

Фоменко Е. Г.,

доктор філологічних наук, доцент,  
професор кафедри теорії і практики перекладу,  
заведуючий кафедрою теорії і практики перекладу  
Класического приватного університету

## ВЕРБАЛИЗАЦІЯ КОНТЕКСТА-ТЕКСТА-ПОДТЕКСТА В «МЕРТВЫХ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА (ЛИНГВОСИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

**Аннотация.** Стаття вивчає контекст-текст-подтекст в лінгвосинергетическому аспекті, виявляючи емерджентний параметр порядку і турбулентність в «Мертвых» Джеймса Джойса через призму індивідуально-авторської концепції писателя. Розглядається вербалізація фрактальних значень «дерево щасття», «музика свідання», «зеркальне відображення» і «гостеприймство». Робиться висновок, що свернуте повествовання компенсується вербалізацією фрактального значення в одночасності контекста-текста-подтекста.

**Ключевые слова:** контекст-текст-подтекст, емерджентний параметр порядку, турбулентність, індивідуально-авторська концепція, вербалізація фрактального значення.

**Постановка проблеми.** Лінгвосинергетический підхід к художественному тексту [6] дозволяє розглянути вербалізацію контекста-текста-подтекста, во-перших, як живу систему і, во-вторых, як одиницю колективного фрактального значення, втілену індивідуально-авторської концепцією писателя. Хорош освітлене в літературі роздільне описання контекста, тексту і підтекста затруднює розуміння того, як індивідуально-авторським зусиллям художественний дискурс входить в стан ізоляції. Проблема підтекста ставиться в ранніх роботах по лінгвістиці тексту. Т.І. Сильман вивчає підтекст через вербалізацію дистанційного повтору в рамках категорії зв'язності тексту [5]. І.Р. Гальперин зв'язує лінгвістический підтекст з породженням додаткових значень [2, с. 44–46]. Ставиться питання про співвідношенні імплікації і підтекста, але він не отримує однозначного рішення. Одні дослідники порівнюють підтекст з імплікацією [3], в той час як інші вважають текстову імплікацію більш вузьким поняттям, ніж підтекст [1, с. 84]. Виявляється роль підтекста в забезпеченні композиційно-комунікативної цілості [4, с. 57]. Представляється актуальним знову звернутися к підтексту, враховуючи, що в самоорганізуючихся структурах беруть участь якісно змінюючіся системи. Справа в тому, що ні окреме, ні парне вивчення контекста, тексту і підтекста не дозволяє з'ясувати, як відбувається вербалізація фрактального значення в критическому стані ізоляції. Можливо передбачити, що в художественному тексті со свернутою повествователістю використовується вербалізація, стягуюча контекст-текст-подтекст в одночасний фрактальний значення. По нашим спостереженням [7], індивідуально-авторська концепція Джеймса Джойса – це вербалізація світу-мережі з фрактальним блуканням асоціацій, виходячих за окремий мову і культуру. Ми вважаємо, що в індивідуально-авторської концепції Джеймса Джойса контекст-текст-подтекст

заповнює простір розсіяного повествовання, замінює ієрархію повествователіських категорій фрактальним значенням чогось подібного. Її відкрита самоорганізуючася система прагне к вербалізації фрактального значення, коли випадковість (турбулентність) розсіюється в масштабній інваріантності (емерджентний параметр порядку).

**Цель статьи** – виявити вербалізацію контекста-текста-подтекста в розповіді Джеймса Джойса «Мертвые» [13, с. 199–256]. Вербалізація фрактального значення в «Мертвых» розглядається в параметрі порядку, який прослідковується в вербалізації трьох обраних для дослідження англійсьеских романів («Gabriel Conroy» Брета Гарта [11], «Vain Fortune» Джорджа Мура [12] і «All in the Dark» Шеридана Ле Фанно [10]).

