами єднання всіх «чуттєвих душ», а література як мистецька діяльність ушляхетнює людину, сприяє її інтелектуальному й естетичному розвитку, моральному вдосконаленню [2, 239].

Формування естетично орієнтованого українського читача, обізнаного з культурним досвідом людства, сприяло розширенню його інформативної (раціональної) сфери, урізноманітненню конкретно-чуттєвих реакцій на об'єкти художньої рефлексії, відтворені в поетичному тексті. Тому введення до його структурної тканини сегментів-репрезентантів нових або нетрадиційних для народницької поезії мистецьких форм набувало не лише естетичного, а й освітнього сенсу: у читача активізувалося асоціативне мислення, закладалися вміння відчувати найтонші чуттєві порухи поезії, досягти з автором однієї емоційної тональності. Конкретно й точно окреслив сенс мистецтва в бутті людини М. Рильський:

*В тобі, мистецтво, у тобі одному*

*Є захист: у красі незнаних слів,*

*У музиці, що вроду, всім знайому,*

*Втіляє у небесний перелив;*

*В тобі, мистецтво, – у малій картині,*

*Що більша над увесь безмежний світ!*

*Тобі, мистецтво, і твоїй країні*

*Я шлю поклін і дружній свій привіт* (Рильський, 214)

Особливої структурно-композиційної адаптації в поезії тих часів зазнала музична тема, адже музика (спів) є найбільш емоційно наснаженим мистецтвом, здатним викликати сильні, активні реакції, вплинути на психоемоційний стан людини. Розмірковуючи над завданнями поета й поезії як мистецтва, Ю. Клен наголошував на пробудженні емоційно-чуттєвої сфери людини: «Мета поета – дати те сильне, потужне слово, що, подібно Орфеевому співу, вміло б зачаровувати звіра і камінь. Це, розуміється, не програма, а висока недосяжна ціль, яку повинен собі ставити поет: діяти на людські серця, щоб з камінних вони стали живими» [6, 147].

Музикальну експресивність буття Всесвіту, його динамізм, рухливість найвиразніше задекларував П. Тичина в «Сонячних кларнетах» (1918), де кожна композиційна структура (чотириряддя) просякнута енергетикою й музикальністю: *Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, - / Лиш Сонячні Кларнети. / У*

*танці я, ритмічний рух <...>; Над мною, підо мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою; І стежив я, і я веснів / Акордились планети* (Тичина, 9); *Арфами, арфами – золотими, голосними обізвалися гаї / самодзвонними* (Тичина, 12).

Кларнет не випадково було обрано стрижневим образом збірки «Сонячні кларнети» й винесено в її назву. Цей інструмент має широкий діапазон звучання, теплий, м'який тембр і надає виконавцеві широкі можливості для творення виразної, яскравої музики (лат. *clarus* — «ясний»). В тичинівському мовосвіті відбулася художня реінкарнація внутрішньої форми слова *clarus*: ясний → сонячний → сонячні кларнети. Перенесений з європейської музичної культури (батьківщина інструмента – Нюрнберг, Німеччина) в українській художній контекст, вербально-музикальний образ *сонячних кларнетів* набув національної естетичної маркованості, став символом поетичної музикальності.

Музикальна стилістика засвідчила данину молодого Тичини модерному світовідчуттю й естетичній настанові на творення нової поетичної мови – експресивно насаженої, динамічної щодо збудження почуттєвої сфери читача, його асоціативно-образних ресурсів. Вихід за межі народницької естетики, уведення в контекст свіжих акустичних (словесних) образів у поєднанні із системою традиційних поетизмів забезпечили формування іншого художнього простору, у якому синтезувалося національне й універсальне, ментально знайоме українській художній свідомості й нове, яке приваблювало незвичністю вербально-музикальних кодів.

Синкретичність слова й музики є природною для найдавніших видів мистецького досвіду, це ті універсальні семіотичні коди, що формували загальний культурно-мистецький поступ людства. Сучасні дослідники, вивчаючи інтермедіальні сегменти в тексті, відзначають, що музикальний підтекст «відбиває велике мистецтво автора, який синтезував силу слова й музики, створювати нові смисли для відображення свого естетичного кредо крізь «обертони» цього сплаву» [5, 45]. Діалог автора й читача в парадигмі вербально-музикальної комунікації стає спільною творчістю, пошуком найглибших пластів проникнення авторського задуму у свідомість реципієнта.

