

галасливих політичних вискочок, а спадкових аристократів, які краще помруть, але не плюнуть на свіжовимитий паркет, не візьмуть хабаря, не стануть політичною повією...” [3, 30]; “До речі, мій дорогий друже, вибачайте за мій анахронізм, але деякі методичні (не плутайте з методологічними) положення лєнінської концепції щодо революційної ситуації, щодо програми-мінімум і програми-максимум, щодо важливості засобів комунікації, щодо головного завдання для молоді “вчитися, вчитися і ще раз вчитися”, щодо політичної проституції і багато чого іншого – є безсмертними” [2, 30].

Наступна група метафоричних сполучень дає змогу читачеві зрозуміти і відчутти всю складність перебування у політичних колах з їх підступністю, навіть хижацтвом. Це відбувається тому, що, наприклад, Ліна Костенко у своєму романі “Записки українського самашедшого” асоціює їх із *тераріумами* – “Спеціально обладнане приміщення або скринька тримання різних наземних хребетних тварин, за життям яких ведуть спостереження” [1, 1240]: “А запопадливі акули пера, треновані в каламутних політичних океанаріях, підхопили сказане на льоту і як уже потім не обзивали ті мітинги у жовтій пресі – і “націоналістичне збіговисько”, і “політичний тераріум, що вже кілька тижнів ворухиться на Хрещатику” [4, 82]; “Як на мене, то політичний тераріум ворухиться деінде. І крім тутешніх плазунів, не послідне у ньому місце посідає гадюка російська чорна” [4, 82]. Додаткового негативу аналізованим метафоричним словосполученням надає порівняння політичних діячів із *плазунами* та співвіднесення впливу російської держави на український політикум із *чорною гадюкою*.

Отже, так само як і інші технології мовного впливу, політична метафора стає більш керованим явищем. Підвищується ефективність її використання, політична метафора стає відлунням подій, які відбуваються в країні. Метафоричний образ відображає несвідоме світосприйняття соціуму, сформоване під впливом національних традицій.

Список використаних джерел

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. Т. Бусел. – К. : Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.
2. Гримич М. Варфоломієва ніч: Роман. / М.Гримич – Львів: Кальварія, 2002. – 160 с.
3. Гримич М. Егоїст: Роман. / М.Гримич – Львів: Кальварія, 2003. – 228с.
4. Костенко Ліна. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
5. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посібн. / І.М. Кочан. – [2-ге вид., перероб. і доп.] – К.: Знання, 2008. – 423 с.
6. Меднікова М. Тю!: Роман-фрістайл з елементами аерофотозйомки / М. Меднікова – Львів: Кальварія, 2003. – 228 с.
7. Філатенко І.О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.02.01. “Українська мова” / І.О. Філатенко. – Київ, 2003. – 16 с.
8. Чадюк О.М. Метафора у сфері сучасної української політичної комунікації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.02.01. “Українська мова” / О.М. Чадюк. – Київ, 2005. – 20 с.

Summary. In the article the main groups of political metaphors, which are used in texts of modern literature, are analyzed. The definition of metaphor is defined and role of the metaphor in creation of world picture is specified.

Key words: metaphor, political metaphor, metaphoric model, metaphoric compound.

УДК [821.161.1.+821.111].091

Р.М. Семелюк

ПОЕТИКА ДЕТАЛІ В МАЛІЙ ПРОЗІ А.П. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА

У статті аналізуються особливості використання деталей предметно-художньої зображальності в малій прозі А.П. Чехова і Дж. Джойса. Вказується на роль деталі у втіленні авторського задуму, вираженні змісту творів і сутності авторської позиції.

Ключові слова: мала проза, типологія, предметна деталь, авторський задум, авторська позиція.