**Изложение основного материала исследования.** *Вербалізація фрактального значення.* В мистецтві колективні зусилля індивідуально-авторських підсистем в вироботці параметрів порядку, втілених деякими інваріантними формами, балансирують систему в робочесму стані, щоб підтримувати новий порядок в синергетическому потоці хаосу. Відносясь к ранній прозі Джеймса Джойса, «Мертвые» підготавлюють фрактальні значення, які призводять в турбулентність вербалізацію, аллюзивну по відношенню к художественним творам інших письменників.

**1. Фрактальний значення «дерево щасття».** Для данного фрактального значення вихідною є вербалізація «standing at the end of the wall where there was a tree» [13, с. 253]: з'єднуються дерево, під яким Грета і Майкл, сільські Ромео і Джульєтта, віділись в останній раз, і кінець стіни, очевидно, розділює світ живих і мертвих. Хоча дерево не названо, І.А. Перез проводить асоціацію з пісенним циклом Франца Шуберта «Зимній шлях», п'ята пісня якого називається «Ліпа» [8]. Вербалізація безлистяного дерева вводить в ізоляцію «щасття». Автобіографіческий контекст відноситься к Норі Барнакл, дружині письменника, і Майклу Бодкіну, з яким вона зустрічалась до Джеймса Джойса; їх останнє свідання, к якому ревнував Джеймс Джойс, відбулось під яблунею. Вербалізація «a tree» створює ефект чогось подібного (любое дерево, не прив'язане к автобіографіческому контексту, але і не виключаюче його). В прочтенні І.А. Переза незаназване дерево може бути липою, адже в давньогречесескій міфології липа, листя якої нагадують очертання серця, символізує подружеску любов. В Ірландії ростуть дуб, ясен, береза, ольха, іва і тис. Наприклад, у Шеридана Ле Фанно олицетворений ясен співчуває переживанням персонажа: «And the old ash tree looked down sadly, murmuring» [10, с. 110]. Вербалізація «a tree» вираховує фрактальний значення «ябло-

ня (автобіографічний контекст), дерево (вербалізація асоціативного характеру, вбираюча в себе автобіографічне начало, или любое дерево, как бук с вырезанными буквами, где объясняются счастливые влюбленные в романе Шеридана Ле Фаню [10, с. 365]), символ-липа (супружеская любовь, женское начало). Все три компонента вводятся в хаос. Дерево не конкретизировано, но именем цветка смерти названа девушка Лили, обреченная не найти свое дерево счастья.

Фрактальный смысл «дерева счастья» пронизан «страстью», которую Джеймс Джойс направляет в русло разочарования, как в случае Лили. Точно так разочарована Кейт Моркан, негодующая по поводу того, что ее сестру Джулию недооценили в церковном хоре: «She had worked herself into a passion» [13, с. 222]. Любовное томление, живописуемое сознанием Гэбриела, остается обманутым ожиданием. И в этом он близок своему тезке из романа Брета Гарта, который тоже поддается обману: «a finer nature or a more active imagination than Gabriel's <...> who lent himself to the deception» [11, с. 23]. Вместо дерева Гэбриел видит из окна гостиницы фонарный столб, рассеянный снежинками в крест на могиле Майкла. По автобиографическим данным, Нора уехала в Дублин, Майкл умер от туберкулеза, Нора увлеклась Джойсом, напомиравшим ей прежнего поклонника. Гэбриел думает о путешествии на запад Ирландии, а Джеймс Джойс совершает его в 1912 г., специально приезжая из Европы. Но он не идет к могиле реального человека, а посещает другое кладбище, где, как пишет в письме брату Станиславу, находит могилу «J. Joyce» [9, с. 2].