Музична тема вербалізована в текстах модерної поезії перших десятиліть ХХ ст. в різний спосіб – металогічно (метафоричні моделі) й автологічно (номінативно використані антропоніми (прізвища відомих композиторів), назви музичних інструментів, творів). Важливим у текстовій репрезентації музичної теми є також лексико-семантичний ресурс на позначення відчуттів від сприймання музики, мелодії, співу. Послідовно відходячи від народництва, поети модерної естетики змінюють вербальний реєстр музичних артефактів від автентичних народних (*бандура, кобза, цимбали, трембіта*) до універсальних класичних – *арфа, скрипка, віолончель (віоліна), флейта, гобой, кларнет, фанфари, сурма, фортепіано, орган*, відкриваючи для тогочасного читача новий поетичний ресурс й оригінальні асоціативні, конкретно-чуттєві контури словесного образу.

Кожен з музичних інструментів набув у модерній поезії символічної семантики, яка ґрунтується на акустично-асоціативній мотивації

«музикального» словесного образу: звук інструмента формує його контекстну тональність. Так, *флейта, гобой, віолончель, фортепіано, скрипка* – асоціати лірично-меланхолійного або емоційно-пристрасного настрою (інтенція: надати контекстові ліричності, інтимності, мелодійності, пристрасності): *І по землі небожителі ходять блаженні: / Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс* (Рильський, 206); *Гуде і стелеться понад землею / Ясного полудня віолончель* (Рильський, 189); *Тут фортеп'яно з теплою душею / Стоїть і жде, що приторк білих рук / В йому пробудить півзаснулий звук* (Рильський, 220); *Коливалося флейтами / Там, де сонце зайшло* (Тичина, 37); *Жалять і цілують флейт жагучі оси, / лацаться гобойв бархатні джмелі* (Драй-Хмара, 55); *Заіскрив скрипками голубий кришталь [Дніпра]* (Драй-Хмара, 55); *Потужну повінь лє орган. / Стара легенда оживає* (Клен, 48).

Серед ліричних «інструментальних» образів тогочасної поезії найпродуктивнішою виявилася *флейта* (попри те, що флейта є одним із найдавніших європейських духових інструментів, в українській народній культурі звичною була сопілка, яка поступається флейті характером звучання). М'який, ніжний, співучий (верхній регістр) і пронизливий, різкий (нижній регістр) тембр флейти зумовлює й діапазон контекстних асоціацій – від ліричності до пристрасності. Флейта може сполучуватися в октаву з гобоєм, що створює досить виразне звучання. Очевидно, на акустичних особливостях оркестрової сполучуваності музичних інструментів розумівся М. Драй-Хмара, який у фрагменті *Жалять і цілують флейт жагучі оси, / лацаться гобойв бархатні джмелі* відтворив фрагмент звучання цих інструментів у музичній партії.

Аудіальна особливість звуків *фанфар* і *сурм* умотивувала характер семантичного навантаження відповідних слів в українській поезії 20-30 років: *фанфари/сурми* – асоціати революції, нового життя, змін, пафосу, життєвої енергії (інтенція: надати контекстові мажорної, життєствердної тональності): *Промінні заори в'оралися у хмари. / Чую – фанфари!* (Тичина, 107); *Людськість промовляє трьома розтрубами фанфар: / Шевченко – Уїтмен – Верхарн* (Тичина, 148); *... і гримлять фанфари, / летячи на плеса темного Дніпра* (Драй-Хмара, 55). *Яка це знову смуга життєва / Виносить ваші голосні фанфари?* (Зеров, 37). Сильний, виразний урочистий або войовничий звук фанфар зумовив їхню художню семантику – вісники революційних перетворень, оновленого життя, енергії активних змін.

«Інструментальна» семантика поезії означеного періоду диференційована за світоглядними й художніми домінантами її авторів: адепти естетизованого слова репрезентують музикальність струнного звучання або мелодійного духового; авангардисти, поети революційного кредо відтворюють у контексті гучний, енергійний тембр духового оркестру або окремі партії духових/ударних інструментів. При цьому художньої інтерпретації зазнає протистояння старого й нового життя, яке символічно представлене різними музичними інструментами: *Нам треба буряного льоту, - / Грими ж, фанфар мідяний тон!* (мотив революції, нового життя) – *Десь там самотня віоліна / Тужливо журиється у млі* (мотив старого, віджилого буржуазного) (Еллан-Блакитний,