Деталі предметно-художньої зображальності займають винятково важливе місце в системі літературного твору. Відзначаючись багат шаровістю, він виявляє, за Р. Ингарденом, три або чотири рівні, починаючи від звукових утворень. Змістова сутність складових предметного шару невід'ємна від тієї форми, якої він набуває, “той чи інший вигляд, у якому зримо постає перед нами відповідний предмет зображення...” [6, 22]. Предметність складає внутрішній зміст твору і є перетвореним життєвим матеріалом, який автор включає у твір відповідно до свого задуму в процесі безпосереднього творення його змісто-формальної цілісності. У відборі й подачі предметних деталей знаходить істотне вираження як змістова складова твору, так і авторська позиція.

У свою чергу категорія предметності є ключовою серед категорій історичної і теоретичної поетики. Останнім часом вона займає все більше місце в літературознавчих студіях. А.П. Чудаков, відомий дослідник творчості А. П. Чехова, з приводу ролі деталей предметно-художньої зображальності у літературі пише: “У світі письменника однієї зі складових є характер зображення того кола предметів, серед якого проходить життя людини й без якого воно неможливе... По відношенню до речі оформляються цілі літературні напрямки. Ось чому вивчення предметного світу літератури необхідне для з'ясування таких актуальних питань історичної поетики, як взаємовідношення поезії і прози в різні періоди розвитку літератури, процеси виникнення нових типів художнього мислення тощо” [9, 251].

Дослідники творчості А. П. Чехова і Дж. Джойса як видатних представників двох європейських літератур – російської і ірландської – відзначали значущість деталей предметно-художньої зображальності у художнього світі цих авторів [див. : 1; 3; 7; 10; 11], однак типологічне зіставлення даного аспекту поетики в межах малої прози письменників досі не здійснювалося, чим зумовлюється актуальність теми розвідки. У ній ставиться мета простежити роль деталей у втіленні авторського задуму, вираженні змісту творів і сутності авторської позиції.

Ми виходимо з тієї важливої методологічної установки, що і Чехов, і Джойс як митці перехідної доби значної мірою спричинилися до творення нових форм відображення дійсності і внутрішнього світу людини, які з початку ХХ ст. стали набувати все більшого значення і з часом оформилися як модерністична художньо-естетична парадигма. Нову роль у ній отримав і предметний світ літературного твору. Як відомо, естетика різних художніх систем неоднаково ставилася до зображення зовнішнього, предметного світу. Народна словесність, література античного, середньовічна, Відродження, класицизм і сентименталізм, романтизм і реалізм насичували предметність різними функціями. Вивченням предметного світу в різні епохи, різними художніми напрямками займалася Л. Я. Гінзбург. У своєму дослідженні “Література в пошуках реальності” вона простежує, як історично змінювалися функції предметного світу упродовж сторіч – від гомерівського епосу до творів західних авангардистів. Л. Я. Гінзбург відзначає, зокрема і зміни в статусі художнього предмету, що стає все більш насиченим у змістовому плані і тяжіє до символізації [2, 4-57]. Дослідниця при цьому не називає імен Чехова і Джойса; на нашу ж думку, саме ці два автори одними з перших у світовій літературі стали на шлях послідовної символізації предметного образу.

Для аналізу предметного світу в малій прозі Чехова і Джойса ми звернулися до оповідань зі збірок “Дублінці” (1904) Джойса і “Повести и рассказы” (1894). На відміну від Джойса, майже всі оповідання якого увійшли до названої книжки, Чехов написав силу-силенну оповідань, які видавав переважно у періодиці або включав згодом до зібрань творів. Тим більшої уваги заслуговують підготовлені ним особисто до друку збірки оповідань, компоновці яких надавалося особливого значення. До такого роду видання належать і “Повести и рассказы”, куди автор включив принципово важливі для нього речі, що мали засвідчити істотний перелом у його творчій еволюції. До збірки увійшли такі, тепер всесвітньо відомі твори Чехова, як “Чорний монах”, “Студент”, “Скрипка Ротшильда” та ін. Звертаючись до цих оповідань у зіставленні з Джойсовими “Сестри”, “Нещастя”, “Мертві”, ми залишали в основному в стороні сюжет, характери персонажів, стилістику; натомість зосередились на предметному, матеріальному світі, вважаючи, що від характеру предметної зображальності багато в чому залежить в цілому своєрідність художньої системи письменників.

