

Л. В. БУБЛЕЙНИК**ПОЕТИКА МОВЧАННЯ: ТЕКСТОВІ СТРУКТУРИ РОМАНУ
Ю. ІЛЛЕНКА «ЮРКО ІЛЛЕНКО — АПОСТОЛОВІ ПЕТРУ»**

Простежено мовні структури в романі Ю. Ілленка «Юрко Ілленко — Апостолові Петру», що характеризуються єдністю мовчання і звуку у розкритті процесів художньої творчості, сфери підсвідомості, життя природи.

Ключові слова: поетика мовчання, внутрішнє мовлення, діалог, образ автора-наратора, адресат, фонові знання.

Я знаю їхню мову,
Я з ними теж мовчанням говорю.
Ліна Костенко

*Мені такого намовчали
Цієї осені сади...*

Володимир Затувлітер

Дослідження поетики мовчання є однією з актуальних проблем сучасного мовознавства; серед праць, присвячених їй, треба виокремити роботу В. А. Маслової, де ця проблематика розглядається в лінгвокультурологічному аспекті у зв'язку з вивченням специфіки поетичного мовлення [8].

Завданням статті є аналіз прийомів, заснованих на фігурі мовчання, в прозовому тексті роману Ю. Ілленка «Юрко Ілленко — Апостолові Петру».

Наративні стратегії художнього тексту, що використовують прийом мовчання, потребують особливо активної співучасті реципієнта у процесі сприйняття. Важливу роль при цьому відіграють, на думку Б. М. Гаспарова, читацькі спогади, асоціації, аналогії, зіставлення, контамінації, здогади, емоційні реакції, оцінки, аналітичні узагальнення і т. п. [Цит.: 6: 94]. Зрозуміти будь-який текст — значить знайти аналогії між його словами і нашим досвідом, між його світом і нашим світом. Таким чином, за С. Хейзом, «сам акт читання уже є певним проявом аналогічного уяви (навіть тоді, коли світ тексту дуже близький нашому)» [10: 402].

Широта авторського задуму, динамічність його розвитку, що не завжди встигає оформитись у слові, призводить до критичних оцінок можливості мовлення, подібних тютчевській: *Мысль изречённая есть ложь*. Звідси уявлення про принципову неповноту, відкритість тексту: як слушно зауважив Л. В. Щерба, текст не існує поза його створенням і сприйняттям [12: 32]. Фігура мовчання ще збільшує цей простір, розсуває його межі, ніби запрошуючи реципієнта до співтворчості, і сама по собі є сигналом того, що автор-наратор свідомо надає читачеві свободу тлумачення; у такий спосіб узаємодія з адресатом інтенсифікується. При цьому важливого значення набуває ситуативний контекст, який визначає істотне для висловлювання, у зв'язку з настановою автора.

Поет А. Мішо також пов'язує мовчання з відкритістю смислового простору: «...йдеться про мовчання, яке мало би бути заповнене словами, — говорить він. — Проте їх нема, і читач сам повинен домислити їх, виступаючи співтворцем автора. А оскільки домислювати можна по-різному, то тут і виникає принципова незавершеність художнього твору <...> Незавершеність, яка, зрештою, відбиває плинність світу навколо нас і нашу плинність у світі» [Цит.: 4: 7].

У Ю. Ілленка ця незавершеність, розімкненість смислового простору мотивується, зокрема, особливостями постмодерністської стилістики: сам автор, посилаючись на М. Павича, говорить, що постмодернізм піднімає читача до ролі співавтора [3: 736]. Зовнішня розірваність дискурсу твору Ю. Ілленка, жанр якого він не випадково визначив як *роман-хараман* (*хараман* — 'вігадка, обман'), споріднена з ознаками мистецтва кіно і виявляється в темпоритмі «монтажу» сцен, які швидко змінюють одна одну і на «стиках» яких народжується підтекстний зміст. Логіка тексту зовні недостатньо структурована і, отже, непередбачувана, що також підштовхує реципієнта до активної співтворчості. Формується «смисловий простір», про який Ю. М. Лотман говорив, що він «...тільки метафорично може бути представлений як двовимірний, з чіткими однозначними межами. Реальніше уявити собі якусь смислову брилу, межі якої утворюються з множинності індивідуальних уживань» [7: 26]. І далі: «Перетини смислових просторів, які породжують новий смисл, пов'язано з індивідуальною свідомістю» [Там само].

