

Список використаних джерел

1. Алданов М. Портреты: В 2 т. / Марк Алданов. – М.: «Захаров», 2007. – Т. 1. – 688 с.
2. Алданов М. Портреты: В 2 т. / Марк Алданов. – М.: «Захаров», 2007. – Т. 2. – 640 с.
3. Гинзбург Л. Из старых записей // Гинзбург Л. О старом и новом. – Л.: Советский писатель, 1982. – С. 356.
4. Померанцева Г.Е. Биография в потоке времени: «Жизнь замечательных людей»: Замыслы и воплощения серии / Г.Е. Померанцева. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
5. Чернышев А. Четыре грани таланта Марка Алданова // Алданов М.А. Истоки: Избранные произведения: в 2 т. / А. Чернышев. М.: Известия, 1991. – Т. 2. – С. 494-507.

Summary. The main features of fictionalized biographies by M. Aldanov were revealed in the genre of biographical sketches, including methods of work with documentary sources: the selection of the most important facts of life, the study of different perspectives of historians, biographers, witnesses and others, reconstruction of missing facts and their description using fiction-hypothesis. The writer managed to reconstitute the psychological character of the depicted individual with the help of documents, his own reminiscences or witnesses' evidence and give the perceptual view of it. Heroes' biographies are depicted on the historical background and in the context of historiosophical concept. M. Aldanov pays most attention to the inner world of the hero and reproduces the appearance of the social and domestic environment.

Key words: *biographical sketch, a fictionalized biography, fiction, historiosophical concept.*

УДК 891.161.1-31.09:316.723-055.2

Г.А. Улюра

СКОПОФІЛІЯ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ: «ВЕЛИКИЙ ІНШИЙ»

В статті аналізуються погляд як спосіб (само)тотожності, пов'язаний в сучасній російській жіночій прозі з позитивним дієвим усвідомленням жіночої ідентичності. Виразні засоби, які корелюють з діалектикою зору і погляду, в жіночій творі, з одного боку, є свідченням історії, що відбулася (те, що побачили може стати тим, про що розповіли), з іншого боку – вони репрезентують зримість на рівні коду, котра руйнує цілісність наративу. Оповідач за таких умов постає в функції спостерігача та посідає місце «недостовірного автора». На матеріалі прози Олени Долгопят, Світлани Василенко та ін.

Ключові слова: *російська література, жіноча проза, тіло, гротеск, скопофілія.*

На початку 2000-х років російська прозаїк Наталія Смірнова оприлюднила збірку «Фабрикантка». Критика здебільшого гаряче привітала цю невеличку книжку, зауваживши її серед вельми значної літературної активності російського 2001-го. Справа, либонь, не у вражаючій оригінальності авторського стилю жінки-прозаїка чи особливій тенденційності її літературної заявки (хоча наявне і перше, і друге), а в тому, що мала проза Смірнкової на часі співпала з відповідними уявленнями про оповідний стиль жіночої прози. Система образів, де є Він і Вона та хтось непевний і невизначений Третій, пов'язаний з ними стосунками не суперництва, але залежності та панування, знаходить в художньому стилі Смірнкової свою відповідність у певному корпусі виразних засобів, що вони корелюють з дихотомією «зір – погляд» і зчитуються як «жест», та у способі нарації, в якому оповідач є завжди безпосереднім спостерігачем подій і відтак посідає місце «недостовірного автора». Олег Дарк слушно звертає на цю особливість прози Смірнкової і визначає її в якості типової для літературної репрезентації жіночого: «Чуттєвість до стороннього погляду – жіноча якість. В творах Смірнкової завдяки “чужим очам” все і “відбувається” – тому що може бути побаченим. Ця віртуальна побаченість, видовищність спричинює майже катування. Чоловіки і жінки роздивляються один одного і зачаровані тим. І всіх переслідує хвороблива думка про те, що до них придивляються. “Третій”. “Третій” – тому що в кожній сцені (а це “сцени”) діють зазвичай двоє, ідеальне число для видивляння. Якщо час від часу збираються троє, то саме тут і втілюється глядач» [2]. Акцентуємо в спостереженні Дарка те символічне і семантичне навантаження, яким авторка і комплементарний їй критик наділяють проблему погляду в жіночій прозі, зокрема в системі образів, пов'язаних з позитивним, «дієвим» усвідомлення жіночої іден-

