

всіх аргонавтів всіх часів і країн, уславивши в такий спосіб чоловічу звитягу, сміливість, вигадливість, честь.

Напевно, античний “слід” у “Північних оповіданнях” зродив своєрідну художність і зміст, що зєвокували і ще зімплікують оригінальні інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Genette Gérard. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe // Aus dem Franz. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. – Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1993.
2. Пригодій С.М. Античність та американський романтизм. – Чернівці, 2003.
3. Пригодій С.М. Генрі Джеймс. Еволюція творчості. – К., 1992.
4. Словник античної міфології. – К., 1989.
5. Грейвс Р. Мифы древней Греции. – М., 1992.
6. Дюрант В. Жизнь Греции. – М., 1997.
7. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М., 1998.
8. Emerson R.W. Selected essays. – N.Y., 1985.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т.17.
10. Античная литература. – М., 1986.
11. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М., 1993.
12. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
13. Гомер. Илиада. – М., 1985.
14. Petit Larousse illustré Dictionnaire Encyclopedique. – Paris, 1975.
15. Henry James and H.G.Wells. Ed. L.Edel and Gordon N.Ray. – University of Illinois Press, Urbana, 1958.
16. Пригодій С.М. Українська філософія Серця та американський трансценденталізм. – К., 2002.

САВЕНКО А.О.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ В РОМАНІ Н. КАЗАНДЗАКІСА “ЛИХІ ТА КУМЕДНІ ПРИГОДИ АЛЕКСІСА ЗОРБАСА”

У статті розглянуто процес концептуалізації інтертекстуальних елементів роману Н. Казандзакіса, в результаті якого інтертекстуальні елементи, виражені прецедентними іменами, висловлюваннями, дискурсивною фразеологією, стають частиною генерувального простору метафоричного бленду, що вводить у роман текстопороджувальні концептуальні метафори “ЖИТТЯ – ЦЕ ГРА”, “ПІЗНАННЯ – ЦЕ ТАНОК”.

Ключові слова: культурні простори, концептуальна метафора, культурний концепт, інтертекстуальність, аллюзія.

В статье проанализирован процесс концептуализации интертекстуальных элементов в романе Н.Казандзакиса, вследствие которого единицы, выражающие интертекстуальность – прецедентные имена и высказывания, дискурсивная фразеология, становятся частью генерирующего пространства метафорического бленда. Подобные концептуальные модели вводят в роман текстопорождающие метафоры “ЖИЗНЬ – ЭТО ИГРА”, “ПОЗНАНИЕ – ЭТО ТАНЕЦ”.

Ключевые слова: культурные пространства, концептуальная метафора, культурный концепт, интертекстуальность, аллюзия.

This paper deals with the complex process of conceptualization of the intertextual units of the Kazandzakis' novel, by which the conceptual elements like precedent names and expressions, discursive phraseology consist a part of the generic space of the metaphoric blend that introduces in the text several conceptual metaphors “LIFE – IS A GAME”, “COGNITION – IS A DANCE” which organize the inner literary space of the novel.

Key words: cultural spaces, conceptual metaphor, cultural concept, intertextuality, allusion.

Існуючи в контексті певного культурного простору, текст є носієм різних типів інформації. Інтертекстуальний вимір тексту інформує читача не лише про те, “що” хотів сказати автор, але й допомагає робити висновок, “чому” він сказав саме так, а не інакше. Відтак дослідження явища інтертекстуальності та її конкретних текстових виразників є **актуальним** з огляду на те, що сприятиме дослідженню творчої лабораторії художника слова, визначатиме культурно мотивовані механізми творчості тощо. **Метою** нашої роботи є аналіз текстового вираження концептуальних метафор “ЖИТТЯ – ЦЕ ГРА” та “СУТИЧКА – ЦЕ ТАНОК”, експлікації ними деяких художніх домінант творчості новогрецького письменника Н. Казандзакіса. **Предметом** дослідження є значуще в концептуальному плані маркування інтертекстуальності, а **об’єктом** – роман Н. Казандзакіса “Лихі та кумедні пригоди Алексіса Зорбаса”. Загальною **проблемою** дослідження інтертекстуальності є встановлення механізмів взаємодії конкретних текстів в певному культурному оточенні з урахуванням зовнішніх (історичних, соціально-політичних тощо) та внутрішніх (мовна особистість автора) чинників та закономірностей у процесі побудови та функціонування тексту як культурного артефакту, визначення причин та передумов взаємодії текстів на певному зрізі розвитку суспільства та через призму мовної особистості комунікантів (автора та читача). Відтак конкретним **завданням** дослідження є простежити на матеріалі окремого значущого для культурної традиції тексту форми реалізації інтертекстем у художньому оповідуванні.