І Джойс, і Чехов були причетними до так званого “сугестивного” мистецтва, що набуло поширення на межі ХІХ-ХХ ст. Основним засадничим принципом цього мистецтва була не “розповідь”, а “навіювання”; розроблялась поетика натяку, що знайшла вираження в першу чергу в системі засобів предметно-словесної зображальності. Деталь несе посилене семантичне навантаження і створює багатоплановість розповіді за рахунок її актуалізації через повторювання і неодноразове потрапляння в поле зору наратора і персонажа. Так, вже в першому з оповідань збірки “Дублінці” – “Сестри” – виникає образ чаші, що косо стоїть на грудях священника (his large hands loosely retaining a chalice) [4, 45]. Спершу читач не бачить у цьому принципового сенсу, але після того, як декілька разів на неї звертає свій погляд хлопчик, у наративній

перспективі якого розгорнуто всю розповідь, хоча вона й ведеться від третьої особи, чаша перестає бути звичайним побутовим предметом. Посилює змістову наповненість деталі згадка про те, що колись покійний священник Флінн розбив чашу під час богослужіння і з цього “все почалося”, як натякає одна із сестер. Так деталь поступово перетворюється на образ-символ, вказуючи на якийсь гандж у житті й діяльності персонажа, хоча для хлопчика і відповідно для читача таємниця так і залишається не до кінця з’ясованою, що залишає відкритим як фінал твору, так і загалом його зміст.

Порівняно з Джойсом Чехов більшою мірою опрозорює предметні деталі у своїх творах, однак, по-перше, з кінця 1880-х у нього все частіше з’являються так звані герметичні твори (чи навіть містичні), тобто з прихованим змістом, що важко піддається інтерпретації, а, по-друге, сугестивність чеховських деталей є їх чи не найхарактернішою рисою.

Наочним прикладом у цьому сенсі є оповідання “Чорний монах”. Зупинимось лише на одному з символічних предметних образів у творі – скрипці, з тим щоб нижче зіставити його з типологічно подібним образом у Джойса.

Першій появі чорного монаха у свідомості головного героя оповідання магістра Ковріна передують звуки скрипки, і музика справляє на нього надто сильне враження: вона “производила впечатление человеческого голоса” [8, т.8, 234]. У фіналі твору герой так само перебуватиме на балконі, хоча й у зовсім іншому місці і поряд з ним буде зовсім інша жінка, але він чутиме ті самі звуки, після чого до нього знову, цього разу востаннє з’явиться чорний монах. Опис смерті героя супроводжується тими самими деталями, які уважний читач запам’ятав зі сцени першої зустрічі з монахом, і це не випадково. Для розуміння прихованого, неочевидного змісту тексту (так званий підтекст) автором завжди даються своєрідні підказки, найчастіше у вигляді повторюваних деталей і ситуацій.

Окрім того, що оповідання обрамлюється схожими епізодами, в середині тексту є ще деталі, які підтримують цей зв’язок. У п’ятому розділі Коврін у парку чує звуки скрипки, голоси, які щось співали, “и это напомнило ему про черного монаха” [8, т.8, 241]. Отже, музика неодноразово сигналізує персонажеві про наближення чорного монаха, тобто про початок у нього галюцинацій, які він, звісно, такими не визнає, але для читача це вказівка на душевну кризу героя. У фінальному епізоді, перед смертю, Коврін читає листа від своєї колишньої коханої і дружини Тані, яка проклинає його за зіпсоване, загублене життя і бажає йому смерті. І в цей момент він чує під балконом слова знайомого романсу, що супроводжуються звуками скрипки. За допомогою невластивого прямого мовлення розповідач передає відчуття впізнавання героєм ситуації: “Это было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священная, нам, смертным, непонятная...” [8, т.8, 256]. І тут Коврін згадує про чорного монаха, його охоплює радість, а читач згадує подібну ж хвилю піднесених емоцій, які переживав Коврін, коли розказував Тані легенду. Щастя, яке тепер відчуває герой (“невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо”), стає знаком повного злиття героя з його привидом, знаком смерті: на обличчі померлого “застыла блаженная улыбка” [8, т.8, 257]. Так через перегук предметних деталей асоціативно вказується на те, що вже перша згадка про чорного монаха була звісткою про душевну хворобу Ковріна, страждання, які вона принесе близьким людям, і про його близьку смерть.