По словам Греты, Майкл умер из-за того, что не мог пережить разлуку с ней: «a man had **died for her sake**» [13, с. 254]. В той же вербалізації мислит драматург из романа Джорджа Мура «Vain Fortune» о девушке, которую отверг ради другой («but she was **dying for him**» [12]). Вербалізацію тем же предлогом «for» и глаголом «die», в окружении конструкции «used to», которую несколько раз употребляет Грета, рассказывая о Майкле, находим в воспоминании тети Дины об умершем поклоннике в романе Шеридана Ле Фаню: «and young fellows – one of whom, long **dead** in India, was still a dream **for her** – **used to talk their foolish flatterings**» [10, с. 132]. Грета выделяет на лице Майкла большие глаза, напоминающие глаза Эмили из романа Джорджа Мура, в которых прочитывается ее душа: «Her whole soul was spoken in her eyes» [12]. В «Мертвых» взгляд на спящую жену, измученную рыданием воспоминания, рождает у ее мужа сочувствие ее драме. Драматург Джорджа Мура гордится тем, что является хозяином собственной жизни («he was **master of his own life**» [12]); в вербалізацію Джеймса Джойса проникает вербалізація Джорджа Мура, сравните: «He **longed to be the master of her strange mood**» [13, с. 248]; «they would be **alone together**» [13, с. 245] и «To be **alone** with her, even in this **longing** <...> was a **strange** despairing delight» [10, с. 281]. Гэбриел, как и драматург Хьюберт Прайс, мечтает о свободе одиночества для нужд творчества (сравните: «How pleasant it would be to walk out **alone**» [13, с. 218] и «he **longed for the solitude**» [10]). Одновременность контекста-текста-подтекста создает излом для фрактального смысла, уводящего к другим писателям и их текстам через вербалізацію переживаемо-сопереживаемого душевного напряжения. Впоследствии сюда примкнет вербалізація девушки-птицы из «Портрета художника в юности», а также вербалізація того же фрактального смысла в «Джакомо Джойсе» Джеймса Джойса.

Рассмотрение «дерева счастья» через писательское мастерство (в «Мертвых» передается вербалізацією неназванного

символа с предлогом «of») позволяет выйти на Роберта Браунинга, мысли о котором занимают Гэбриела. Опосредованно всплывает аллюзия на Роберта Браунинга из романа Джорджа Мура, где драматург Хьюберт Прайс критикуется за увлечение безжизненным символизмом: «The tendency of his mind would be towards concision, and he would by degrees extend the desire for concision into the **twilight and the night of symbolism** <...> **A sort of constipated Browning**» [12]. Похоже, Гэбриел испытывает творческий кризис и нечто, подобное душевному параличу («mental paralysis» [12] у Джорджа Мура). Пытаясь описать жену, застывшую на лестничной площадке, Гэбриел не находит вербалізації для определения символа, что вызывает аллюзию уже к Шеридану Ле Фаню («How was a **symbol** such as he could not fail to interpret» [10, с. 330]). Действительно, застывшая от неожиданного напоминания о первой любви Грета будто меняется местом с юношей у Шеридана Ле Фаню, замороженного смехом девушки на веранде («He stood with his hand on his half-open door – smiling – scarcely breathing – listening, as never did Fanatico per la musia, to the favourite roulade of prima donna» [10, с. 275]). Та же музыка впечатления, но в другой конфигурации, усиливает эффект соприкосновения фрактальным смыслом.

Как мы видим на примере вербалізації «дерева счастья», Джеймс Джойс создает одновременность сетевидными образованиями, стягиваемыми к параметру порядка, в том числе аллюзивной вербалізацією из англоязычных художественных текстов, которые рассеивают фрактальный смысл. Можно заключить, что вербалізація Джеймса Джойса является матричной по параметру порядка и турбулентной в одновременности контекста-текста-подтекста.

**2. Фрактальный смысл «музыка сознания»: вербалізація предлогами.** Остановимся на вербалізації «музыки сознания» через отбор и концентрацию предлогов Джеймсом Джойсом.

«Мертвые» насыщены музыкой: вальс, кадрили, лансье наполняют программу танцевального вечера – под звуки вальса приходит Гэбриел с женой, под звуки лансье (бальная кадрили, популярная у англичан) он вдруг открыто говорит, что ирландский – не его язык: «Irish is not my language» [13, с. 246]; безошибочным пением демонстрирует угасающая тетя Джулия свое мастерство, а интонирование мелодии застуженным голосом ведет к «нежданной встрече»; техническая пьеса для фортепиано, лишённая души, напоминает гонку; упадок оперы на дублинской сцене убеждает в ее периферийности по отношению к оперным центрам мира.