Ю. Ілленко назвав свою книгу «Доповідна Апостолові Петру» автобіографічною [3: 963]; її дискурс характеризується високим ступенем суб'єктивності, про що свідчить авторське ви-

знання: *...цю Книгу не я писав — ця Книга писала мене*. Висловлювання письменника демонструє повне злиття автора-наратора з матеріалом твору, герой якого є водночас і дієгетичним оповідачем, гранично ширим перед собою. Дієгетичний оповідач, за В. Шмідом, є такий наратор, «який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгесисі. Дієгетичний наратор фігурує у двох планах — і в оповіді (як його суб'єкт), і в історії, про яку оповідається (як об'єкт)» [11: 81].

Для розуміння суб'єктивності твору Ю. Ілленка важливо взяти до уваги, що поняття *суб'єкта*, як слушно говорить Т. В. Романова, тлумачиться по-новому в сучасній лінгвістичній парадигмі: урахується «міра включеності» в це поняття її адресата [9: 39]; тим самим положення Л. Вітгенштейна «межі моєї мови означають межі мого світу» [Цит.: 9, 19], що філософськи осмислює роль мови у пізнанні та освоєнні світу людиною, дещо видозмінюється стосовно художнього твору: у Ю. Ілленка прийом *мовчання* знаменує вихід за межі картини світу автора.

У письменника *мовчання* доповнює слово, створюючи образ, здавалось би, непідвладний йому, та збагачуючи його емоційно. У творі реалізується постулат автора: *...лише іноказання, непряме говоріння <...> дозволить <...> сказати те, чого не можна висловити всією тією <...> тьмою слів* [3: 972]. *Непряме говоріння* в романі — це якраз і є недомовки, натяки, незавершеність мовлення, уривчастість, тобто те, що вводить у дію механізм *мовчання*, який розширює підтекст. *Мовчання* продовжує роботу слова у створенні образу в читача. Говорячи мовою автора, слова створюють асоціативну пастку для вашої уваги, для варіантної фантазії. Тому словесний образ завжди різний для кожного реципієнта. Кожен з нас завантажує словесний образ своєю унікальною аперцепцією щент [3: 986]. Уміння багато сказати мовчанням споріднює прозу Ю. Ілленка з його кіномовою: так, у фільмі «Криниця для спраглих» художній образ створюється мінімумом слів, головним же стає візуальний ряд та музично-звукова стихія [3: 978].

Елемент позасвідомого часто вводиться в мову ілленківського роману з підкресленою суб'єктивністю оповіді, характерної для відтворення потоку свідомості (*Коли я щось запам'ятав, то воно існує*) [3: 898]. Слова *неусвідомлене, підсвідоме, позасвідоме* належать до лексем частотних, лейтмотивних, сполучених із сучасною технічною (комп'ютерною) термінологією, у семантичному полі якої *мовчання* виглядає особливо природним: — *Де я тебе бачив? — запитання вислизає з підсвідомості, коли я читаю її обличчя уві сні. — Де я її бачив? — Відповідь непевно ворухиться в пелюшках сну <...> і сумніву <...>* [3: 905]; *Як описати словами те, що словом ніколи не було. Не було навіть і думкою. Було лише неусвідомленим імпульсом* [3: 891]; *... почне вималюватися обличчя істини як колективне надсвідоме* [3: 963]; *Кожна індивідуальна національна аперцепція транслюється в колективне підсвідоме нації все життя* [3: 963]; *... з того інформаційного поля, з того колективного несвідомого, чи то підсвідомого, з тієї колективної пам'яті народу кожен індивідум може черпати, скільки зможе <...>* [3: 964]. Часом автор грається цими ключовими для нього словами, нагнітаючи їх у фігурі ампліфікації, поширеній за допомогою okazіоналізмів, утворених за аналогічною моделлю: *... в мене збереглося десятка півтора текстів, які не є мемуарами і не є белетристикою <...> Вони ніби випали в осадок з перенасиченого розчину думок і вчинків. <...> З колективного надсвідомого янголів <...> Чи підсвідомого? Чи позасвідомого? Чи несвідомого? Чи антисвідомого? Якщо колективного, то, мабуть, все ж таки позасвідомого з моєю особистою аберацією <...>* [3: 945].