тичності. Семантичне навантаження зору виходить з переваги, яку надає європейська культура почуттям, що стосуються віддалення суб'єкта від об'єкта, а ще більше – можливості знакового опосередкування процесів сприйняття. Звідти походить взаємозамінність та взаємодія процесів бачення та називання. Назвати те, що зараз ми не бачимо чи взагалі не можемо побачити – це значить організувати з допомогою мови простір для бачення. Побачити можна лише те, що уже назване. На історичному етапі в такому контексті маємо «перерозподіл» в романному письмі зримого і говореного: завдяки оповіді-опису унаочнюється ненаявне видиме. І тут зокрема актуалізується питання про того, хто володіє компетенцією бачити та здатністю назвати. І знову Дарк про Смірнову: «Значить, ми маємо справу з міфом про жінку, який виникає завдяки чоловічому погляду. Ним твориться. Жінки, як і годиться міфологічному персонажу, у творенні міфу участі не беруть. Вони в ньому живуть. Жінка-письменниця робить вигляд, начебто з цим міфом погоджується. Без цього конкретного “начебто” не було б її творів» [2].

Зір в своїй безпосередній перцептивній функції і погляд як символічний акт ідентифікації завжди реалізуються в стосунках взаємності, але не рівності. Цим погляд принципово різниться від дотику: дотик позначає стосунки двох тіл, що взаємно конституують один одне (а отже йдеться про можливість насолоди), погляд в односторонньому порядку формує об'єкт бажання. Натомість саме зближення погляду і дотику дозволяє говорити про насилля погляду – тему принципову для пострадянської жіночої прози, тим більше феміністичного її сегменту.

Феміністська критика другої хвилі наполягала, що в традиційному і сучасному мистецтві жіноче тіло завжди є об'єктом чоловічих вуайеристських фантазій, на просторі яких реалізується право на володіння [11; 12; 5]. Чоловік, котрий дивиться, начебто відтворює смисл, жінка, на яку дивляться, є носієм смислу. Тетяна Ровенська, взявши до роботи цей критичний підхід, проаналізувала російські жіночі тексти початку-середини 1990-х років в контексті жіночих ініціацій, в яких важливим фактором виявилось насилля погляду-дотику. Дослідниця звернула, зокрема, на два оповідання – Олександри Карпової «Лови хрущів» і Елли Орешнікової «Дощі в проточному провулку» та на повість Світлани Василенко «Шамара» [11]. В проаналізованих випадках ситуація прямого загрозливого споглядання так чи інакше передуює ситуації згвалтування і супроводжується цинічними хамськими коментарями на кшталт «Гей ти, цицяста, йди краще з нами! Ми тебе помацаємо» (з твору Карпової) або «Дівочка-целочка, ти до кого прийшла?» (з «Шамари»). Подібні епізоди Ровенська розглядає як випадки соціально-тілесної ініціації молоді жінки. Важливим виявляється, що у творах Орешнікової і Карпової відповідний сюжет переказується нейтральною розповідачкою, носійкою інфантильного тіла дитинства – молодшою сестрою чи молодшою подругою. Дівчата, до яких були зверненні брутальні чоловічі погляди та їхні різкі слова, на подив маленької дівчинки-розповідачки, не так ображені, як відзначені цим поглядом – вони тішаться, що їх помітили в якості бажаного жіночого тіла. Цей погляд, – підсумовує дослідниця, – означає момент, коли жінка втрачає право на свободу свого тіла, об'єктивується, але об'єктивується (майже) добровільно, бо саме на цих умовах вона мусить увійти в нову соціальну групу і посісти своє місце у відповідній ієрархії статево спроможних індивідів.