Парадоксальний, власне індивідуально-авторський асоціативний зв’язок скрипкової музики з трагедією, з передчуттям неминучої біди відзначаємо й у оповіданні Чехова “Скрипка Ротшильда”, написаному в той самий рік, що й “Чорний монах”. Головний герой оповідання гробовщик Яків Бронза в моменти душевної нудьги і “нехороших мыслей” грає на скрипці; коли ж помирає його дружина, він думає “о пропащей, убыточной жизни” і позасвідомо грає на скрипці щось надзвичайно жалібно. Потім, коли скрипка потрапляє до рук єврея Ротшильда, то в нього також від гри виходить щось “унылое и скорбное”, викликаючи такі самі почуття у слухачів. З одного боку, скрипка символізує трагедію “убыточной жизни”, що поширюється мало не на всіх персонажів твору. З іншого боку, за допомогою центральної предметної деталі твору автор демонструє, як з людиною відбувається кардинальна трансформація, змінюються його життєві цінності. Скрипка виступає символом душевного просвітлення Якова Бронзи, того самого прозріння, осяяння (чи епіфанії, за Джойсом), що стало наслідком втрати дружини і власної хвороби. Невипадково, що останні слова Бронзи перед смертю – слова про скрипку: “Скрипку отдайте Ротшильду” [8, т.8, 305]. Ця фраза видає духовно-моральний перелом у його свідомості і народження почуття доброти й людяності, які, за переконанням автора, латентно присутні в кожному. Відтак, на перший погляд, песимістично забарвлене оповідання відкриває перспективи позитивного, стверджувального світорозуміння.

Типологічно подібну предметну деталь, що також виконує функцію розкриття прихованого змісту твору, зустрічаємо в оповіданні Джойса “Два галантних кавалери”. Його головні герої,

іронічно названі “галантними кавалерами”, кружляють вулицями Дубліна з метою якимось чином розважитися. Автор максимально об’єктивізує стиль розповіді, констатує лише напрямок руху і шматки розмови, з якої спершу навіть важко зрозуміти, чого домагаються друзі. Несподівано в їхнє поле зору потрапляє арфа, точніше, арфіст, який виконує сумно-байдужу мелодію: “Not far from the porch of the club a harpist stood in the roadway, playing to a little ring of listeners. He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky...” [4, 78]. (“Недалеко від клубного ганку на дорозі стояв арфіст в оточенні невеликого кола слухачів. Він байдуже щипав струни, час від часу кидаючи швидкі погляди на кожного прибулого новачка, а інколи, так само стомлено, в небо...”; Переклад наш. – Р.С.). Далі опис різко переключається на арфу, яка ніби персоніфікується, а означення, вжиті щодо виконавця – “втомлено і байдуже” – переносяться на музичний інструмент: “His harp, too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master’s hands. One hand played in the bass the melody of *Silent, O Moyle*, while the other hand careered in the treble after each group of notes. The notes of the air sounded deep and full...” [4, 87] (Його арфа, так само байдужа до того, що її одіяння впали до ніг, здавалося, була однаково стомлена і від очей незнайомих і від рук власника. Одна рука виводила басову мелодію “Тиха ти, Мойле”, а друга пробігала дискантом після кожної фрази. Мелодія звучала глибоко й повно...). Окрім дещо незвичної, але цілком традиційної персоніфікації, в даному уривку привертає увагу вживання щодо арфи займенника “she” замість нібито більш підходящого “it”. Зазвичай англійською мовою кажуть про неживі предмети “she”, коли потрібно підкреслити особливе емоційно-душевне ставлення до них. Однак на тлі “втоми і байдужості” таке вживання виглядає несподіваним і має справляти особливе враження. Доповнюють відчуття одухотвореності і деталі опису арфи: з неї не просто знято чохол, який лежить на землі, а ніби знято одяг, що впав до ніг (“covering” – буквально “покрови”, тобто “одяг”; у запропонованому нами перекладі – “одіяння”). Таким чином, арфа перетворюється на жінку, привселюдно оголену і втомлену від очей і рук. Якщо ж зважити на те, що арфа є символом Ірландії щонайменше з XIII ст., карбувалась на ірландських монетах, а сьогодні навіть виступає основним атрибутом державного герба країни, то зрозуміло, що тут у підтексті має місце вираження позиції автора, який дає амбівалентну оцінку своїй батьківщині, і співчуваючи їй, і засуджуючи за “втому і байдужість”. Водночас через предметну деталь дається характеристика головних героїв оповідання. Уважний читач не може не звернути увагу, що остання фраза про “глибоку і повну мелодію” ніяк не пов’язана з їхнім сприйняттям музики, адже “кавалери” “walked up the street without speaking, the mournful music following them” (“мовчки пройшли вулицею, супроводжувані скорботною мелодією”) [4, 87].