Мовна архітектоніка роману, пов'язана з застосуванням прийому *мовчання*, втілює теоретичні принципи, розроблені Ю. Ілленком-режисером у кінематографії. За його власним свідченням, він, створюючи свої фільми, не допускав пасивної рецепції з боку глядача, механічного їхнього підкорення авторові — він розраховував на активне сприйняття, яке базувалось би насамперед на підсвідомості реципієнта, у котрого працювали б увага, інтуїція, асоціативні ланцюжки, емоційна пам'ять, вся сукупність життєвого й культурного досвіду. Творче кредо Ю. Ілленка чітко обґрунтоване в романі: *...запровадити <...> принципово нову систему режисури <...> — метарежисуру, яка полягає в режисурі глядацької підсвідомості. Предметом режисури стають <...> власне аранжування глядацького зчитування дискурсу фільму, управління емоційними рефлексіями глядача, і, головне, — перенесення роботи зі створення трактування фільму з рук кінорежисера в підсвідомість (душу) глядача. Не нав'язування глядачеві жодного усталеного трактування* [3: 961].

Робота підсвідомості активізується під час сну — не випадково *сновидіння* відіграють значну роль у творі, їхня містика підсилює атмосферу таємничого в романі, захоплюючи увагу читача. Про структуротворчу роль снів у творчому процесі говорить сам герой-оповідач: — *Сценарій — це я. <...> Бувають сценарії на папері, бувають в уваві <...> Сценарій записано в моїх генах. <...> В Корані ніби написано <...>, що сні є власним виконанням снів. Самовиконанням. Може, це мені наснилося. Сценарій не закінчено* [3: 871—872]. Однак *один сон про диявола бачать герой і його дружина, і площини їхніх сновидінь перетинаються: Мені снилося, що я бачу сон Людмили, ніби увійшов в Інтернет на її сайт і передивляюся*

її сон в режимі ріал-тайм, в хронометражі реального часу. І синхронно з нею. Її сниться, а я дивлюсь, як в кінозалі. <...> якимось чином, я — екран, але не персонаж на екрані, а сторонній, інший <...> [3: 903—904].

Сема мовчання актуалізує внутрішнє мовлення, зокрема таку його форму, як внутрішній діалог, котрий може вестися по-різному — без опозиції та контрверсійності, тобто в розрахунок на мовчазну згоду та взаєморозуміння, або ж передбачує можливі заперечення з боку адресата. Н. Д. Арутюнова, маючи на увазі внутрішнє проговорювання, зазначає, що воно, так само як і «... реалізація принципу «за і проти», вочевидь, не створює двоагентної ситуації, відображаючи стандартизовану діалектику обмірковування» [1: 368]. До сказаного треба додати і діалектику уяви, що продукує активізацію інтертекстуальних зв'язків, етичних, емоційних та естетичних концептів, які є складниками емоційних фонових знань і, на думку Т. В. Романової, формують зміст концептів художніх [9: 55].