Хотя Гэбриел лишен голоса, в отличие от Майкла и самого Джеймса Джойса, в своей рецензии о Роберте Браунинге он мыслит в музыкальном ключе: «One feels that one is listening to a **thought-tormented music**» [13, с. 219]. В застольной речи он расцвет «a thought-tormented music», сохранив первую часть словосочетания со сложным словом («a thought-tormented age» [13, с. 232]), а потом воспользуется главным словом в словосочетании из рецензии для описания замершей от звуков пения жены («distant music» [13, с. 240]). Во втором случае каждый из двух людей, скрепленных своим «деревом счастья», прислушивается со своей дистанции к пению за закрытой дверью. Жена застыла у перил лестничной площадки, узнав песню из прошлого; ее муж, очарованный непонятным видимым, силится определить символику наблюдаемого образа: «He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a **symbol of**» [13, с. 240]. Словно сторонний наблюда-

тель, он подсматривает чужое внутреннее переживание, ведь апозиопезис можно мысленно продолжить названием песни «The Lass of Aughrim». Предлог «of» употребляется в названии и первой строчке песни («If you'll be the lass of Aughrim»), но именно он вводит сознание супругов в турбулентность. Вербализация усиливается повтором предлога «of» в разных комбинациях, переключая на личные переживания мужа: «<...> that no one knew **of** or would ever know **of**, broke upon» [13, с. 244]; «He was conscious **of**, but could not apprehend, their wayward and flickering existence» [13, с. 255]. Когда в нем просыпается ревность, предлог становится серийным: «While he had been full of memories **of** their secret life together, full **of** tenderness and joy and desire <...> A shameful consciousness **of** his own person assailed him» [13, с. 251].

Установившийся эмерджентный порядок «музыки сознания», обозначенный предлогом «of», вводится в турбулентность, когда скрещиваются переживания ревности и боли утраты. Вербализация остается в том же параметре порядка (предлоги), но турбулентность вызывается сменой предлога, причем весь предлог «of» входит в словоформу «for» в фигуре хиазма: «'And what did he die **of** so young, Gretta <...>?' 'I think he died **for** me'» [11, с. 252] (самоподобие возникает взаимодействием сознания Гэбриела предлога «for»: «the face for which Michael Furey had braved death» [13, с. 254]). Вербализация предлогами рассеивает фрактальный смысл «музыки сознания». Например, в последнем абзаце «Мертвых» повтор предлога «of» включается в зеркальную последовательность «upon», «of»/«of», «upon» в волнообразном движении к вербализации предлогом «through» и обратно от нее: «It was falling in <...> on <...> upon <...> into <...> . <...> **upon** the Bog of Allen <...> on, <...> on <...> on <...> on. <...> **through** the universe <...> like the descent **of** their last end <...> **upon** all the living and the dead» [13, с. 255–256].

Следует обратить внимание на вербализацию с предлогом «upon», посредством которой болото Аллена оказывается в одной связке с живыми и мертвыми (Ирландия и вселенная). Известно, что болото Аллена подземными водами не питается, получая воду из осадков (снег наполнит его влагой). Кроме этого, словосочетание «the Bog of Allen» структурно совпадает с названием песни «The Lass of Aughrim», что вызывает ассоциацию с битвой при Агриме, где погибло семь тысяч человек. Обратим внимание на одновременность контекста (улица Агрим в Дублине, где жили родственницы Джеймса Джойса), текста (название песни) и подтекста (битва при Агриме). На вечерах родственниц Джеймса Джойса много лет пел Бартл М'Карти, которого считают прототипом тенора, напевшего простуженным голосом за преградой двери взволновавшую мелодию из прошлого.

