

ОБГРУНТУВАННЯ РІЗНОВЕКТОРНОСТІ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

Коломіць Л.В. (Київ)

Відкритість поетичного тексту для великої кількості інтерпретативних прочитань обумовлюється його подвійною природою: з одного боку, текст – це стійкі знакові єдності, а з іншого – ці начебто незамінювані й непорушні знаки в процесі читання вивільняються з тексту як монолітного, цільного об'єкта й повертаються до мовно-асоціативного потоку. Читання художнього тексту в модерну й постмодерну епохи передусім виявляється процесом інтелектуальних та емоційних вправ, насолоди, гри; діяльністю, прямо протилежною до процесу написання твору: автор вибирає окремі слова з мовного потоку, ретельно комбінує їх, щоб нарешті побудувати текст, а читач демонтує ці стійкі знакові єдності, вивільняє слова (мовні знаки) з монолітного тексту й повертає їх до вільного циркулювання в мовно-асоціативному потоці, також комбінуючи їх, але вже в нестійкі єдності, насолоджуючись вільною грою уяви.

У ХХ ст. з появою й розвитком модерністських та особливо постмодерністських учень, естетична функція мистецтва взагалі й поетичного мистецтва зокрема набуває виразно ігрового забарвлення. Вона все більше звужується до концепції художнього тексту як ігрового поля. Так читачеві кінця ХХ–поч. ХХІ ст. відводиться значно активніша роль, ніж півсторіччя тому. Це роль ігрового партнера, навіть співавтора. Відтак успіх твору великою мірою залежить від уміння автора вести емоційно-інтелектуальну гру з читачем, здатності вражати його новими та якомога цікавішими й несподіванішими смислами. Таким чином, поряд із ускладненням семантичної й образно-асоціативної структури сучасного вірша ускладнюється і його комунікативна функція.

Саме поняття комунікативної цінності поетичного твору є історично динамічною категорією: вона реалізується через його естетичну функцію, яка в різні епохи наповнюється різним змістом. У найширшому формулюванні естетична функція поетичного твору полягає в тому, щоб бути *поезією* – словесною гармонією. Під "гармонією" ж прочитується той чи інший естетичний канон.

Зокрема сучасні уявлення про поезію канонізують наступні її ознаки:

- 1) поезія – це особлива семантика форми;
- 2) поезія – це особлива синтаксична структура;
- 3) поезія – це значима двозначність, неясність, недомовленість.

Якщо перелічені мікродefiніції об'єднати в єдину формулу, то цією формулою буде уявлення про мову поетичного твору як *особливу мову*.

Дискусії про те, чи є віршова форма істотною для визначення поезії, відійшли в минуле. Однак і зауваження, які висловлювали самі поети, на кшталт тих, що наводяться нижче, не стирають автоматично грані між прозовим і поетичним жанрами. Так, Роберт Лоувелл в одному з інтерв'ю 1968 року сказав: "Я більше не бачу різниці між прозою і віршем" [цит. за: 1, 89], а Томас Стернз Еліот у своїй передмові до трактату Поля Валері "Поетичне мистецтво" (1958) висловив наступне: "Тієї ж міти, як проміжний термін "вірш" забудеться, я не думаю, що будь-яке розрізнення між прозою й поезією залишатиметься істотним (переклад наш. – Л.К.)" [цит. за: 1, 89]. Той же Т.Еліот тридцятьма роками раніше наголошував, що "вірш, окрім того, чим він міг би бути ще, передусім є системою пунктуації; тут самі по собі звичайні розділові знаки мають відмінне застосування (переклад наш. – Л.К.)" [цит. за: 1, 89].

Поезія передусім відрізняється від прози системою пунктуації, котра характеризується особливими закінченнями поетичних рядків, чи порожнім місцем у кінці кожного рядка, що являє собою різновид паузи. Однак ця пауза не завжди виявляється формально-пунктуаційною вимогою й може бути "не-часовою" паузою: закінчення поетичного рядка не обов'язково мотивується ритмічною чи смисловою потребою в цьому, тобто формальною пунктуацією. Це зауваження справедливе і для класичної поезії, проте в сучасній поетичній формі вільного вірша семантична актуалізація рядкової паузи набуває першочергової жанротворчої ваги. Вертикальна просторова будова вільного вірша, таким чином, є не просто формально-структурним елементом, який відрізняє його від горизонтально організованої прози, а й необхідним компонентом значення.