Погляд, який брутально оцінює і таким чином формує тіла героїнь, стосується зокрема заборонного «викриття» скритих якостей предмета, наразі тіла як предмета. Він бачить і вказує на те, що бачити не слід. Отож легко упізнається обома сторонами в якості порушеного табу – звідти і ситуація спокуси, на яку реагують знову ж такі обидві сторони. Валерій Подорога зауважує подібну «феноменологічну взаємність» тіла, що сприймає – «тіла, яке прагне стати ідеальною відзеркалюючою поверхнею; це слід розуміти в тому смислі, в якому воно може мати ідеальне сприйняття: все, що сприймається і сприймається повністю, до кінця, потрапляє до широкого кола проявів буття якими вони є самі по собі» [7, 16]. Взаємність формуючого погляду проявляється в обоїльній нестачі – погляду бракує об'єкта бажання, його нестача – це плоть Іншого, а отже і власна, яка спроможна проявитись лише в плоті Іншого. Але у творах Орешнікової, Карпової, Василенко та у відповідних роздумах Ровенської йдеться навіть не про цікавість, що прагне видовища, тут чоловічий погляд наглядає. Якщо це і є цікавістю, це – цікавість закону. Чоловічий прямиий погляд в описаних ситуаціях є реалізацією ієрархічних стосунків: погляд спрямований на тих, кого має упредметнити/об'єктивувати відповідно до завдань демонстрації влади. Інше питання, що такий погляд в якості методу регулювання не означає дуальної ситуації: стати суб'єктом завдяки подібній регуляції формуючого погляду неможливо, адже він не є простою конфронтацією того, хто бачить і того, на кого дивляться. Тут завжди є Третій, якого і стосується напряму питання влади, воно ж – питання правил відповідної соціальної гри. На цьому етапі слід визначитися: влада – вона не обходить напряму примус, радше навпаки. Фізичне насилля, з яким пов'язані «крайні» випадки примусу, – це зрештою є підміною власними діями дій інших людей, які – дії – влада не спроможна «стимулювати». У такий спосіб примус виявляється кінець-кінцем відмовою від права управляти. У відносинах примусу будь-яка можливість вибору відкидається (і це конче важливо для мотивації російської пострадянської жіночої прози).

У такому контексті прямий чоловічий погляд, в якому таїться загроза насильства і який реалізує свою цивілізаційну спроможність «надзирати і карати» – погляд безсилий (в психоаналітичному сенсі поняття). Адже завжди поруч є Третій, Великий Інший (за термінологією Жака Лакана), від котрого мусять скривати свої правдиві наміри і той, хто споглядає і та, на яку дивляться.

Героїня оповідання «Метелик» Світлани Василенко – трирічна дівчина – роздивляється метелика, що сів на її долоню. Ця замальовка – почасти спогад, почасти притча – надає авторці матеріал для роздумів над межами тіла як кордонами екзистенції. Дівчина стоїть у яблуневому садку, який був посаджений у день її народження (зараз дерева вищі за неї), метелик спускається їй на руку, «невагомий, начебто неіснуючий, начебто *привидівся* мені» [1, 177]: «І раптом здивовано зазирнув в самі очі мої. Він навіть мовби ахнув, здивувавшись. Напевне, я здавалася метелику яблунею, він сів на руку, як на гілку, і раптово зауважив, що у яблуні є очі. Ми дивилися один одному в очі довго-довго. Знерухомівши, боячись поворухнутися, стояла я – чорноокою яблунею стояла» [1, 178]. Під поглядом метелика дитина відчуває себе яблунею, перетворюється на яблуню: «Я стояла така величезна перед відкритим світом і така маленька під чийось поглядом» [1, 178] – і це відчуття екстатичне. Але метелик відлітає, дівчина знову стає дитиною, її оточують яблуні та «пелюстки їхні сурові і прохолодні» [1, 179]. Складна система ідентифікації дівчини-героїні отримує в оповіданні символічне потрактування: в оригінальному тексті – в якому метелик є «жіночою» бабочкою – йдеться зокрема й про символічний простір жіночої містерії. Але стосується вона напряму форм відчуження тіла. Під дією чужого погляду (спорідненого в «жіночій утопії», але все ж таки притаманного Іншій) дитяче тіло героїні, яке править за цілісне її Я, розпадається; відчужене тіло не можливо тут перевести ні в самовідчуття, ні в відчуття Іншого, тобто у спів-переживання. Дівчина не є більше дитиною, але не є вона й яблунею, якою її бачить метелик. Тіло, як і годиться, все ще належить їй – вона відчуває себе нижчою чи вищою за яблуні, посаджені на її честь, водночас з тим, коли уявляє себе яблунею. Але простір смислу, пов'язаний з тілом, дівчині після появи метелика не належить. Простір смислу тепер посідає погляд Іншого, він же означає усвідомлену межу буття героїні. Ефемерний погляд метелика стосується в творі Василенко роботи влади настільки, наскільки зустріч дитини з комахою є тут першим зіткненням людини зі смертю.