Еще одна последовательность выстраивается сменой повтора предлога «of» серийным предлогом «from»: «He wondered at his riot **of** emotions **of** an hour before. **From** what had it proceeded? **From** his aunt's supper, **from** his own foolish speech, **from** the wine and dancing <...>» [13, с. 254]. Сюда, очевидно, можно отнести вопрос «What could be keeping Gabriel?» [13, с. 200]. Гэбриела тяготит предстоящая застольная речь. Адаптируя свои мысли к участникам вечера, он не отказывается от обращения к Роберту Браунингу. При этом его размышления о музыке поэзии трафаретны, ассоциируясь с вербализацией Шеридана Ле Фаню «All in the Dark»: «<...> poetry is never heard fairly on a first reading. **It resembles music**» [10, с. 48]. Такое сходство можно объяснить

одновременностью контекста-текста-подтекста, когда меняется ракурс при сохраненной вербализации. Как и Джеймс Джойс, Шеридан Ле Фаню обыгрывает удаленность звучащей музыки: «he listened breathlessly, as to the **far-off music of angels**» [10, с. 322]. Вербализация синонимом («distant» у Джеймса Джойса) активизирует ассоциацию с вербализацией «distant» у Шеридана Ле Фаню. Во фрактальный смысл «музыки сознания» через Шеридана Ле Фаню вовлекаются внутреннее переживание («only she's very distant like» [10, с. 242]), отъезд Джеймса Джойса из Ирландии («distant exile» [10, с. 244]), сопереживание писательству на чужбине («distant correspondence with the outcast» [10, с. 244]).

**3. Фрактальный смысл «зеркальная поверхность»** строится вербализацией, которая предполагает наличие двойника. Джеймс Джойс, страдавший от слабого зрения и перенесший несколько операций, описывает глаза персонажа через экран линз очков: «there scintillated restless **the polished lenses** and the bright gilt rims of **the glasses** which **screened** his delicate and restless eyes» [13, с. 202]. Экран удваивается, когда персонаж видит себя в очках в зеркале: «As he passed in the way of **the cheval-glass** he caught sight of himself <...> the face whose expression always puzzled him when he saw it in **a mirror**, and his glimmering **gilt-rimmed eyeglasses**» [13, с. 249]. Зеркальность рассеивает самоподобие аллюзивной вербализации. Гэбриел Конрой заимствует имя и фамилию у заглавного героя Брета Гарта. Но персонаж-тезка Брета Гарта, скорее, антипод, чем двойник, образованного Гэбриела у Джойса. Зато вербализация умирающих в снегу голодных и замерзающих людей, среди которых герой Брета Гарта, важна для «Мертвых».

Джойсоведы ведут постоянный поиск интертекстовых аллюзий у Джеймса Джойса. Вслед за Р. Элманном думают, что тремя первоисточниками «Мертвых» являются «О, вы мертвые» Томаса Мура, двенадцатая книга «Илиады» Гомера и роман Джорджа Мура «Vain Fortune» [9, с. 152] (последний включен в наше исследование). Вербализация рассеянной аллюзией нужна Джеймсу Джойсу для соединения несовместимого и уплотнения контекста-текста-подтекста в соприкосновении с любимыми им литературными произведениями. Общая вербализация становится порядком параметра соприкосновения, чтобы задать скольжение контекста-текста-подтекста в одновременности. Трудно сказать, заботится ли Джеймс Джойс о том, сможет ли читатель идентифицировать аллюзивную вербализацию; но ее наличие создает фрактальность, которая разрастется в целом Джойсе. И важно, что это свойство проявляется уже в «Дублинцах», когда вербализация, навеянная значимыми для Джеймса Джойса англоязычными литературными произведениями, подвергается переработке.