Порожнє місце в кінці рядка являє собою, за К.Ріксом, "невидимий кордон", або ж "відсутність, чи простір, який усе-таки не позбавлений значення; це те, що в іншому контексті можна було б назвати *вагітною тишею* (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [1, 90]. Значимість такого рядкового закінчення полягає в створюваному ним ефекті миттєвої двозначності. Про важливість ефекту двозначності в поетичному мовленні висловлювались такі авторитетні віршознавці, як В.Емпсон, В.Григор'єв та ін. Зокрема класифікації типів двозначності в поетичному тексті присвячена монографія Емпсона "Сім типів двозначності" [2], а Григор'єв у монографії "Поетика слова" наголошує на важливості для поетичної мови присутності в ній елемента семантичної неоднозначності, непрозорості: "...Поезія потрібна не як демонстрація норм літературної мови, а для проникнення в особливо важливе, складне й неясне для людини, в те, що іншими засобами, ніж засоби поетичної мови, і не може бути повноцінно назване (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [3, 66].

Ускладнення поетичної структури віршового тексту, а разом з нею і його комунікативної функції, що спостерігається в поезії ХХ-ХХІ сторіч, викликане розвитком поетичної мови. Уявлення про мову поезії як особливої мови сформувалося у працях представників тартусько-московської семіотичної школи, зокрема, у лекціях зі структуральної поетики Ю.Лотмана, якому й належить визначення поезії як особливої мови: "...Поезія являє собою не прикрашену ділову інформацію, а *особливу мову*, пристосовану для моделювання та

передачі найскладніших і в інший спосіб невіддатних для пізнання й перелачі відомостей... (курсив автора, переклад наш. – Л.К.)" [4, 242]. Розглядаючи поетичний твір як єдність понять моделі й знака та пов'язуючи особливу роль інтуїтивного, безпосередньо добачуваного знання, що відрізняє художню творчість від інших актів пізнання, саме з моделюючою природою творів мистецтва, Ю.Лотман уточнює специфіку поезії як "створення особливо складних моделей-знаків для надскладних явищ денотатів (переклад наш. – Л.К.)" [4, 243].

Доволі детально співвідношення – складні як у структурному, так і в функціональному планах – між літературною мовою, мовою художньої літератури і поетичною мовою розглядаються в згаданій вище праці В.Григор'єва "Поэтика слова" [3]. Вчений впритул торкається питання специфіки поетичного слововжитку, розвиваючи думку М.Бахтіна про слово як "абрєвіатуру висловлювання" з власною поправкою погляду на слово поетичної мови як "абрєвіатуру висловлювань" [3, 19]. Наслідуючи вчення Празького лінгвістичного гуртка про поетичну мову (поетична мова – не просте "відхилення" від літературної мови, а специфічна галузь, у якій національна мова реалізує свої потенції), російський дослідник визначає поетичну мову як мову з настановою на творчість. А оскільки всяка творчість підлягає й естетичній оцінці, це – мова з настановою на естетично значиму творчість, хоч би наймінімальнішу, обмежену рамками одного лише слова (мається на увазі мовна творчість, а не просто "настанова на вираження" чи на "зміст") [3, 76, 78].

Оскільки, за В.Григор'євим, *поетична мова вправі узаконити все довільне*, то і "граматика поезії" надає віршеві певну мовну систему та мовну норму, але особливу, не прєскриптивну норму. До того ж, "граматика" вірша є істотною для його інтерпретації. Розвиваючи концепцію поетичної мови, В.Григор'єв вказує на те, що *істотним* у поетичному слові є поетичний образ, і відзначає специфічне використання в поетичній мові тієї загальної естетичної значимості, котра характеризує кожен структурну одиницю художнього тексту. Вчений поглиблює думку Г.Винокура про поетичне слово як *знаряддя творчості самої мови*. Цей висновок означає, що поетична словотворчість потрібна не тільки поезії, чи "поетичній мові", а й мові взагалі в її онтологічних, сутнісних характеристиках [3, 32].