Науковий результат.

Інтертекстуальність входить до системи ознак тексту як семіотичної одиниці, основною з яких є текстуальність – здатність певної кодувальної системи (в нашому випадку – мови) утворювати форми для відтворення та збереження інформації. Ми вважаємо, що інтертекстуальність є характерною властивістю текстів взагалі, особливо тих з них, що належать до вторинних мовленнєвих жанрів. Відповідно інтертекстуальність як прояв сутнісної гетерогенності тексту вторинного мовленнєвого жанру є одним із різновидів взаємодії в тексті різних структур текстової природи з різним ступенем автономності, і через свою інтерактивність може розглядатися як своєрідні текстові акти (за аналогією до мовленнєвих актів).

Завдяки описаним вище функціональним властивостям полегшуються процеси породження та сприйняття конкретного тексту, оскільки формальні текстові виразники інтертекстуальності (наприклад, деякі з прецедентних феноменів, текстові алюзії, мотиви тощо) є маркованими для адресанта та адресата з погляду спільності вибору та правил користування комунікативними стратегіями, мовленнєво-жанровим реєстрами певного типу тексту тощо. Набуття цієї функції текстом зумовлено загальною здатністю людини до асоціативного мислення, що в поєднанні з процесом концептуалізації знань про об'єктивну реальність дозволяє, оперуючи в гносеологічному плані порівняно невеликим обсягом типових схем та їх складників-перемінних, приходити до нових висновків, досягати нових результатів методом заміни старих компонентів новими. Елемент, що є виразником інтертекстуального зв'язку між текстом А та сумою текстів N, ускладнює свою семантичну структуру (семантичне приращення) в кожному конкретному вживанні, доповнюючи її латентною вказівкою на текст або суму текстів, у яких цей елемент набув вперше культурної значущості.

Втім, це не поширюється на групу інтернаціональних прецедентних текстів, що первісно належали до різних культурних просторів, але “подолали” свою лінгвокультурну специфічність, і це, в певному сенсі, сприяє їхньому об'єднанню в певний спільний гіперкультурний простір (наприклад, ми можемо говорити про культурний простір сучасної Греції та європейський культурний простір) або встановленню міжкультурних контактів, що ведуть до одно- або двостороннього культурного збагачення особистостей, які до них належать. Прикладом таких міжкультурних контактів може, скажімо, бути рецепція творів Еврипіда його сучасниками та наступниками – культурний простір античності (наприклад, у творах Менандра та Квінтіліана), середньовіччям (у візантійській трагедії “Ходіння богородиці по муках”) та класицистською Європою (наприклад, Расіном) [1: 416-421]. З іншого боку, очевидним є і те, що інтертекстуальність як функція тексту інколи є латентно притаманною йому і прочитується в більший мірі адресатом, будучи не усвідомленою самим адресантом. Такі випадки трапляються, наприклад, під час аналізу інтертекстуальних мотивів художнього твору, коли виявляються елементи впливу підсвідомості автора на формування певних елементів тексту. Відповідно можна говорити про експліцитну

та імпліцитну (латентну) інтертекстуальність окремих елементів у структурі тексту. Експліцитну інтертекстуальність виражають ті елементи тексту, що виконують функцію натякання, непрямого дейксису, вони часто підкреслюють особливість авторського ставлення до *x*, тобто виражають в певному сенсі модальність навіювання. Вони є одним із складників повідомлення, що винятково важливі для досягнення комунікативної мети адресантом. Втім, навіть формально виражені підказки для встановлення інтертекстуального зв'язку не завжди сприяють його встановленню реципієнтами тексту. З іншого боку, неможливо не визнати надлишковість такого семантичного аналізу при декодуванні повідомлення реципієнтом, оскільки зміст повідомлення було встановлено більш-менш точно, а наявність додаткової інформації не збагачувала його семантично. Відповідно, прочитування інтертекстуального компонента тексту, підкреслимо ще раз, залежить від глибини енциклопедичних знань конкретної мовної особистості, рівня дискурсивності конкретного тексту в певному культурному просторі, чому можна навести багато прикладів.