Як бачимо, в проаналізованих оповіданнях Чехова і Джойса предметна деталь виконує важливу функцію прояснення підтексту твору, вказуючи на приховані аспекти художньої семантики і авторської позиції.

Не менш важливою функцією деталей предметно-художньої зображальності є психологічна функція, коли за допомогою предметної складової тексту розкривається сутність характеру персонажа чи певний особливий його душевний стан у даний момент. Вочевидь, не варто детально описувати хрестоматійні і доволі прозорі у своїй семантиці відомі характеристичні деталі з творів Чехова, як-от футляр і парасоля Белікова в оповіданні “Человек в футляре”, шинель в “Хамелеоні”, агрус в однойменному творі. Більш складними є випадки предметної характеристики, коли окремі деталі опосередковано вказують на чинники поведінки або індивідуально-особистісні риси персонажа твору.

Взірець такої функціональної значущості деталей демонструє оповідання “На пути”. Події його розгортаються в Різдвяну ніч у придорожньому трактирі, де випадково зустрічаються і заводять розмову про життєві долі людей подорожній Ліхарев і княгиня Іловайська. Ліхарев розповідає княгині про своє життя, сповнене бурхливого захоплення у різні періоди різними ідеями і беззастережного служіння їм. В процесі розмови тричі згадується предметна деталь інтер’єру кімнати – ікона святого Георгія, і щоразу вона є тлом для опису виразу обличчя Ліхарєва. Як відомо, Георгій Переможець почитається в народі як святий, мученик, якого жорстоко переслідували і піддавали тортурам за відданість ідеям християнства. На ранок Іловайська бачить Ліхарєва серед людей, які прийшли в трактир колядувати з великою червоною зіркою – символом тієї віфлеємської зірки, що показувала дорогу до місця народження Ісуса Христа. Так у сприйнятті Іловайської, яка в захваті від Ліхарєва і вже готова йти разом із ним його шляхом, герой стає подібним до святого, християнина-мученика. Доповнюється така асоціація портретним описом героя, яким фактично завершується оповідання: “Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега...” [8, т.5, 477]. Цей опис, по перше, відсилає читача до епіграфа з вірша М.Ю. Лермонтова “Утёс”, а по-друге, викликає асоціації з

виглядом віруючого паломника. Ліхарев і Гловайська розлучаються, й у фіналі виникає образ дороги як знак внутрішньої свободи людини (у такому значенні цей образ постійно фігурує в текстах Чехова), символ перманентного духовного пошуку. Крім того, вище згадана деталь актуалізує ще один важливий змістовий аспект: асоціації з “утёсом” через зіставлення з лермонтовським образом, вказують на те, що герой, самовідрікаючись від звичайного людського щастя, водночас шкодує за втраченими потенційними можливостями зближення з Гловайською, адже він також прозрів у ній непересічну особистість: “Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочитатъ этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая” [8, т.5, 477]. Таким чином, через низку предметних деталей деталь відкриває перспективу багатопланового фіналу, створює необхідний ґрунт для альтернативних інтерпретацій тексту.