Спираючись на чималі власні напрацювання з питань "внутрішніх форм" поетичної мови, В.Григор'єв доходить висновку, який також має важливе значення для вивчення поезії віршового перекладу: "...В процесах вторинного (естетичного) знакоутворення вже відомі (й часто добре знайомі) словесні знаки функціонують як єдині, але відносно самостійні в своїх "планах" об'єкти поетичної рефлексії, як змістовні форми, що *одержують кожного разу новий, художній зміст* (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [3, 111]. Значення словесного знака як *об'єкта поетичної рефлексії* реалізується лише у способі розуміння, який і є "сміслом" словесного знака. Тому "новий, художній зміст" словесного знака – це новий спосіб розуміння його значення, чи шоразу новий смисл, набутий ним у безмежно варіативному вербальному середовищі.

Нові – тропейзовані – смисли словесних знаків можуть виникати і в перекладі (неявні чи затерті в оригіналі), що виводяться з їх внутрішньої форми. Подібних "нових тропів", побудованих за принципом наслідування внутрішньої форми слів та образних висловів оригіналу (образність яких не є явною, зберігаючись лише як внутрішня форма), можна чимало зустріти в модерністських перекладах класичних творів, зокрема, в перекладі В.Баркою трагедії В.Шекспіра "Король Лір" [5]. Подібні переклади свідчать про неможливість застосування єдиних критеріїв оцінки до поетичних перекладів, створених з різних методологічних позицій і передусім – у різних стилєвих діапазонах поетичної мови.

Розглядаючи поетичну мову як стилістичну форму, В.Григор'єв виділяє три стилі поетичної мови: 1) складний, 2) класичний, 3) белетристичний [3, 94]. При цім стиль поетичної мови визначається як така її підсистема, котра характеризує один із потенційно здійснюваних напрямів її розвитку [3, 96]. Як і окремі ідіостилі, – вказує В.Григор'єв, – стилі поетичної мови взаємодіють один з одним; швидше не просто взаємодіють, а шільно дотикаються, утворюючи спільні зони так, що "белетристичний стиль начебто вкладений у класичний, а той – у свою чергу – в складний стиль поетичної мови; лише найбільш шаблонні засоби першого не допускаються в решту стилів (чи свідомо *одивняються* в них) (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [3, 96].

Наявність у поетичній мові названих протиставлених один до одного стилів, застерігає В.Григор'єв, не слід розуміти так, що "кожне слово поетичної мови належить лише до одного зі стилів і одержує "стилістичний паспорт", подібний до стилістичного статусу слів літературної мови. В тенденції стилі поетичної мови розчленовують множину лексичних одиниць передусім не за стилістичними характеристиками літературної мови, а за типами вживання, за способами використання цих одиниць у текстах свого рангу, тобто за *системною діючім способів словотворення* – *максимально широкою в складному стилі, мінімальною – в белетристичному*. Таким чином, стилєві кордони поетичної мови проходять всередині множини зафіксованих вживань кожної експресми (не лише лексичної) як одиниць поетичної мови, інакше кажучи членують її на стилєві протиставлення експресодів (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [3, 95].

Обидва стилєві вектори поетичної мови – вектор складності й вектор простоти – проєктуються на інерційний вектор, який тісно пов'язаний з нормами літературної мови, являє собою свого роду "поетику банальностей" та орієнтований на інерційне поле "белетристичних норм" поетичної мови [3, 93].

На думку В.Григор'єва, ставлення до белетристичної норми – істотний показник у характеристіці творчої своєрідності поета. Разом з тим, "наявність формул і навіть їх надмірність зовсім не виводить поетичний ідіолєкт за межі кола художніх явищ, естетичних об'єктів" [3, 88]. Трактуючи кожен із окреслених стилів поетичної мови (складний, класичний, белетристичний) як *одні із напрямів її розвитку*, вчений разом з тим вказує на загальну тенденцію до ускладнення поетичної мови. Одначе ця тенденція реалізується не послідовно і лінійно, а "шляхом несподіваних стрибків уперед і відступів, тривалого накопичування елементів

нової якості й одночасного "спрощення" (переклад наш. – Л.К.)" [3, 96].

Для перекладознавства особливо цінним у цьому зв'язку є висновок про те, що стилі поетичної мови як явище національної культури, що розвивається, зазнають впливу культур інших епох та інших народів [3, 95]. А переклад при цьому як носій і фактор розвитку національної поетичної мови становить органічну частину національної культури.