Іншим питанням, що постає під час аналізу інтертекстуальних зв'язків певного тексту, є те, чи володіють статусом інтертекстуальності елементи різних текстів, породжених однією мовною особистістю та елементи формально “одного” тексту, породженого/ відтвореного різними мовними особистостями? Ми ствердно відповідаємо на нього, оскільки вважаємо текст автономною системою, пов'язаною складною мережею зв'язків з особистістю, що його породила (особистістю, що його повторно породила (перекладач))/ творчо відтворила (читач). Якщо перша, формує онтологічний статус тексту, то обидва прояви другої – феноменологічний, наприклад, його приналежність, актуальність для певного культурного простору. Таким чином, ми розрізняємо ендогенну та екзогенну інтертекстуальності. Прикладами першої можуть виступати ключові слова текстів одного автора та образи або символи (якщо ми говоримо про художні тексти), в структурі яких вони представлені, що здатні формувати текстові лейтмотиви (наприклад, лейтмотив тенет в “Агамемноні” Есхіла [2: 24-25], лейтмотив печери в “Житті в могилі” С.Мірівіліса та “Капітан Міхаліс” Н.Казандзакіса, лейтмотив танцю в “Лихі та кумедні пригоди Алексіса Зорбаса”, “Остання спокуса”, “Капітан Міхаліс” Н.Казандзакіса), тоді як друга охоплює всю множину спільних

елементів двох текстів, що належать двом різним мовним особистостям і перебувають у генетичному спорідненні.

У романі “Лихі та кумедні пригоди Алексіса Зорбаса” концептуальна метафора “ЖИТТЯ – ЦЕ ГРА” [3] вводить у текст сукупність тем, важливих з погляду Н. Казандзакіса для емоційного відчуття та раціонального осмислення, а саме: питання про свободу/ не свободу окремої людини, про співвідношення у людині високого та нищого, про діалектичний зв’язок тілесного та духовного, тема вибору як головної ознаки людськості, тему нераціональних форм пізнання (танок як пізнання), тему співвідношення свободи та необхідності тощо. Сама метафора розкривається у низці епізодів, що містять або пряму її реалізацію, або опосередкований натяк. Так, до прямої реалізації відносимо епізод згадка про недавнє прощання автора з Другом, зустріч автора та Зорбаса у порту, епізод написання листа автором Другові, де розглядається реальна та ірреальна модальність гри, наративний епізод, в якому Автор уподібнює життя гри на арені, тема про гру на сандурі (або іншому музичному інструменті – текстовий лейтмотив) та проблему творчості як єдиного цілісного вираження свободи та пов’язана з нею тема танцю, музичне виконання на сільському святі, на якому буде вбито вдову; до опосередкованих елементів належить загравання Зорбаса до мадам Ортанс (текстовий лейтмотив), згадка гри як принципу отримання зиску, вигідного становища в епізоді зустрічі з дядьком Анагностисом, зображення картярства у таверні села в контексті символізму, що приписує закладу грецька традиція, згадка про гральні кості Бога, про гру в кості як одне з чоловічих занять, що одночасно є випробуванням мужності (чи зможе його покинути справжній чоловік), найменування канатної дороги іграшкою Зорбаса. Відтак можна виділити три типи ситуацій, пов’язаних з концептом ГРА: гра як різновид людської інтеракції (азартна гра), гра як інституція (театр/ цирк), гра як пізнавальна дія (музичне виконання).

В романі інтертекстуальне функціонування в контексті досліджуваної нами метафоричної схеми має прецедентне ім’я Шекспір та прямі й опосередковані алюзії на твори драматурга (“Буря”, “Макбет”, “Отелло”). Опосередковано вказівку на цитату з “Макбета” *“Macduff was from his mother’s womb untimely ripp’d”* (Macbeth, V, VII) Н. Казандзакіс використовує в контексті демонстрації антиномічності таїнства народження під час розмови з сільським божевільним

Мімітосом. Зокрема, ілокутивно спонукає звернення до прецедентного імені лексема *κοιλιά*, використана Мімітосом (сільським дурником), що етимологічно походить з *κοίλος*, одним із значень якої було “чаша”, місце публіки в давньогрецьких театрах, відтак асоціативно її можливо пов’язати з темою нашого дослідження.