У Ю. Ілленка досить чітко відокремлені блоки мовлення зовнішнього, внутрішнього (невисловленого вголос) і мовчання. Внутрішнє мовлення — від автора або від третьої особи — є середньою ланкою в цьому ланцюжку. Переплетення реальних подій і тих, які тільки здаються героєві, які ніби діються у його напівсні, часто існує у тексті експліцитно і вводиться спеціальними контекстними маркерами. Мовна тканина роману рясніє ремарками, що вказують на внутрішнє мовлення:... *внутрішній голос суворо попередив мене: — Пане Юрку, що ти тут забув?* [3: 589]; *Внутрішній голос голосом батька Герасима погрозив мені пальцем: — І не думай!* [3: 691]. Автор веде мову ніби поза власною волею, ніби в ньому говорить *хтось інший*; не випадково він сам уточнив жанр своєї книги в підзаголовкові — *Автопортрет альтер его (себе іншого): Не встиг я навіть попередити Сашка, що Олег не радив мені розповідати сценарій, як той, що в мені сьогодні працював диктором <...>, вже говорив <...>* [3: 817].

Характеризуючи процес творчості, окремі етапи якого часто розвиваються напівсвідомо, коли логіка твору та характерів самі ведуть за собою творця, автор мислить у категоріях, властивих менталітетові людини в наш час так званих новітніх технологій, коли людина схильна відчувати, що вона... *лише посередник... <...> носій* [3: 838]. Робота людини трансформується в романі в самостійну, незалежну від волі автора-наратора роботу комп'ютера, який ніби одухотворюється і замінює собою творця. Досить розлогі фрагменти роману являють собою уривки «надиктованого» комп'ютером тексту і супроводжуються авторським коментарем, який розкриває механізм дії чинника «позасвідомого», на цей раз спричиненого технікою:... *я подумав про комп'ютер... Зняв руки з кейборду. Заліз'яка мовчала. Без моїх пальців вона лише тихо сопіла десь всередині процесору біля мого коліна... Знову підніс пальці до клавіш... В голові не було жодної готової фрази <...>, а неслухняні пальці вже витанцьовували колінця незнайомого мені гопака; — Ледь чутно клацнула клавіша кейборду — на екрані виник рубльовський Спас. <...> Адам надкусив яблуко... Нарешті я зрозумів, що відбувається. У мене в голові, в моїй кістянній коморі, хтось обладнав кінозал. Повиносили все зайве — всілякі там сталактити <...> мізків <...> в мене крім мозку був ще й мозжечок <...> викинули <...> підбугор'я <...> і ліву, і праву тіквулі разом з корою <...>... Мені випало лише дивитися фільм і записувати його своїми словами на комп'ютері. <...>. Фільм народжувався в момент свого демонстрування. Як сновидіння. Тільки я не спав. <...>. Сцени були перенасичені деталями, від яких зміст постійно мінявся, ніби пульсував, ніби сам себе заперечував і загавяв сам себе в глухі кути, щоб несподівано <...> вибухнути парадоксом. <...> Щонайменші спроби втручатися в сценарій <...> закінчувалися тим, що фрагмент, який я щойно записав і намагався редагувати, зникав з екрана. <...> Будь-яке вторгнення розцінювалось як вірус і інфікований текст знищувався. <...> Я втямив — хтось перечитує прямо в комп'ютері те, що я пишу. Може, навіть стоїть за спиною* [3: 837—838].

Роботу підсвідомості супроводжує мовчання, яке в ієрархії компонентів парадигми повний звук — приглушені звуки (тиша) — повна відсутність звуків (мовчання) завершує собою ланцюжок і само по собі є онімїлими словами (як метафорично визначив його В. Терен). Діалектична сполука мовчання (тиша) — слово (звук), сполука, яка є аналогом поєднання в художньому мовленні руху і спокою (*Море, море! Без краю просторе, / Руху повне і разом спокою!* Леся Українка) традиційно став базою поетичних метафор; пор. у А. Фета:

Всё бы слушал тебя — и молчат мне невмочь
В говорящей так ясно тиши.