Сучасні дослідження поетичної мови, зокрема висновок лінгвістичної поетики про поетичну мову як специфічну сферу, в якій національна мова реалізує свої потенції, дозволяють розширити уявлення про специфіку (й відповідно – критерії оцінки) поетичного перекладу. Так, якщо застосувати вчення В.Григор'єва про стилі поетичної мови, визнавши, що поетична мова вправі узаконити все довільне, тоді й за перекладним поетичним твором доведеться визнати право "узаконити" в мові-рецепторі семантичні оказіоналізми: тропеїчні значення, що виникають внаслідок перетворення ядерних структур літературної мови. Причому нові для цільової літературної мови тропеїчні значення в перекладному тексті з'являються не тільки як результат семантично точного наслідування тропеїчних значень першотвору (що не завжди виявляється можливим у зв'язку з нетотожністю семантичних полів та відмінною семантичною сполучуваністю слів у різних мовах), але і як результат семантичного розвитку вихідного тропеїчного значення. В обох випадках виникає проблема семантико-словотвірних деформацій і трансформацій, або ж проблема лінгвістичного нормативізму та словотворчості. Ця проблема особливо загострюється тоді, коли у відповідному фрагменті вихідного тексту тропеїчне значення виражене слабше, ніж у цільовому тексті (або й взагалі не сприймається чи майже не сприймається як тропеїчне: мертві метафори, постійні епітети, ідіоматичні вислови, усталені звороти, поетичні кліше та ін.). У цьому випадку тропеїчне значення в перекладному тексті може виявитись не тільки новим для цільової поетичної мови, а й "аграматичним" семантичним оказіоналізмом, побудованим на деформації або ж трансформації літературної норми (перекладацька словотворчість). Таким чином, *нерідко саме в перекладацькій словотворчості реалізується естетично значимий потенціал національної мови*, що свідчить про важливу роль віршового перекладу для розвитку цільової поетичної мови.

Не ставлячи собі за мету простежити в даній статті лінії розвитку стилів української поетичної мови ХХ ст., ми спираємось на виявлені нами раніше деякі закономірності реалізації стильових опозицій поетичної мови (складний – класичний – белетристичний – бароковий стилі) на множині показових ідіостилів українських поетів-перекладачів: М.Рильський, В.Барка, Т.Осьмачка, І.Костецький та ін. [6]. На основі проведених нами досліджень вважаємо за доцільне вести мову про існування подібних стильових опозицій і у вузько перекладацьких ідіостілях. Наступним закономірним кроком буде пов'язати поняття про перекладацький метод з інтегруванням тієї чи іншої стильової тенденції поетичної мови в текст віршового перекладу.

В цілому поділяючи концепцію В.Григор'єва про стилі поетичної мови (складний, класичний та белетристичний) і додаючи до цієї класифікації бароковий стиль, ми співвідносимо відповідні стилі поетичної мови з тим чи іншим перекладацьким методом. Так, переклад, зосереджений на інтерпретації засобів висловлювання, з найбільшою вірогідністю представлятиме складний стиль поетичної мови; переклад, зосереджений на інтерпретації змісту висловлювання, відповідно представлятиме класичний та белетристичний стилі поетичної мови (причому класичний стиль формує ядро белетристичного стилю); переклад, зосереджений на інтерпретації асоціативно-конотативних реалій, представлятиме бароковий стиль поетичної мови. Важливо зазначити, що коли складний стиль є полем створення нових значень у цільовій мові, класичний стиль – сферою стандартизації лексико-граматичних структур, а белетристичний стиль – сферою їх подальшого клішування, то бароковий стиль відвертає поетичну мову від надмірної стандартизації, привносячи до неї практично невичерпне багатство народно-розмовної лексики та фразеології.

Віддаленість поетичного оригіналу в часі, або ж часова відстань, може виступати достатньою підставою для ускладнення стилю поетичної мови перекладу. Й справді, в практиці англо-українського віршового перекладу др.пол.ХХ ст. зустрічаються непоодинокі зразки складного стилю поетичної мови при перекладі значно віддалених у часі класичних творів. Найкращим матеріалом, на якому спостерігається доволі виразна тенденція до ускладнення поетичної мови в перекладі, є твори В. Шекспіра. Так, І.Костецький, В.Барка, Т.Осьмачка у своїх перекладах В.Шекспіра зосереджувалися на пошукові нових виразно-експресивних можливостей української поетичної мови, збагачуючи її новими образно-поетичними смислами і зворотами. Але не тільки в перекладацькій шекспіріані модерністів української діаспори домінує ускладнена поетична мова. Виразна тенденція до ускладнення поетичного вислову проявляється і в перекладі Шекспірових сонетів, що належить Д.Павличку [9].