У “ЛткпАЗ” прецедентне ім’я “Шекспір” трапляється тричі. У першому випадку інтертекстуальним є уподібнення критян героєві “Бурі” – Калібану, в другому наводиться алюзія на “Отелло” (“з’являється страшний арап”, [7: 62; 11: 57]), в третьому – автор у внутрішньому монологі порівнює парадоксальність ходу думок Мімітоса із винятковістю мовної творчості митців, зокрема Шекспіра [7: 131; 11: 127]. Спільною рисою всіх цих випадків є те, що вони належать до дискурсу Автора-наратора, і це проявляється в тому, що двічі (в першому та третьому випадках) вони є складниками монологічного наративу, комунікативної форми, найщільніше пов’язаної з мовною особистістю, яка породжує текст. Відзначимо, що використання наведених вище елементів важливе з погляду встановлення паратекстуальних відношень між семантично значущими елементами тексту. Попри елементи, що виражають інтертекстуальні відношення, використання концептуальної метафори ЖИТТЯ – ЦЕ ГРА є одним із лейтмотивів у “ЛткпАЗ”. На першій зустрічі головних героїв Автор-наратор описує їх як двох акторів, “що зустрілись на фоні театральних декорацій” [7: 51; 11: 46], у листі до друга Автора [7: 120-124; 11: 116-120] люди уподібнюються лялькам, які грають на сцені Мартопляса Господа (*στο έργο που παίζω στη σκηνή του Χατζαιβάτη Θεού*), Зорбас розповідає Автору притчу, в якій повідомляє, що він “потрапить до раю як блазень” [7: 232] (*σαν καραγκιόζης* [11: 231]) тощо. Принагідно відзначимо, що в грецькій мові є кілька лексем на позначення долі, які різняться за параметрами “випадковість/ навмисність”, “позитивність/ негативність” – *τύχη, μοίρα, πεπρωμένο (γραφτό)*, *μεράκι*, та “випробовування”, перша з яких часто створює в романі інтертекстуальну алюзію на шекспірівське: “*All the world’s a stage. And all the men and women merely players*” (As You Like It, II, VII). Для реалізації концептуальної метафори ЖИТТЯ – ЦЕ ТЕАТР Н. Казандзакіс використовує фразеологію, в структурі якої містяться компоненти з семантикою “дій, що відбуваються в театрі” та “якісних ознак таких дій”: “гри”, “вистави” (із асоціацією на д-гр. *θέατρον* (видиме) від *θεάομαι* із значенням “дивитися, слідкувати за”), “танцю”,

“комічного”, “трагічного”. Вони виконують характерологічну функцію, оскільки “приписані” субдискурсові якогось персонажа, наприклад, “παίζω το μάτι” [7: 234, 236] (“*підморгнув*” [11: 235, 237]), “σπάω στα γέλια” [7: 245, 260] (“*зареготав*” [11: 246], “*заходився сміхом*” [11: 261]), “παίρνουν κάποιοι τα κλάματα” [7: 311, 355, 365] (когось *душать* сльози [11: 306], *розплакатися* [11: 347], *зронити сльозу* [11: 357]), “τρέχουν τα μάτια” [7: 270] (“*очі повні сліз*” [11: 270]), “έρχονται τα κλάματα” [7: 269] (“*сльози душать*” [11: 269]), “χορεύω κάποιοι στο ταψί” („*танцюватимуть у мене, як чорт на сковороді*” [11: 242], де український переклад синтактико-семантично розширено компаративною структурою, використання інфернального діяча в якій може бути ілокутивно навіяним оригінальним текстом), “θα μπώ... στην Παράδεισο σαν καραγκιόζης”, [7: 231] (“*потраплю до раю, як блазень*” [11: 232]), “κάνω τούμπες” [7: 231] (“*викидаю всілякі коники*” [11: 232]) тощо.