Відношення до погляду як до автономного суб'єкту, відокремленого від Третього, наближує світ видимого (такий, яким він постає у Василенко) до примату сформульованого у свій час в «Бутті і ніщо» Сартра парадоксу «не можна водночас сприймати світ і погляд, фіксований на нас, можливе лише одно з двох». Адресований героїням жіночої прози погляд закріплює їх у просторі, буквально втілює, робить уразливим. Але зрештою цей погляд є нічим іншим як прямої відсилкою до їхньої, героїнь, самототожності. Значущим виявляється натомість спосіб організації жіночого тексту, коли в роботу вступає, скажімо так, подвійна поетика образів, пов'язаних із зором і поглядом. З одного боку ці образи як цілісні «картинки» постають свідомством певної історії, яка відбулася, бо її змогли побачити (а історію можна розказати!), з іншого боку – маємо зримість на рівні шифру, яку руйнує будь-яка спроба наративізації. Приклад такого кшталту творів в жіночій прозі сучасної Росії – «Гардеробник» Долгопят.

Повість Олени Долгопят складається з трьох нерівних частин.

Події першої припадають на 1983 рік. Софія, героїня-студентка, є свідком смерті (цілком природної) університетського гардеробника Серафіма. (Імена героїв, ясна річ, не випадкові та розігрують свій алегоричний сюжет). Несподівано вона стає його спадкоємицею – людини, з котрою за життя не мала якого-небудь контакту: «А я жодного разу не чула його імені. І голосу не чула, і погляду не стрічала» [3, 13]. Відзначимо перехід від імені до голосу, від голосу до погляду, що має означити ступінь і послідовність зближення людей в художньому світі Долгопят. Так, Софію «переслідують» погляди: їй здається, що на неї дивляться, коли вона не бачить; що за нею стежать, коли вона, розвітавшись з випадковим співрозмовником (скажімо, університетською прибиральницею чи буфетницею), іде далі в своїх справах; щоб полюбити Москву, яка має тепер стати її містом, дівчина уявляє, як за вікнами старих особняків з'являються обличчя людей, що сховалися і дивляться на неї. Втім, в сюжеті «Гардеробника» саме Софія є «активним» поглядом і голосом, вона спостерігачка і розповідачка; «робота» її образу в повісті перетворюється на метафору в душі Емануеля Левінаса: інший, глядячи на мене, мене передивляється. Дівчина мешкає за містом, стежить за порядком в дачному будиночку дядьки-москвича, покинутому на зиму. «Що значить приглядати за будинком?» [3, 16] – акцент на цьому дієслові, ще й майже на початку повісті не-випадковий (тим паче з огляду на економний щодо виразних засобів стиль письменниці [9]). В речах гардеробника Софії трапляється стара кіноплівка, на якій зображена жінка в хутрах, що їсть морозиво на стадіоні. Кількома днями раніше Софія спостерігала за цією жінкою вживу, на стадіоні «Спартак» (його відвідував гардеробник, дівчина наслідувала йому). Кіноплівка майже п'ятдесятирічної давнини, яку вона нині бачить, «знята була начебто з мого погляду» [3, 16]. А хлопець, з яким Соня має еротичні стосунки, зізнається, що не кохає її, але «ти наче весь час дивишся на мене, навіть вночі, коли я сплю» [3, 31].

Друга частина «Гардеробника» – 1937 рік, реконструйований за однойменною повістю, презентованою як фантастична (навіть «занадто-фантастична») і написаною, очевидно, Серафімом. Кіномеханіка Івана запрошують до секретної кіностудії, де знімають і досліджують людські сни. Він ретранслює кіноплівку зі снами, спостерігаючи за фільмами з буди кіномеханіка, згодом безпосередньо бере участь у реконструкції снів як актор: «Якось дивно мені ставало, коли я розумів, що бачу чужі сни. І себе бачив в чужому сні. І сни ці були реальніші за мої власні» [3, 37]. Водночас з тим Іван закохується у жінку-науковця, зі смертю (здається, вбивством) якої кінофабрику закривають. Проте, тут переходу від пасивного до активного споглядання не відбувається: хлопець милується жінкою у трамваї, випадково отримує у власність фрагменти її снів, ретельно їх вивчає протягом цілого свого життя (саме їх бачить у 1983 Соня) та й по всьому. Не будучи за природою своєю суто об'єктом, людське тіло здатне переживати різні фізичні і психічні стани, в яких тіло набуває об'єктності: серед них – тіло, на яке дивляться, тіло оголене, тіло, якого торкаються тощо. Опосередкований кіноплівкою погляд Івана надає тілу (зокрема, жіночому тілу коханої) ще один вимір об'єктності: тіло, яке снить і яке снять.