За концепцією Ю.Лотмана, ускладнення поетичної мови пов'язане з тим, що віддалений у часі класичний твір містить для нас більшу інформацію, ніж для своїх сучасників, оскільки він співвідноситься з усім наступним культурним та історичним досвідом людства: "Твір, "всуваючись" у позатекстові структури, які все більш ускладнюються, одержує нове смислове навантаження (переклад і курсив наш. – Л.К.)" [4, 242]. Звідси випливає обережний висновок Ю.Лотмана про те, що "інформація в каналі зв'язку при передачі твору мистецтва сучасникам, як правило, скорочується, але при передачі творів потомству може і зростати (переклад наш. – Л.К.)" [4, 242].

Поетична мова перекладу теж ускладнюється, бо ускладнюються позатекстові структури (літературні стилі, стилі поетичної мови, ідіостілі), разом з якими текст перекладу входить у єдину систему опозиційно-ідентифікаційних відношень – згідно з теорією літературної полісистеми.

Стиль поетичної мови віршового перекладу значною мірою визначається літературним ідіостилем поета-перекладача (особливо це стосується повторних перекладів давніх та класичних творів). Так, зокрема, поети-неокласики культивували ясність і влучність мовного вислову, фізігранність версифікаційної системи як в оригінальній, так і в перекладній творчості. Своїми творами вони розвивали класичний стиль української поетичної мови, який зокрема становив ядро індивідуальної поетичної мови М.Рильського.

Серед різноманітних модерністських літературних стилів минулого сторіччя більш-менш виразно окреслюються два основоположні творчі методи, навколо яких можна згрупувати численні "ізми". Для одного з цих методів буття реальності має первинне значення по відношенню до мови й може бути досягнута *за допомогою мови* (символізм, імажізм, експресіонізм, екзистенціалізм), а для іншого – *буття реальності виникає з самої мови і невіддільна від мови* (сюрреалізм, дадаїзм, абсурдизм). Звичайно, ці основоположні творчі методи перебувають у діалектичній взаємодії між собою, стимулюючи творчий процес, і практично не зустрічаються в "чистому вигляді". Однак певні тенденції в тому чи протилежному напрямку, все ж таки, простежуються, поширюючись не тільки на літературні ідіостили окремих поетів-модерністів, а й на їхню перекладацьку творчість. Зокрема, в перекладацькій техніці сюрреалістів дослівність є програмною, що пояснюється їх приналежністю до того типу письменників, для кого *слово є не тільки засобом відображення, а й творення реальної світу*. Відтак і стиль поетичної мови в перекладах, які належать сюрреалістам, найімовірніше, буде складним (як-от перекладацький стиль українського поета Василя Барки, що тяжіє до надреалістичної образності).

Поділ поетів-перекладачів на, умовно кажучи, *гносеологів мови* та *гносеологів смислу* може становити не лише найбільш узагальнену типологію перекладацьких методів ХХ ст., а й ширше – відображати основні способи досягнення і творення реальності засобами поетичної мови.

За Е.Паундом, асоціативно-семантичні зв'язки між словами в їх унікальній авторській комбінації (логопоема, чи "танок інтелекту серед слів"), найменше піддаються перекладові [10, 25]. Складність передачі логопоем полягає в неможливості перекласти її "локально" (дослівно), оскільки цей поетичний метод, на відміну від мелопоєм і фанопоєм, неможливо адекватно "локалізувати" як *текст* – зафіксовану в часі й просторі знакову даність, – не враховуючи широких позатекстових семантичних зв'язків, на яких логопоема й будується [10, 25]. Позатекстові семантичні зв'язки є немов прихованим айсбергом логопоем, а сам текст – лише його верхівкою. Тож перекласти логопоему означає встановити "характер думки автора оригіналу", щоб затим пересотворити її в нових позатекстових семантичних зв'язках. Саме цей шлях і обрав Паунд-перекладач, реформуючи вікторіанську перекладацьку традицію. Загалом же, якщо в поезії ХХ ст. накреслили два радикальні шляхи передачі поетичної мови оригіналу мовою перекладу, то це буде шлях самого Е.Паунда – змістоцентричний шлях поетичної ре-креації; і шлях В.Барки – мовоцентричний шлях поетичної де-конструкції.