Алюзія на центральну сюжетну колізію п’єси “Отелло” зумовлена прагненням Н.Казандзакіса реалізувати згодом концепт **ВИПРОБОВУВАННЯ** у концептуальній схемі **ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ**, яка може відобразитися в активному (самопожертва) та пасивному (приношення в жертву кимсь) варіантах, здавна відомої грецькому культурному просторові (пор., наприклад, жертвоприношення Іфігенії та Поліксени в творах Еврипіда). Індивідуальний різновид схеми, реалізовуваний Н. Казандзакісом в усіх його творах: “жінка (особа з соціального маргінесу: вдова, повія) – жертвоприношення (випробування героя) – долання/ не долання перешкоди (смерть жінки)”. Так, у романі “ЛткпАЗ”, сублімуючи свою сексуальну неповноцінність, селяни на чолі з Маврандонісом приносять у жертву вдову, якій Н.Казандзакіс в тексті надає символічні ознаки оберегу села (вона, зокрема, прихищає Мімітоса), і тому вона сакралізується в субдискурсі Зорбасом (“Удова – це Марія, що на кожне Різдво народжує бога” [11: 146]), до того ж при екстраполяції епізоду з пошуками вівці на епізод убивства, удова отримує риси “агнця, якого приносять в жертву заради х”, тобто самого Ісуса [4]. В “Капітан Міхаліс” Міхаліс після тривалих спроб звільнитися від демона краси, для чого він спускається у власний підвал ([8: 85-127], [12: 99-141]), убиває Еміне, удову свого побратима Нурі-бея, яка має побратися з іншим капітаном, Поліксінгісом ([8: 354], [12: 385]), оскільки внутрішня порожнеча, яку створила в ньому Еміне своїм існуванням,

змушує Міхаліса зрадити обов'язок борця за свободу. В “Христа розпинають знову” удова Катерина бере на себе вину за смерть Юсуфчика, рятуючи тим самим усе село та свого Маноліса, якого таємно кохає, і її карає на горло ага ([9: 215], [13: 236]), а греки-вигнанці, яких відмовляються прихистити багатії Ліковрисі, оселяються на горі Саракіні ([9: 50], [13: 56]). В “Остання спокуса” Магдаліну карають фарисеї, побиваючи камінням, і таким чином вона входить до раю разом із нареченим – Ісусом ([10: 468-472]), і її покарання перебуває в тому самому “віртуальному” щодо самого дієгетичного світу хронотопі, що і марення-спокуса Ісуса. В останньому творі схема ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ найяскравіше проявляється в складі концепту ДОЛЯ, оскільки, як й Ісус, Магдаліна гине через незбагнений (і тому невідворотний) задум божий [10: 469]. Таким чином, ми можемо твердити, що мотив “жертвоприношення жінки” та схеми його реалізації в творчості Н.Казандзакіса є демонстрацією ендогенної інтракультурної інтертекстуальності, і саме це зумовлює використання автором певних діакультурних інтертекстуальних алюзій, зокрема, посилення саме на персонажів “Отелло” Шекспіра. Для підготування читача до сприйняття реалізації самої концептуальної схеми в певному текстовому блоці, а також подальшого посилення на неї для введення/ розвитку наступних тем Н.Казандзакіс вводить марковані дискурсивні елементи, пов'язані зі схемою, наприклад, компаративну ідіоматику в “ЛткпАЗ”: “σφάζω κάποιον σαν αρνί” [7: 267], “зарізати когось, як вівцю” [11: 267].

У романі Н.Казандзакіса аналізована нами концептуальна метафора також є цільовою зоною для формування іншої концептуальної метафори СУТИЧКА – ЦЕ ТАНОК, характерної для більшості творів письменника, що утворюється з бленду СУПЕРЕЧКА – ЦЕ ВІЙНА та ДУМКА – ЦЕ РУХ, звужена в художній системі Н.Казандзакіса до ПІЗНАННЯ – ЦЕ ТАНОК. Ідея конфліктності як основної форми взаємодії людини зі світом, насамперед, його пізнання, становить центр філософії Н.Казандзакіса. Недарма основним образом його філософського есе “Аскетика” є Дигеніс Акрит. Танок є лейтмотивом багатьох творів письменника, наприклад, в “ЛткпАЗ” автор змальовує спілкування Зорбаса з більшовиком у Новоросійську через посередництво танцю за відсутності спільного мовного коду. До самого способу комунікації, притаманного персонажам Н. Казандзакіса, можна назвати не стільки

διάλογος, скільки *αντίλογος*, що в певному сенсі відсилає над до принципів античного театру. Можливо, збоку культурної традиції стимулом, що вплинув на актуалізацію Н. Казандзакісом метафори, був відомий факт жертвоприношення як обов'язкового ритуалу початку театральних змагань в античних Атенах.