Например, первые слова романа Брета Гарта «Snow. Everywhere» [11] скользят сквозь «Мертвые», от снега на отворотах пальто и галошах до воображаемого ночного снегопада по всей Ирландии. Особое состояние создает аллюзия к Джорджу Муру, предложению которого «Yes, the fellow is right» [12] вторит Гэбриел «Yes, the newspapers were right» [13, с. 255]. По таким аллюзиям можно судить об одновременности вербализации контекста (снег в художественном тексте), текста (конкретное событие в зимнее время) и подтекста (мыслительный процесс, обусловленный любовью к литературе, объединяющий персонажей Джеймса Джойса, Джорджа Мура и Шеридана Ле Фаню). Неслучайно внимательный читатель уловит вербализацию «the doctor's orders» у Джорджа Мура [12], ког-

да мистер Браун в «Мертвых» заявляет теми же словами, что крепкие напитки прописал ему доктор.

Другой прием одновременности связан с аллюзивной вербализацией, синтезирующей разные виды искусства, например, через оперное либретто. Тетя Джулия исполняет виртуозную арию Эльвиры для колоратурного сопрано из «Пуритан» Винченцо Беллини (мелодию из «Пуритан» насвистывает и персонаж из романа Шеридана Ле Фаню). Джулия находит точность, которую не демонстрирует в вербализации символа Гэбриел. Одновременно либретто «Пуритан» отсылает к любовной истории. Согласно либретто, Эльвира собирается замуж за Артура, который спасает королеву, выводя ее из замка под видом своей невесты. Эльвира сильно страдает, Артур получает помилование, и влюбленные соединяются навсегда. В том же счастливом параметре порядка размещается упомянутая за столом на вечере Морканов опера Джакомо Мейербергера «Динора»: страшная буря расстраивает свадьбу пастуха и пастушки, но в итоге влюбленные воссоединяются. Наконец, заголовки «Мертвых» является аллюзией на элегию Томаса Мура «Oh, ye Dead» из его сборника «Ирландские мелодии», который вспоминает Гэбриел, обдумывая застольную речь.

Особенностью фрактального смысла «зеркальная поверхность» является наличие двойника. Возвратившись с праздника, Гэбриел действует в привычном для себя переживании мира, ведь он мечтает о женщине, больше переживая себя, чем ее: «He stood, holding her head between his hands» [13, с. 249]. Но одновременно он совершает действие по отношению к другому человеку (обнимает голову жены), то есть соприкасается с живым человеком, наполненным своим переживанием. Когда жена открывает душу, он гладит ее руку. В полуоткрытом рту жены он видит улыбку облегчения и переживает другого человека вбиранием в себя человечества. Для Джеймса Джойса «зеркальная поверхность» является неисчерпаемым источником самоподобия.

**4. Фрактальный смысл «гостеприимство»** есть одновременность автобиографического контекста, события ирландского гостеприимства («the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality» [13, с. 232]) и подтекста добровольной эмиграции самого Джеймса Джойса. Вербализация «we have gathered together under this hospitable roof» [13, с. 231] вторит вербализации «William had but one companion under that steep and hospitable roof» [10, с. 2] из романа Шеридана Ле Фаню. Можно думать, что говоря о передаче традиции от поколения к поколению, Джеймс Джойс имеет в виду продолжение традиций ирландской культуры, за что он отвечает, несмотря на физическое пребывание вдали от родины. «Гостеприимство» остро переживается самоизгнанным писателем, вовлекая во фрактальный смысл любого писателя-эмигранта. Но именно тогда, когда Гэбриел корит себя в сентиментальности и жалеет о пафосе застольной речи, он видит свое отображение в зеркале: «the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror» [13, с. 251]. Два предлога «of» и «in» непосредственно соприкасаются друг с другом; и нет риторической вышивки символизма, и есть нечто подобное, которое отыскивается фрактальным смыслом в целом Джойсе.