Характерна прикмета поетичного твору, яку Е.Паунд назвав логопоемою, – практично необмежена семантична сполучуваність слів у ньому, їх здатність утворювати нерозривні фоно-семантичні текстуальні та позатекстові зв'язки – для багатьох видатних мислителів ХХ ст., як і для самого Е.Паунда, стала приводом для сумнівів у перекладності жанру поезії (Р.Якобсон), чи принаймні в доцільності використання терміна "точний переклад" до цього художнього жанру (Ю.Лотман). Так, за висловом Ю.Лотмана, "специфіка семантичних зв'язків, що виникають у вірші на рівні фоно-граматичних одиниць та позатекстових зв'язків, являє собою найбільш складний аспект у художньому перекладі (переклад наш. – Л.К.)" [4, 239]. Тому, за Ю.Лотманом, доцільно ставити питання не про точність, а про адекватність перекладу, прагнення в цілому відтворити ступінь насиченості тексту семантичними зв'язками [4, 237].

Основним типом інтерпретації поетичного оригіналу як цілісного твору – в межах методології структурального аналізу – є герменевтична інтерпретація (інтерпретація твору як цілісної художньої системи з метою виявлення прихованих значень та її подальшої трансплантації як органічної структури в цільовий ґрунт). В цьому випадку все, що виявляється чи видається "неперекладним", заміщується або імітується.

Для постструктуральної перекладацької інтерпретації окремих неперекладних мовних одиниць не існує: в тому розумінні, що весь поетичний текст є "неперекладним", таким, що розпадається на *текстові смисли*, в т.ч. тропейні значення слова в тексті, й не може бути прочитаний як цілісна/закрита змістова структура. Тут неможливі образні заміщення чи імітації: довжина контексту (ко-тексту, за Дж.Кетфордом) настільки мінімальна (слово – повноправна одиниця перекладу), що єдиним напрямком "герменевтичного руху" залишається рух углиб слова як художнього знака: до означуваного (мовного змісту слова) як означника іншого означуваного (внутрішнього тропейного значення слова), яке, в свою чергу, означає те, що вже не має безпосереднього мовного вираження в тексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ricks, Christopher. The Force of Poetry. – Oxford: Clarendon Press, 1984. – 235 p. 2. Empson, William. Seven Types of Ambiguity. – New York: Meridian, 1955. – xvii, 298 p. 3. Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. – М.: Наука, 1979. – 343 с. 4. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: Сб. – М.: Гнозис, 1994. – С. 11-263. 5. Шекспір, Вільям. Король Лір: Пер. з англ. Василя Барки. – Штутгарт – Нью Йорк – Оттава: На горі, 1969. – 300 с. 6. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського ПП (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії). – К.: ВПЦ "Київський університет", 2004. – 522 с. 7. Шекспір, Вільям. Сонети: Пер. з англ. Ігоря Кошецького. –

Мюнхен: На горі, 1958. – 254 с. 8. *Шекспір, Вільям*. Трагедія Макбета. Король Генрі IV: Пер. з англ. Теодосія Осмачки; Редакція і вступні статті Ігоря Костецького. – Мюнхен: На горі, 1961. – 446 с. 9. *Шекспір, Вільям*. Сонети: Пер. з англ. та передм. Дмитра Павличка; Редакція, вступ до коментарів, коментарі Марії Габлевич. – Львів: Літопис, 1998. – 366 с. 10. *Pound, Ezra*. Literary Essays. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. – New York: New Directions Publishing Corporation, A New Directions Book, 1968 (first paperback printing). – Tenth printing. – 464 p.

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ

Мартинюк А.П. (Харків)

1. Методологічним підґрунтям когнітивно-дискурсивного напрямку дослідження концептів є *принцип антропоцентризму*, модифікований під впливом змін у розумінні процесу пізнання, запроваджених *діяльнісним стилем мислення* (А.Бергсон, Л. Вітгенштейн, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, М. Фуко), який прийшов на зміну репрезентаційному в останній третині минулого століття. Згідно з діяльнісною настановою, пізнання постає не як пасивне дзеркальне відбиття об'єктивно існуючої реальності свідомістю універсального абстрактного індиферентного суб'єкта, а як процес конструювання розумових об'єктів активним пристрасним суб'єктом, що є онтологічно первинним стосовно царини свого існування. Активність суб'єкта пізнання виявляється у виборі об'єкта та цільовій настанові його спостереження, а творчий потенціал реалізується у формуванні об'єкта шляхом входження до нього: свідомість суб'єкта спрямована не безпосередньо на певний фрагмент дійсності, а на себе самого у ситуації спостереження за ним (О.В. Кравченко, У. Матурана і Ф. Варела, Ю.С. Степанов, О.О. Залевська, О.І. Морозова).