Варто відмітити, що умовне порівняння Н.Казандзакісом танку із двобоєм має служити експозицією для самої сцени поєдинку та вбивства вдови (жертвоприношення). Компонуючи у такий спосіб сюжет, Н.Казандзакіс ще раз підводить читача до однієї з головних тем своєї творчості: театральність подій життя (“заданість” їхньої реалізації у певних інституційних рамках суспільства) виражає ідею необхідності, що зумовлює драматичну напругу між свободою і несвободою людини. В аналізованому епізоді на мовному рівні це досягається використанням дієслів, у семантиці яких існують семи “насильницька дія” (*αρπάζω*), „негативний афективний стан” (*αυριεύω*), “афективний стан, спричинений погрозою” (*τρομάζω*, *ανατριχιάζω*), та фразеології, зокрема, дискурсивної (“епічного” мовленнєво-жанрового регістру [5]), з відповідними семантичними компонентами, наприклад, епічної гіперболізації, компаративності тощо – “*σέρνω τη φωνή*”, “*σαν ακρισμένο κριάρι*”, “*παίρνω τις ψυχές*”, “*να πεθάνει ο Χάρος*”. На концептуальне ж використання танку в конкретному випадку прямо вказує використання композитної ідіоматичної конструкції “*σαν αρχάγγελος είναι που παίρνει τις ψυχές*”, ускладненої вживанням субстантивованого прикметника *αφιλότιμος* з негативною семантикою, що передається префіксом. Відмітимо, що, порівнюючи у негативний спосіб (*негідник, безчесний*) вправного танцюриста з архангелом, Н.Казандзакіс вкотре використовує антиномічну логіку, притаманну світогляду Зорбаса, як однієї з проєкцій самого Н.Казандзакіса, та породжену ніцшеанськими симпатіями письменника, а завдяки фразеоматизму “*να πεθάνει ο Χάρος*”, що вводить тему смерті та безсмертя, яку автор у вигляді внутрішнього монологічного роздуму-відступу розвиває нижче, створюючи явище фразеологічного керування контекстом та мовної гри (“– ...*βάρα, που να πεθάνει ο Χάρος*” (дієгетичний діалог) та одразу за ним “*Ο Χάρος πέθαινε κάθε στιγμή...*” (внутрішній монологічний роздум)).

Епізод самого поєдинку складається з двох частин, усіченість яких у порівнянні з іншими творами письменника можливо пояснити трансляцією досліджуваних метафор та окремих концептів (двобій між

Зорбасом та Манолокасом зображається без епічної експозиції, оскільки, як випливає з вищесказаного, епізод присвячено розкриттю не стільки концепту СУПЕРЕЧКА, скільки ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ, а епічний зачин в контексті помсти Манолокаса не має розв'язки). Початок текстової реалізації метафори ми відносимо до слів старого паламаря Андрульоса, який помічає в церкві удову. Іменуючи удову, паламар вживає дієприкметник *θεοκατараμένη* (богом проклята), 290. Вжиток цього дієприкметника стосовно текстів Н.Казандзакіса є ендогенно інтертекстуальним, оскільки обіймає найважливішу роль в створенні образу Христа в тексті роману “Остання спокуса” (про використання прикметника *θεοκατάρατος* в контексті рецепції бергсонівської “elan vital” див. [6: 16]). Ієрархічне підпорядкування автором концептів СУПЕРЕЧКА/ ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ впливає на те, що сама концептуальна схема двобою видозмінюється у такий спосіб, щоб символічно доповнювати, розширювати зміст текстового блоку алюзією на образність вищого порядку (вбивство вдови – жертвоприношення Христа), втім, така алюзивність, на нашу думку, є наслідком роботи “несвідомого” Н.Казандзакіса. Саме тому в епізоді представлено багато стійких виразів, пов'язаних із культурними концептами християнства, наприклад, алюзія на прецедентну ситуацію передачі Христа до рук римської влади – *Γριές σκλήριζαν: “Σκοτώστε της!”* [7: 290] (пор. Єв. від Матв., 27.22.1-27.22.2 – “λέγει αυτοίς ο Πιλάτος, Τι ουν ποιήσω Ιησούν τον λεγόμενον Χριστόν; λέγουσιν πάντες, Σταυρωθήτω”). Так само в епізоді зі вбивством удови усі прагматики, використані Маврандонісом, є апеляціями (апелятивна іллокуція) до віртуального об'єкту, номінативу *όνομα* (“στ' όνομα του Χριστού” [11: 291], “στ' όνομα του Χριστού και της Παναγίας” [11: 292]), виникнення якого внаслідок суспільної конвенції дуже важливо. По суті, у таких випадках усі мовці звертаються чи благають не “заради самого x”, а “заради певних норм, (які через ті чи інші обставини x уособлює)”. Тому негативна реакція та перлокутивне відхилення прохання набуває додаткової експресивності, чим впроваджується важлива для письменника ідея про те, що “норми, конвенціалізовані як x”, можуть не мати нічого спільного з “нормами самого x”.