Дата, котрою означений третій фрагмент повісті – 3156. Очевидно, не фантастичність її, а умовність приваблює оповідачку. Щодо останньої: це Софія, яка читає книжку, котру перед смертю читав Серафім. Якийсь англомовний роман про викрадача снів, стурбованого, що не можна викрасти всі сни, адже зрештою кожна людина має побачити хоча б один, але тільки свій. Міркування фантастичного героя підтверджують уже виказані раніше Софією: «Ніколи не повертається до нас те, що раз побачили, закарбували в пам'яті на коротку мить. Насправді все існує раз і назавжди. І кожна мить вічна» [3, 47].

Звернемо на два синонімічні фрагменти. В першому сусідка по комунальній квартирі переконує Івана бути простішим і не усамітнюватися: «Не задумуйся, інколи і з людьми будь. Люди, вони все бачать, все помічають» [3, 40]. При цьому йдеться їй не про соціальні контракти виживання у страшному 1937 році, а про те, що відмежовуючись від можливості порівняння себе з іншими людьми (від чужого погляду), можна втратити здатність усвідомлювати себе як окремо взяту особистість. Люди, які все бачать і помічають, – це не лише якісь інші люди, а й сам Іван. В другому епізоді Софія, підіймаючись на поверх гуртожитку, де вона має проживати в компанії дівчат-першокурсниць, а надає перевагу покинутому зимньому дачному селищу, впритул підходить до спільного для всього поверху дзеркала: «Я зупинилася перед ним. Точніше, мене зупинила думка, хто я – збоку? З боку іншої людини, іншої свідомості. Та чи бачать мене інші люди? Чи я невидимка і видима лише от цим очам в дзеркальній прохолоді скла, оточеного тіннями» [3, 23]. Згадаймо, як Морис Мерло-Понті називав дзеркало до-людським поглядом: «Дзеркало може з'явитися тому, що я є те, що бачить і те, що бачать водночас, що існує певного кшталту рефлексивність чуттєвого і дзеркало її відбиває та відтворює (...). Привід дзеркала виштовхує назовні мою плоть; тим самим те невидиме, що було і є в моєму тілі, відразу набуває здатності наділяти собою інші побачені мною тіла. З цього моменту моє тіло утримує сегменти, що запозичені у тіл інших людей, так само, як моя субстанція переходить до них: людина для людини виявляється дзеркалом» [6, 23]. На сюжетному і тематичному рівні повісті Долгопят в це дзеркало «людина для людини» дивляться водночас і студентка, і гардеробник, воно є для них формою відкриття двійника, зокрема, двійника протилежної статі. Та й поява цілком реального, а не метафоричного гуртожитського дзеркала виявляє себе акурат в «центрі» композиції повісті, перед тим, як Соня знайде кіноплівку і право голосу перейде до Серафіма. Самітники Соня і Серафім вирішують у такий спосіб стосунки між собою і з Третім. Той, на кого вони дивляться, постає в ролі об'єкту, готового у будь-яку хвилину стати суб'єктом, здатним об'єктивувати того, хто дивиться. Перехід у «Гардеробнику» від напруженого спостереження до параноїдального жаху стеження, від насолоди візуалізації до відчайдушного прагнення бути побаченим, що вони стосуються рівною мірою обох героїв – це перехід від «суб'єкт-об'єкт» до «об'єкт-суб'єкт». Серафім пильнує Соню, Соня вдивляється в Серафіма – вони є один для одного тією межею, що вказує на право володіння суб'єкта, за якою існують невідомі світи Інших. Підкреслена химерність начебто фантастичного сюжету таємничої спадщини гардеробника за рахунок фрагментарності та «недосказаності» монтажу має, до речі, ту саму межову природу.