2. У світлі положень діяльнісного підходу концепт постає як динамічна сутність, подія наділення мовного знака смислом (О.І. Морозова), схоплення індивідуального смислу у ситуації спілкування (О.О. Григор'єв); немає "об'єктивно існуючих" концептів, як і "готового знання", яким можна було б обмінюватися (М.К. Мамардашвілі). Межі концептів визначені межами світу індивіда: те, що людина сприймає, залежить і від навколишнього світу, і від того, що еволюція "вмонтувала" у її нервову систему і того, що вона знає в результаті досвіду (О.О. Залевська).

3. На мовному рівні діяльнісний підхід проявляється в урахуванні *інтерсуб'єктивної природи семіозису*: значення мовного знака розуміється як таке, що *виникає* лише у процесі когнітивної взаємодії індивідів "в універсумі інтерсуб'єктивного дискурсу як частини матеріального світу, в якому протікають інші (недискурсивні) види діяльності" (О.В. Кравченко). Знаковість мовної одиниці не є її інгерентною властивістю: "мовна форма наділяється семіотичною значущістю лише тоді, коли вона тлумачиться як знак" (О.І. Морозова, Н. Лав, О.В. Кравченко, Ю.С. Степанов, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі). Відношення між взаємодіючими індивідами мають *орієнтуючий* характер, оскільки в кінцевому підсумку вони спрямовані на збереження екологічної системи "організм – світ" (О.В. Кравченко).

4. Взаємна орієнтація індивідів здійснюється на підставі *ціннісних орієнтирів дискурсу*, що постають як динамічний набір асоціацій, які відбивають "*досвід знака*" (як індивідуальний, так і суспільний), тобто усі можливі в межах лінгвокультури знання про об'єкт/феномен, репрезентований концептом (одиницею, що його вербалізує) в дискурсі. Ці знання можуть бути спільними для усіх представників лінгвокультури, соціумними, груповими або індивідуальними. Проте, суспільний досвід завжди має примусову силу щодо індивідуального, забезпечуючи *інтерсуб'єктивність* й надаючи мовному знакові *орієнтуючого* змісту.

5. У дискурсі *цінність* реалізується на підставі *категорій оцінки*, де остання постає як спосіб судження суб'єкта про об'єкт, процес і результат когнітивної кваліфікативної операції оцінювання, у той час як перша відсилає до аксіологічних орієнтирів, на основі яких здійснюється ця операція.

6. Когнітивна операція оцінювання лежить у підґрунті *лінгвальної регулятивності*: індивід-суб'єкт рефлексії оцінює відповідність того чи іншого референта соціокультурним еталонам/нормам, що є підставою для інференції у вигляді *регулятивної настанови* щодо прийнятних/неприйнятних для нього/неї моделей поведінки з урахуванням тієї обставини, що на *соціальне схвалення* можна розраховувати лише у випадку відповідності соціально санкціонованим нормам/еталонам. Регулятивний потенціал концепту визначається його цінністю для індивіда, а сутність регулятивної функції мовного знаку, що актуалізує концепт у дискурсі, полягає у тому, що репрезентуючи категоризацію дійсності на підґрунті певних аксіологічних орієнтирів, він набуває прескриптивного потенціалу і є здатним чинити регулятивний вплив на індивіда шляхом актуальної презентації соціально санкціонованих потреб.

7. Конвенціональні засоби мовної об'єктивації оцінки слугують лише *опорами для інтерпретацій* оцінки у дискурсі: вони можуть змінювати оцінний знак і набувати протилежного, а залежності від аксіологічних орієнтирів, відбитих у пресупозиціях дискурсу як "особливого світу". Це ілюструє один із ключових постулатів діяльнісної методології: те, що індивід бачить, залежить від того, як він дивиться на світ.

8. Діяльнісний підхід відкриває нові перспективи дослідження вбачаємо у розробці нових дискурсивних методик та інструментів аналізу мовних засобів актуалізації концептів у дискурсі, які б дозволили повніше розкрити природу лінгвальної регулятивності.