Відтак, ми доходимо **висновку**, що функціонування інтертекстуальних елементів літературного твору є системним в плані реалізації художніх завдань, і становлять своєрідну мікросистему,

механізми якої сприяють дешифруванню читачем авторського задуму, а також продуктивному нарощуванню смислів певного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. *История* греческой литературы. Эпос, лирика, драма классического периода. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1946. – Т. 1. – 487 с. 2. *Ярхо В.Н.* Античная драма: Технология мастерства. – М.: ВШ, 1990. – 144 с. 3. Резанова З.И. Метафора в лингвистическом тексте: типы функционирования <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/fil/01/image/18-29.pdf> 4. *Савенко А.О.* Символ дерева та мотив смерті у творах Н.Казандзакіса // Мова і культура: У 10-ти т. – К., 2002. – Вип. 5: Мова і художня творчість. – Т. 4. Ч. 2. – С. 76–89. 5. *Савенко А.О.* Інтертекстуальність епічної фразеології новогрецького роману (на прикладі використання концепту ύβρις) // Мовні і концептуальні картини світу. Збірник наукових праць. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 18, Кн. 2. – С. 131-135. 6. *Γιόκαρης Ηλίας* Ιστορική διαπλοκή στον Τελευταίο Πεираσμό// Το μυθιστορηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Πρακτικά συμποσίου που διοργανώθηκε από τη Διεθνή Εταιρία Φίλων Νίκου Καζαντζάκη. – Αθήνα, 2003. – Σ. 10–19.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. *Καζαντζάκης Νίκος* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά. – 7-η εκδ. – Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, 1973. – 366 σ. 2. *Καζαντζάκης Νίκος* Ο Καπετάν Μιχάλης (Ελευθερία ή Θάνατος). – 20-στη επανατυπ. – Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2001. – 541 σ. 3. *Καζαντζάκης Νίκος* Χριστός ξανασταυρώνεται. – 10-η εκδ. – Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, 1974. – 465 σ. 4. *Καζαντζάκης Νίκος* Τελευταίος Πεираσμός. – Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2008. – 587 σ. 5. *Κазандзакіс Н.* Кумедні та лих пригоди Алексіса Зорбаса/ з новогр. пер. А.Чердаклі. – К.: Дніпро, 1989. – 357 с. 6. *Κазандзакіс Н.* Капітан Міхаліс (Свобода або смерть)/ з новогр. пер. І.С. Гречанівський, Я. та В. Мочоси. – II вид. – К.: Дніпро, 1975. – 509 с. 7. *Κазандзакіс Н.* Христа розпинають знову/ з новогр. пер. І.К. Каввадіас та І.С. Гречанівський. – К.: Дніпро, 1958. – 446 с.

СЕРЕДА Н.А.

Київський національний лінгвістичний університет

КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ЗНАЧЕННЯ ПОХІДНИХ ІМЕННИКІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЯКОСТІ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

Статтю присвячено аналізу компонентної структури лексичного значення похідних іменників на позначення якості в сучасній німецькій мові. Лексичне значення виражається змістом понять, який має складну структуру. Відповідно і в значеннях слів виділяються компоненти, семантичні ознаки, які співвіднесені зі змістовими ознаками понять. Компоненти лексичного значення тісно взаємопов'язані і виділяються як самостійні для опису структури значення.

Ключові слова: лексичне значення, поняття, конотативні характеристики, компоненти лексичного значення.

Статья посвящена анализу компонентной структуры лексического значения производных существительных со значением качества в современном немецком языке.