**Выводы.** В ходе исследования контекста-текста-подтекста в «Мертвых» Джеймса Джойса с подключением романов Брета Гарта, Джорджа Мура и Шеридана Ле Фаню были выявлены фрактальные смыслы «дерево счастья», «музыка сознания», «гостеприимство» и «зеркальная поверхность». Было установ-

лено, что заимствования вербализации как соприкосновения с англоязычными художественными текстами для рассеивания одновременности контекста-текста-подтекста служат параметром порядка (инвариантность фрактального смысла), на который накладывается турбулентность. Уже в «Дублинцах» проявляется матрица соприкосновения, которой Джеймс Джойс вводит себя сам в обмен с мировым художественным дискурсом. Его вербализация вбирает любимое и важное из прочитанных Джеймсом Джойсом художественных текстов, которые получают новую жизнь введением в джойсовский контекст-текст-подтекст, где сетевидное приращение смыслов можно выискивать до бесконечности. Перспективным является изучение вербализации контекста-текста-подтекста у Джеймса Джойса в параметрах порядка, аллюзивных Ф.М. Достоевскому.

#### Литература:

1. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения / И.В. Арнольд // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 83–90.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования : [монография] / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 191 с.
4. Кайда Л.Г. Композиционная поэтика текста : [монография] / Л.Г. Кайда. – М. : Флинта, Наука, 2011. – 408 с.
5. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста / Т.И. Сильман // Вопросы литературы. – 1969. – № 1. – С. 89–103.
6. Пихтовникова Л.С. Основные положения и понятия синергетики в применении к филологии. Базовые и инструментальные понятия синергетики / Л.С. Пихтовникова // Синергетика в филологических исследованиях : [монография] / под ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х : ХНУ им. В.Н. Каразина, 2015. – С. 7–19.
7. Фоменко Е.Г. Синергия Джеймса Джойса : [монография] / Е.Г. Фоменко. – Запорожье : Классический приватный университет, 2016. – 203 с.
8. Perez I.A. The linden tree in “The Dead” by James Joyce / I.A. Perez // Odissea. – 2011. – № 12. – P. 29–37.
9. Shovlin F. Journey Westward: Joyce, Dubliners and the Literary Revival / F. Shovlin. – Liverpool : Liverpool University Press, 2012. – 181 p.
10. Fanu S. Le. All in the Dark / S. Le Fanu [Electronic resource]. – Access mode : [https://ia601408.us.archive.org/9/items/allindark00lefaufot/allindark00lefaufot\\_bw.pdf](https://ia601408.us.archive.org/9/items/allindark00lefaufot/allindark00lefaufot_bw.pdf).
11. Harte B. Gabriel Conroy / B. Harte. – Boston : Houghton, Mifflin and Company, 1882. – 497 p.
12. Moore G. Vain Fortune / G. Moore [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.readcentral.com/book/George-Moore/Reav-Vain-Fortune-Online>.
13. Joyce J. Dubliners / J. Joyce. – L. : Penguin, 1996. – 256 p.

#### Фоменко О. Г. Вербалізація контексту-тексту-підтексту у «Мертвих» Джеймса Джойса (лінгвосинергетичний аспект)

**Анотація.** Стаття вивчає контекст-текст-підтекст у лінгвосинергетичному аспекті, виявляючи емерджентний параметр порядку і турбулентність у «Мертвих» Джеймса Джойса крізь індивідуально-авторську концепцію письменника. Розглядається вербалізація фрактального сенсу «дерева щастя», «музики свідомості», «дзеркального відображення» та «гостинності». Зроблено висновок, що згорнутих наратив компенсується вербалізацією фрактального сенсу в одночасності контексту-тексту-підтексту.

**Ключові слова:** контекст-текст-підтекст, емерджентний параметр порядку, турбулентність, індивідуально-авторська концепція, вербалізація фрактального сенсу.

**Fomenko E. Verbalization of Context-text-subtext in “The Dead” by James Joyce (a linguistic-synergetic aspect)**

**Summary.** The article explores context-text-subtext in the linguistic-synergetic aspect, identifying the emergent parameter of order and turbulence in “The Dead” by James Joyce from the perspective of his individual-authorial conception. It studies verbalization of fractal meanings “the tree of happi-

ness”, “music of consciousness”, “screening reflection” and “hospitality”. It claims that the folded narrative is compensated by verbalization of fractal meaning in simultaneity of context-text-subtext.

**Key words:** context-text-subtext, emergent parameter of order, turbulence, individual-authorial conception, verbalization of fractal whole.