Ця єдність була відзначена дослідниками; так, Т. Кошемчук слушно пише про лірику А. Фета: «Мовчання у поета є однією з граней звука, воно само є звук» [5: 68].

Образ *тиші* у Ю. Ілленка є елементом пейзажу: *...пошепки прошепестів я, щоби зайвим звуком не зруйнувати космічну крижку симетрії шулікової любові* [З: 680]. *Тиша* в природі, виповнена злитими з нею звуками, є змістовною, вона лірично наснажує підтекст: *...коли зникали, розчинялися в тиші всі звуки дня і ночі, являвся найтихіший шум води, що лунав з небес. Насолодившись звуком-тишею, засинаю* [З: 360].

Унаслідок зчеплення звука й тиші здійснюються їхні метаморфічні взаємоперетворення: *Лежу на спині. Перед очима шатро небесне. Навколо нічна безмовність. Основну і всеосяжну тишу творять на своїх «скрипочках» міриади нічних коників.*

Від їх множинності звук перестає бути звуком. Перетворюється в тишу. В очеретах річки Осокорівки звідкись із далеку настійливо перемішувато прокричала очеретянка, порушивши спокій мого очікування найбажанішого звуку — голосу Ненаситця, Дніпровського порогу <...> [З: 359].

Контрверсійні зіткнення — глибокої тиші та інтенсивного звучання в ній, яке часом само створює тишу — є парадоксальними. При цьому значної ваги в синтаксичних структурах набуває актантна суб'єктно-об'єктна модель, з дієсловом активної дії, спрямованої на досягнення результату, на створення об'єкта (*звук перетворюється в тишу, тишу творять нічні коники*).

Щільний узаємозв'язок тиша — звук у автора вербалізується за допомогою спеціальних контекстуальних маркерів, у ролі яких виступають лексеми з відповідною семантикою, що формують лінгвістичний простір ключових слів, опорних пунктів мікротексту (*безмовність, «скрипочки», прокричати, голос*); таким чином, вияскравленню значеннево-почуттєвої домінанти тексту сприяє характер його лексичного наповнення.

В описах психофізіологічного стану героїв тиша теж становить єдине ціле зі звучанням, відбиваючи плинність складних людських відчуттів: *І стало байдуже вухові — чи грім то, чи непроглядна тиша* [З: 512]. Семантично поєднуючись із лексемою *тихо*, модифікується метафора *дзвенить у вухах*, що, усталившись у складі фразеологізму, розширює свої межі, повертає собі першопочаткову свіжість образу: *Лелека недочув. Бо було занадто тихо. У вухах дзвеніли дзвони всіх дзвіниць від Покуття до Слобожанщини* [З: 505].

Типова риса образів тиші й звучання в природі й у стані людини — синкретичність, наділення їх просторовими та зоровими ознаками (*тиша всеосяжна, непроглядна*) і квантитативними характеристиками, що гіперболізують поняття кількості (*міриади коників, множинність звуків*), але діють неочікувано — у зворотному напрямкові: підсилюючись, звук тільки поглиблює тишу.

Химерно переплітаються слова з двох концентричних кіл з опорними компонентами мовчання і звука в ускладнених метафорах, що функціонують у вставлених російськомовних віршованих фрагментах. Вони в мозаїчному тексті роману справляють враження достатньо самостійних, самодостатніх творів. Наскрізнний мотив узаємопоєднаності тиші і крику розвивається в них з особливо загостреною експресією. В архітектоніці цих фрагментів беруть участь і сигнали про невербальні засоби «мовчазного» спілкування: *...я воспользуюсь оказией — полнолунием тишины... / в полнолунии — полноправие: / бесшумен полет совы... / охотники псов направляют молчаливым кивком головы. / нема, как во сне погоня... / и заранее предрешены / бессловесных ланей агонии / в полнолунии тишины / бессловесна / беззвучна / бесправна / <...> / мне в лицо улыбается правда <...> вижу / палец к устам приложила / прежде времени / не кричат! / тишина беременная криком* [З: 620]. Оксюморонно сполучаються в автора лексеми, що мають сему 'гучність', зі словами на позначення тихого мовлення: *оборви меня, ночь, выстрелом / оглуши меня шепотом лиственным <...>* [З: 621].