До схожих принципів характеротворення вдається і Джойс, зокрема у випадках, коли деталь використовується для прокреслення перспективних ліній розвитку долі людини або для розгортання душевних перипетій людини у зв’язку з тими обставинами, які складаються на даний момент. Так, в оповіданні “Земля” головна героїня прала Марія напередодні Свята Усіх Святих приїздить у гості до родичів. На перший погляд, становище Марії в домі, де вона працює і де її всі люблять і поважають, уважне й шановне ставлення до неї родичів, втішають і цілком задовольняють її. Після святкової вечери влаштовується жартівливе гадання із зав’язаними очима, і Марії випадає земля на блюдці, що має символізувати скору смерть. Героїня ніби нічого й не розуміє, і все переводять на жарт. Потім на численні прохання вона виконує пісню *I Dreamt that I Dwelt* (“Мені наснилось, що в чертогах я живу...”), припускаючись незначної помилки. Пісня про кохання і щастя виступає повною протилежністю одноманітному і самотньому життю Марії, і це, разом із деталлю про землю (зважимо, що оповідання має назву “Земля”, в оригіналі *Clay*), різко зміщає акценти у внутрішньому сюжеті твору, стає ключем для розкриття прихованого змісту оповідання. З підкресленою символічною деталлю корелюють і портретні риси героїні, зокрема декілька разів згадувані “сіро-сині” очі героїні.

Цілу низку деталей, що організують підтекстову і психологічну лінію твору, зустрічаємо в оповіданні Джойса “Нещастя”. Головний герой містер Даффі, усвідомлюючи свою вину в загибелі близької йому людини, намагається знайти виправдання в філософії Ніцше: на його полицях після розставання з місіс Сініко з’являються популярні в той час книги німецького філософа “Так казав Заратустра” і “Весела наука”. Містер Даффі записує на окремих листочках фрази, які і за змістом, і за стилістикою претендують на подібність до афоризмів Ніцше, як-от: “Кохання між чоловіком і жінкою неможливе, бо статевий потяг неприпустимий; дружба між чоловіком і жінкою неможлива, бо статевий потяг неминучий...” [5]. Ці деталі, а також захоплення музикою і відмова від неї після розриву з місіс Сініко, проливають світло і на життєву позицію персонажа, його намагання виглядати винятковою людиною, і на приховану сутність характеру героя-індивідуаліста.

Опосередковано-психологічно функцію виконують численні деталі в оповіданні “Мертві”. Наприклад, часто згадується волосся Грети, дружини Габріеля Конроя, в перспективі якого розгортається розповідь. Спочатку ця деталь, супроводжувана ремаркою розповідача про “щасливий погляд” Габріеля, підкреслює його радісний, піднесений настрій, відчуття щастя, що переполює його, коли він замилювано дивиться на Грету. Габріель навіть мріє написати її портрет, де центральною деталлю було б волосся із бронзовим відтінком. Коли вони залишаються наодинці в готелі, волосся стає лакмусовим папірцем у розгортанні стосунків подружжя. Деталь наповнюється новими відтінками, зорові відчуття кольору і блиску поєднуються з додатковим тактильним імпульсом: “Gabriel, trembling with delight <...>, put his hands on her hair and began smoothing it back, scarcely touching it with his fingers. The washing had made it fine and brilliant. His heart was brimming over with happiness...” (Габріель тремтів від радості <...> почав ніжно гладити її волосся, ледь торкаючись пальцями. Воно було м’яке і шовковисте після миття. Сердце його сповнилося щастям...” [4, 226]. Потім згадка про волосся виникає в момент, коли між ними виникає взаємне відчуження після розповіді дружини про юнака, який багато років до того кохав її і помер внаслідок простуди. І нарешті деталь знімає напруження: “He watched her while she slept, as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange, friendly pity for her entered his soul...” (Він дивився як вона спала з таким відчуттям, ніби вони ніколи не були чоловіком і дружиною. Із зацікавленням розглядав її обличчя, волосся, думав про те, якою вона була тоді, у розквіті дівочої краси, і дивна дружня жалість до неї пройняла його душу...” [4, 230]. Цього разу визначальним стає зоровий образ, а в комплексі система по-різному акцентованих нюансів однієї і тієї самої деталі передає драматизм життєвої ситуації і відтворює складну гаму почуттів героя твору.