525). Контекстне оточення «музикальних» поетизмів допомагає створити заданий автором емотивно-оцінний асоціативний формат: *буряний лет – грім фанфар – мідяний тон* - схвальність, мажорність, життєствердеість; *самотня віоліна – тужливо журиється – мла* – несхвальність, мінорність, песимізм. Загалом дистрибутивне тло контексту, де «грає» музичний інструмент, підпорядковане авторській інтенції досягти не лише художності, а й відповідної емоції, асоціативності: **фанфари** – Шевченко, Уїтмен, Верхарн; *промінні заори* (Тичина); *буряний лет* (Еллан-Блакитний); **флейта** – Пан, Діоніс (Рильський), *сонце* (Тичина), *жалять, цілують, жагучі* (Драй-Хмара); **скрипка** – *крилата, роса музична* (Антонич); *голубий кришталь* (Драй-Хмара).

Художність «музикального» ефекту в поетичному контексті найчастіше реалізується завдяки метафоричному моделюванню – домінантному тропеїчному засобу української поезики першої третини ХХ ст. Вивчаючи процеси метафоризації в українській поезії ХХ століття, київська дослідниця Л.В. Кравець основну увагу приділила когнітивним механізмам творення метафори, що дозволило осмислити метафору насамперед як засіб пізнання дійсності в її раціональному й емоційному виявах [7]. Диференціюючи в метафорі донорську й реципієнтну зони, авторка виявила особливості метафоричної інтерпретації світу в українському поетичному дискурсі (*реципієнтні зони* - «ті когнітивні структури знань, що зазнають метафоричного осмислення в процесі художньої творчості і на які проектуються властивості донорських зон» [7, 114]; *донорські зони* – «концептуалізовані й зафіксовані в значеннях слів сутності об'єктів навколишнього світу» [7, 126]).

Як засвідчив здійснений Л. Кравець лінгвокогнітивний аналіз, метафоричні моделі, структурно-семантичними компонентами яких є номени музичних інструментів, здебільшого становлять реципієнтну зону поетичної метафори [7, 357]. У поезії першої третини ХХ ст. активними складниками реципієнтної зони «музикальних» метафор є *арфа, скрипка, флейта, кларнет, фанфари, сурма*; донорську зону формують когнітивні структури концептосфер *людина* (антропоморфізація), *природа* (зооморфізація): **арфами** <...> **обізвилися гаї** (Тичина); **Заїскрив скрипками** *голубий кришталь* (Драй-Хмара); *Коли тебе сурма твоєї туги / Покличе знов у дальній рідний край* (Ю. Клен). Метафоричні моделі, компонентами яких є назви музичних інструментів, репрезентують оригінальну авторську візію художньо осмисленого й концептуалізованого світу, у якому органічно поєднані сфери фізичного й метафізичного, зовнішнього (природа, артефакти) й екзистенційного (духовне начало, свідомість).

Синтезуючи в метафорі коди різних медіасистем (музикального й вербального), поети створюють конкретно-чуттєвий простір поетичного тексту, у якому активуються акустичні, візуальні, вербальні рецептори сприймання художньої інформації. Інтермедіальна метафоричність посилює інтелектуальний потенціал мовного знака й провокує асоціативно-творчу рефлексію читача, спрямовану на декодування семантично ускладнених, синестезичних словесних образів. Отже, йдеться про формування естетично й

інтелектуально розвиненої свідомості реципієнта, здатної на релевантне розуміння авторської інтенції та рівня її художнього втілення.

Обсервуючи широкий контекст української поезії досліджуваного періоду, усе ж не можна стверджувати, що вона загалом «музикальна». Більшою мірою поетична картина візуалізована завдяки традиційним природним образам – тим художнім кодам, які виформувалися в площинах давнього міфопоетичного світогляду українців, де поєдналося зорове (зовнішнє) й екзистенційне (внутрішнє) у сприйманні довкілля та його естетичної інтерпретації у фольклорному досвіді. Природа стала для українців найвищою поезією, що можемо сприймати як *етноментальну* особливість художньої інтеріоризації Всесвіту й що влучно відтворив у своїх рядках Богдан Лепкий:

*Горять на небі зорі,  
Від поля до лісів.  
Несеться у просторі  
Поезія світів.*