Протилежною за своєю змістово-стильовою спрямованістю є фігура мовчання у тих також зовні самостійних фрагментах, що відрізняються від наведених своєю підкреслено іронічною спрямованістю. Уривок, визначений автором як *симфонія* й озаглавлений «*Струна дзвенить в тумані*», являє собою *концерт-пантоміму. Без музичних звуків. Німу, як Ціцерон, з вирваним під корінь язиком. <...> Німу, як риба, пантоміму* [З: 659]. Уривок є автопародією, котра, ніби в дзеркалі, де автор відсторонено, з гіркою насмішкою над собою й навколишнім світом, бачить «*Себе Іншого*», створює у підтексті алегоричний образ кіно, *Великого Німого*, проектуючи його на особисту свою долю, на творчість художника, якому не дозволено було зреалізуватися повністю. Невипадково слова *години німоти / роки мовчання / безгласність вічності* (варіант *безгласна вічність*) проходять лейтмотивом у віршовому фрагменті, що передає зміст одного зі снів героя (героїв) [З: 669]. Трагізм у тому, що *музика*, яка оперує звуком, втрачає свою природу, стає *беззвучною*, втілюючись лише візуально, в гротескних, фантазмагоричних картинах авторського *музичного Заповіту*, який міг би лягти в основу сценарію фільму. Ознака *німого* і «жорстока» метафора соматичного типу *вирваний під корінь язик* транспонуються, переносяться до назви одного з фільмів Ю. Ілленка і створюючи

словесний образ, в якому стикаються мотиви *звука*, представленого лише візуально, й *безгласності*. Внутрішня змістова різка контрастність виявляється зовні в оксюморонах різного типу, зокрема в тих, що об'єднують спільнокореневі антоніми або ж такі слова, котрі подають ознаку звучання інтенсивно, — слова, що номінують предмети, призначені для того щоб видобувати гучний тривожний звук, який має підіймати народні маси: *Резонує гармонія велетенського примарного німого Солом'яного Дзвону, з вирваним під корінь язиком <...> (кожен звук затримується, кристалізується і повільно, мовчки, як безгласний порох, або лапатовий сніг, осідає на партитуру ж. д. рейок, і вкриває її білою безмовністю.) і це беззвучне гучне набатне звукове склепіння накриває Землю долонею Бога в абсолютній <...> паузі* [З: 663].

Звуки і мовчання в їхній єдності лежать в основі когеренції частин розгорнутих метафоричних мікротекстів з розмаїтим тематичним наповненням; метафори в них характеризуються підвищеною експресією, спричиненою різкою контрастністю гіперболізованих емоційних конотацій компонентів: *Кричущі зливки серед мертвого мовчазного піску забуття* [З: 736].

Частотними в романі є мовні стереотипи, що розкривають мотив слова, вимовленого *подумки*; вони звучать у різних стильових регістрах, зумовлених тематично: і урочисто (...*Сподіваюся, він молився мовчки. — Так. Мовчки. Але я почув* [З: 915]), і напівжартівливо, як у звичайній розмові (*Енґібаров був в мене вчителем німоти. Ляоня знімався в «Тінях...» в ролі німого Міко. Краще за Енґібарова ніхто не розмовляв мовчки*) [З: 596], і нейтрально, але все одно акцентовано в парцельованій позиції (*Вона — режисер, може, моя дружина Люка — погоджується зі мною. Я теж говорю мовчки. Але ми розуміємося. Мовчки*) [З: 565].