Як бачимо, і Чехов, і Джойс активно послуговуються у своїх художніх системах деталями предметно-художньої зображальності. Спільним для них є поєднання двох планів розповіді: підкреслено реального, насиченого деталями побуту, топографії, описом звичаїв, і прихованого, неочевидного, пов'язаного з оцінкою складних, неоднозначних життєвих ситуацій і вираженням конфліктів внутрішнього світу людини. Головна особливість використання деталей обома митцями полягає в тому, що читацьке уявлення про внутрішнє життя персонажа, чинники його поведінки, загалом про соціум, в якому живуть герої, складається не з їх висловлювань і авторського коментаря до них, а на основі асоціацій, що виникають завдяки вдало підібраним зображальним засобам, з-поміж яких провідну роль відіграють предметні деталі.

Список використаних джерел

1. Бурцев А.А. Английский рассказ, конец XIX- начало XX в.: Проблемы типологии и поэтики / Анатолий Алексеевич. Бурцев. – Иркутск: Изд-во Иркутского. ун-та, 1991. – 335 с.
2. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности : Статьи, эссе, заметки. / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1987. – 399 с.
3. Гончаренко Э.П. “Дублинцы” Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы / Элла Петровна Гончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 76 с.
4. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности / Джеймс Джойс. – На англ. яз. – М. : Прогресс, 1982. – 588 р.
5. Джойс, Джеймс. Дублинці : [вибрані оповідання] / Переклад Романа Скакуна, Елли Гончаренко. – режим доступу : http://chtyvo.org.ua/authors/Dzhois_Dzheims/Dublinci/
6. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Изд-во иностранной литературы. 1962. – 572 с.
7. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов “Дублинцы” : дисс.... канд. филол. наук / Ирина Викторовна Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
8. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. / Антон Павлович Чехов – М. : Наука, 1983–1986.
9. Чудаков А.П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика : Итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. – М. : Наука, 1986. – С. 251–292.
10. Ellmann R. James Joyce / R. Ellmann. – New York: Oxford University Press, 1959, 1982. – 887 р.
11. Heller, Daniella. Everyman's Epiphany : Reading of James Joyce's Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man & Ulysses. A dissertation for the degree (Doctor of Philosophy) / Daniella, Heller. – Yale University, 1986. – 210 р.

Summary. The peculiarities of the artistic details in short stories by A.P. Chekhov and J. Joyce have been traced in the paper. The role of the artistic details in embodying of the authors' message, subject-matter and authors' position in their works has been determined.

Key words: short story, typology, artistic detail, author's message, author's position.

УДК 811.111'37

А.П. Ситник, Н.В. Ситник

THE RELEVANCE OF POLITENESS AND EUPHEMISMS AS COMMUNICATIVE STRATEGIES OF INDIRECTNESS IN DISCOURSE

У статті аналізується можливість включення евфемізмів до більш широкої категорії лінгвістичної ввічливості. Пропонується розрізняти між, з одного боку, конвенціоналізованими та прозорими кооперативними евфемізмами, та не-кооперативними аргументативними евфемізмами, які використовуються з інтенцією приховати справжній стан речей, що криється за ними.

Ключові слова: прагматика, кооперація, теорія релевантності, евфемізми, ввічливість.

In the course of communication speakers often face situations in which there is a need to choose between referring to something directly or relieving oneself of some responsibility by resorting to indirect or “off-record” communicative strategies and thereby sacrificing semantic clarity while