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія мудрости. – М. : «Вече», 2007. – 880 с.
2. Євшан М. Suprema Lex. Слово про культуру українського слова // Українська хата / Микола Євшан. – 1914. – № 3–4. – 236 – 275 с.
3. Зеров М. КАМЕНА / Микола Зеров. – К.: Час, 1990. – 76 с.
4. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М., 1998. – 240 с.
5. Кайда Л. Г. Интермедиальное пространство композиции / Л. Г. Кайда. – Москва: ФЛИНТА : Наука, 2013. – 174 с.
6. Клен Ю. Спогади про неокласиків // Твори : У 5 т. / Юрій Клен. – Торонто, Канада, 1960. – Т. 3. – С. 109–163.
7. Кравець Л. В. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. / Лариса Кравець. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 416 с.
8. Тишуніна Н. В. Методика интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // URL: [http://www.portalus.ru/modules//philosophy/rus\\_readme.php?subaction](http://www.portalus.ru/modules//philosophy/rus_readme.php?subaction)

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ

- Драй-Хмара – Драй-Хмара М. Вибране / Михайло Драй-Хмара. – К., 1989. – 340 с.
- Еллан-Блакитний – Еллан-Блакитний В. / Василь Еллан-Блакитний // Дніпрова хвиля: Хрестоматія нововведених творів / За ред. проф. П. Кононенка. – К., 1990. – 751 с.
- Зеров – Зеров М. Твори: В двох томах / Микола Зеров. – К., 1990. – Т. 1. – 346 с.
- Клен – Клен Ю. Твори : У 5 томах / Юрій Клен. – Торонто, Канада, 1960. – Т.3. –386 с.
- Рильський – Рильський М. Лірика / Максим Рильський. – К., 2005. – 240 с.
- Тичина – Тичина П. Сонячні кларнети: Поезії / Павло Тичина. – К. : Дніпро, 1990. – 399 с.

В статтю прокоментована художественная функциональность интермедиальности в поэтическом тексте в проекции на авторскую интенцию и формирование эстетического



потенциала читателя (на материале украинской поэзии первой трети XX ст.). Проанализированы «музыкальные» фрагменты в композиционной и смысловой структуре поэтического текста, определен вербальный способ их художественной репрезентации.

Ключевые слова: интермедальность, интенция, поэтический текст, эстетика, метафора.

The article represents a commentary on the artistic function of intermediality in poetic texts in its projection to the author's intention and formation of the reader's esthetic potential (on the material of Ukrainian poetry of the first half of the 20<sup>th</sup> century). The analysis covered «musical» fragments in the compositional and semantic structure of the poetic text, verbal means of their artistic representation are defined.

Keywords: intermediality, intention, poetic text, esthetics, metaphor.

УДК 81'38

*Бибик С.П.*

## **МОВНА ОСОБИСТІТЬ УЧАСНИКА РАДІОІНТЕРВ'Ю: МАРКЕРИ РОЗМОВНОСТІ**

Стаття присвячена питанням дослідження усної мови радіоефіру. Представлено основні маркери розмовності у висловленнях учасників радіоінтерв'ю – депутатів, діячів мистецтва – як мовних особистостей. Визначено спільні особливості усної спонтанної мови у створюваних ними висловленнях.

Ключові слова: усна мова, мовна особистість, культура мови, лексика розмовної сфери вживання, усно-розмовний синтаксис.

Поширена думка, що мовна особистість — індивід, який володіє сукупністю здатностей і характеристик, які зумовлюють створення і сприйняття ним текстів, що вирізняються рівнем структурно-мовної складності та глибиною й точністю відображення дійсності. Що стоїть за цим висловленням? Мовна особистість володіє літературним стандартом, здатна його критично оцінювати й здійснювати у своїй мовній практиці культуромовний самоконтроль, який охоплює не лише сегмент правильного слововживання та побудови фраз, але й доречного емоційно-експресивного реагування. Мовна особистість виявляє ідіостильові риси в міжособистісній комунікації, у створюваних текстах. Її мовомисленнєві особливості виявляються в уподобанні моделювати мовну діяльність у певних жанрово-стильових різновидах, у вживанні характерних слів, висловлень, фразеологізмів, цитат. За якими джерелами вивчають мовні особистості? За писемними – художні, здебільшого, публіцистичні, епістолярні тексти. За усними – висловлення у сфері публіцистики, у мас-медійному середовищі, менше – професійному. В усякому разі мовна особистість відчуває себе відповідальною за створені мовні продукти, що по-різному входять у мовну практику, по-різному впливають на мовну ситуацію повсякдення. Саме мовні особистості, на тверде переконання