Отже, у мозаїчній структурі роману Ю. Ілленка «Юрко Ілленко — Апостолові Петру. Автопортрет альтер его (себе іншого)» мотив *мовчання* в його єдності зі *звуком* є наскрізним, що дозволяє говорити про його інтердискурсивність. Розвиваючи на новому етапі стилістику художньої прози, письменник спирається на традиції поетичної метафористики в аналогічному тематичному просторі, водночас трансформуючи її у руслі художніх пошуків, типових для постмодернізму. Двоєдині образи *мовчання-звука* в мові твору письменника складно взаємодіють із внутрішнім мовленням, з характеристикою проявів підсвідомості, відображаючи складнощі суперечливого й напруженого сучасного світу та духовного життя людини-творця в ньому.

1. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Изв. АН СССР. — Сер. лит. и яз. — 1981. — Т. 40. — № 4. — С. 357—368.
2. Витгенштейн Л. Философские работы [пер. с нем.] / Л. Витгенштейн. — М.: Гнозис, 1994. — Ч. I.
3. Ілленко Ю. Г. Юрко Ілленко — Апостолові Петру. Автопортрет альтер его (себе іншого): Роман-харамак в одній книзі / Ю. Г. Ілленко. — Тернопіль: Богдан, 2011. У подальшому цитуємо за цим виданням, цифра в дужках позначає сторінку.
4. Коптілов В. В. Поезія музики і мовчання (Передмова) / В. В. Коптілов // Внутрішній простір [пер. з франц.]. — К.: Юніверс, 2001. — С. 1—10.
5. Кошемчук Т. А. Звук поэзии Фета: творческий первообраз и традиция / Т. А. Кошемчук // Традиции в русской литературе: межвуз. сб. научных трудов / Отв. ред. В. Т. Захарова. — Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2011. — С. 64—74.
6. Кулибина Н. В. Учить читать художественную литературу надо не только иностранцев / Н. В. Кулибина // Мир русского слова. — 2003. — № 2 (15). — С. 92—97.
7. Лотман Ю. М. Семантическое пересечение как смысловой взрыв. Вдохновение // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — С.Пб.: «Искусство-СПБ», 2001. — С. 26—30.
8. Маслова В. А. Слово — серебро, молчание — золото: поэтика молчания / В. А. Маслова // Беларуско-руско-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія: матэрыялы VI міжнароднай навуковай канферэнцыі. 15—17 мая 2003 г. — Віцебск: Віцебскі ўніверсітэт, 2003. — Ч. I. — С. 143—145.
9. Романова Т. В. Человек и время. Язык. Дискурс. Языковая личность: монография / Т. В. Романова. — Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2011. — 248 с.
10. Хейз Р. Этика Нового Завета [пер. с англ.] / Р. Хейз. — М., 2005.
11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 311 с.
12. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина / Л. В. Щерба // Избр. работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1957. — С. 26—44.

Л. В. Бублейник

ПОЭТИКА МОЛЧАННЯ (ТЕКСТОВІ СТРУКТУРИ РОМАНА Ю. ІЛЬЕНКО «ЮРКО ІЛЬЕНКО — АПОСТОЛУ ПЕТРУ»)

Просліджуються речеві структури в романі Ю. Ільєнка «Юрко Ільєнка — Апостолу Петру», котрі характеризуються єдинством *молчання* і *звука* в отобразенні процесів художественного творчства, сфери підсвідомості, життя природи.

Ключевые слова: поезика молчання, внутрішня реч, діалог, образ автора-нарратора, адресат, фонові знання.

L. V. Bubleynyk

POETRY OF SILENCE (TEXT STRUCTURES IN THE NOVEL BY Y. ILLIENKO «REPORT TO THE APOSTLE PETER»)

The paper is devoted to language structures in the novel by Y. Illienko «Report to the Apostle Peter» which are characterized by the union of *silence* and *sound* while revealing the processes of artistic work, the sphere of the subconscious and the life of nature.

Key words: poetry of silence, inner speech, dialogue, image of the author-narrator, addressee, background knowledge.