Лакан говорив про потяг, пов'язаний з поглядом, як про «безіменну субстанцію, з якої я сам – той, хто бачить – себе виключаю» [4, 91]. Візуалізація і скопофілія в російській жіночій прозі здебільшого прямо не стосується насильства ідентифікуючого погляду та конструювання жінки (навіть ширше: гендеру) як видовища. Тут йдеться про взаємодію з символічним порядком: погляд в жіночій прозі є джерелом конфлікту, пов'язаного з маскарадом жіночності, в даному випадку – з відкиданням можливості нарцисивної ідентифікації як такої в будь-якому контексті статі. В сюжетах «споглядання» жіночий погляд є тим, що формує повсякденність, в простір якої потрапляє і жіноче тіло. Жіноче – не біологічне, ясна річ, а перформативне – в творах сучасних письменниць за допомогою погляду контролює і формує цю повсякденність. Крупний план (вла-

да прямого погляду) в російській жіночій прозі повсякчас замінює віддалену перспективу (комфорність публічного простору). І тут варто пригадати думку Нормана Дензін, який зауважив, що «жінка, наділена владою дивитися, вивільняє погляд, який руйнує порядок, стирає межі між чоловічим і жіночим» [10, 140], та, залучивши контекст новітньої російської жіночої прози, приєднатися до неї як до прогнозу і застереження.

Список використаних джерел

1. Василенко С. Бабочка / С. Василенко // Звонкое имя. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 177–179.
2. Дарк О. Сороколетняя Женщина [Электронный ресурс] / О. Дарк // Русский журнал. 2001. 17 декабря. <http://old.russ.ru/krug/kniga/20011217.html>.
3. Долгопят Е. Гардеробщик / Е. Долгопят // Новый мир. – 2005. – № 2. – С. 11–47.
4. Лакан Ж. Семинары. Книга XI (Четыре основные понятия психоанализа) / Ж. Лакан. – М.: Гнозис/Логос: 2004. – 304 с.
5. Малви Л. Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946) / Л. Малви // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. – М.: РОСМЭН, 2005. – С. 206–216.
6. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов / В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
8. Ровенская Т. Как стать «настоящей женщиной», или практики телесной женской инициации глазами современной женской прозы / Т. Ровенская // Гендерные исследования. – 2003. – № 9. – С. 24–46.
9. Фрумкина Р. Тушь, перо (Елена Догоят. Гардеробщик. М., 2005) / Р Фрумкина // Знамя. – 2006. – № 11. – С. 210–211.
10. Denzin N.K. The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze / N. K. Denzin. – London-New Dehli: Sage, 1995. – 141 p.
11. Kaplan E. Women and Film: Both Sides of the Camera / E. Kaplan. – New York: Methuen, 1983. – 259 p.
12. Modeleski T. The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory / T. Modeleski. – New York: Methuen, 1988. – 149 p.

Summary. The article analyzes the gaze as the means of (self)identification, connected in modern Russian women's prose with the positive active realization of woman's identity. Expressive means, correlating with the dialectics of vision and gaze, in women's text, on one hand, are the evidence of the story that happened (what was seen can be told about), on the other hand – represent the visibility on the level of code, which destroys the wholeness of the narrative. The narrator under such circumstances acts as the observer of events and takes the place of the "unreliable author". On the material of prose by Yelena Dolgopyat, Svetlana Vasilenko et al.

Keywords: Russian literature, women's prose, body, grotesque, scopophilia.

УДК 811.111'38

С.М. Федірко

СТИЛІСТИЧНІ ТА ПРАГМАТИЧНІ МАРКЕРИ АВТОРИТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)

У статті досліджуються види дискурсу та визначається, до якого різновиду належить авторитарний дискурс. На конкретних прикладах продемонстровано стилістичні фігури та визначено прагматичні маркери авторитарного дискурсу.

Ключові слова: авторитарний дискурс, стилістичні фігури, прагматичні маркери, дискурсивний аналіз, комунікативні процеси, ілокутивна мета.

У лінгвістиці кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається особливий інтерес до дискурсивного аналізу, теорії мовної особистості, теорії мовленнєвого впливу. У фокусі лінгвістичних досліджень знаходиться людина з усіма її психологічними складовими і станами, формами соціального існування і культурної діяльності [1]. Антропологічна спрямованість лінгвістичних розвідок, урахування людського фактора як чинника комунікативних процесів посідають нині