УДК 811.161.2'42:070.41

О. М. НАЗАРЕНКО

**КОМУНІКАТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ АДРЕСАНТА В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
ТЕКСТОВОЇ КАТЕГОРІЇ ДІАЛОГІЧНОСТІ**

У статті розглядається чинник адресанта газетного тексту в репрезентації внутрішньотекстової категорії діалогічності. Проаналізовано позицію автора журналістського матеріалу з огляду на форми його вираження, описано типи адресантів, простежено зв'язок з категорією суб'єктивної модальності.

Ключові слова: категорія діалогічності, газетний текст, адресант, суб'єктно-текстова взаємодія.

У комунікативному акті беруть участь два комуніканти: адресант та адресат. Суб'єкти мовлення та сприйняття є основними компонентами комунікативної взаємодії, що пов'язані з прагматичним аспектом вивчення вербальної комунікації і тексту. Прагмалінгвістичне дослідження тексту орієнтовано як «на виявлення особливостей авторської присутності» [7: 30], так і на характеристику реципієнта тексту.

Актуальність статті. Адресант є автором тексту, активним учасником комунікативного акту. Адресант продукує мовлення, ініціює спілкування і регулює його тематику та прагматичне наповнення, інтенційність комунікативної взаємодії задається саме адресантом. Домінування чинника адресанта спостерігається в аналітичних матеріалах та художньо-публіцистичних жанрах, що визначає як зміст, так і спосіб подання інформації. Орієнтація на чинник адресата імпліцитно наявна в тексті, навіть якщо відсутні будь-які мовні форми її вираження» [5: 13].

Метою статті є визначення чинника адресанта сучасного газетного тексту в репрезентації текстової категорії діалогічності. Мета визначає **завдання дослідження:** 1) виявити особливості реалізації категорії діалогічності в тексті газетних повідомлень як результативної діяльності їх автора (адресанта); 2) показати зв'язок чинника адресанта із суб'єктивною модальністю; 3) визначити типи адресантів та способи їх презентації в журналістському тексті.

Матеріалом дослідження послуговували тексти таких українських газет: «Дзеркало тижня», «День», «Сільські вісті», «Високий замок».

Чинник адресанта безпосередньо пов'язаний із суб'єктивною модальністю, що «нашаровується на основну модальну кваліфікацію» та «створює додаткову модальну інтерпретацію висловлень» [3: 338]. Суб'єктивна модальність може реалізуватися за допомогою різних лексичних засобів (вставних слів, модальних часток, вигуків) і засобів нелексичних (інтонації, порядку слів або особливих синтаксичних конструкцій) [4: 120]. Ф. С. Бацевич тлумачить суб'єктивну модальність як «факультативний семантико-прагматичний чинник комунікативної ситуації й спілкування загалом, який реалізується як низка різноманітних відношень адресанта (мовця, автора) до повідомлюваного», джерелом якого є оцінка, «її суб'єктом є мовець, об'єктом — різні аспекти відношення змісту комунікативних одиниць до дійсності, засобами — мовні одиниці, категорії» [1: 191]. Суб'єктивна модальність виражається в тексті різними мовними засобами, але всі вони зумовлені реалізацією чинника адресанта. Напр.: *У Себастьяна Жапрізо є чудовий роман, що так і називається — «Убивче літо» (багато хто пам'ятає екранізацію з Ізабель Аджані в головній ролі). Звісно, це не якийсь там курортний детектив, а дуже серйозна психологічна книжка... Чюю назву й запозичимо для невеличкого «реву»: яке «відпускне кіно» варто подивитися і яке цікаве чтиво допоможе скоротати «убивче» (через спеку й дощі) літо?* (Дзеркало тижня. № 27. 2011). У цьому фрагменті суб'єктивна модальність виражається не лише експлікованими маркерами чинника адресанта, а й відповідними синтаксичними конструкціями: вставними і вставленими, — що передають суб'єктивно-модальні значення.