

Міністерство освіти і науки України  
Київський національний лінгвістичний університет

На правах рукопису

МАЛАЩУК-ВИШНЕВСЬКА НАТАЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 811.111'38:821.111-1(73)

ПОЕТИКА НОНСЕНСУ  
В АМЕРИКАНСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ  
МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ:  
СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТИ

10.02.04 – германські мови

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник  
Белехова Лариса Іванівна,  
доктор філологічних наук,  
професор

Київ – 2014

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ.....	13
1.1 Співвідношення понять “нонсенс” та “абсурд.....	14
1.2 Поетика нонсенсу в різних наукових парадигмах .....	22
1.2.1 Антична поетика.....	24
1.2.2 Формальна поетика.....	25
1.2.3 Лінгвопоетика.....	27
1.2.4 Когнітивна поетика.....	30
1.3 Катахреза у системі поетики нонсенсу.....	35
Висновки до розділу 1 .....	38
РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОНСЕНСУ В СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ.....	40
2.1 Інтегрований підхід до дослідження поетики нонсенсу .....	40
2.2 Критерії виявлення поетики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах .....	44
2.3 Методика аналізу поетики нонсенсу.....	57
Висновки до розділу 2 .....	63
РОЗДІЛ 3 ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ.....	66
3.1 Ігровий потенціал нонсенсу.....	66
3.2 Фонографічні, фонетичні та фонеморфологічні засоби.....	76
3.3 Морфологічні та морфолого-синтаксичні засоби.....	86
3.4 Синтаксичні засоби.....	92
3.5 Графічні засоби.....	96
3.6 Різновиди катахреси.....	100
3.6.1 Катахреза метафоричного типу.....	100

3.6.2 Катахреза парадоксального типу.....	102
3.6.3 Катахреза і оксиморон.....	104
3.6.4 Катахреза синестезійного типу.....	105
Висновки до розділу 3 .....	108
<b>РОЗДІЛ 4 ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ.....</b>	<b>111</b>
4.1 Лінгвокогнітивні механізми втілення нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах.....	111
4.1.1 Лінгвокогнітивні механізми формування катахрези.....	111
4.1.2 Особливості синестезійного мапування у катахрези.....	114
4.1.3 Сенсорна тривимірність образів у поезиці нонсенсу.....	117
4.2 Лінгвокогнітивні операції актуалізації нонсенсу.....	119
4.2.1 Конструктивно-творче мапування .....	120
4.2.2 Атрибутивне і ситуативне контрастивні мапування.....	122
4.2.3 Релятивне і субститутивне контрастивні мапування.....	124
4.2.4 Наративне контрастивне мапування.....	128
4.3 Абсурдистська картина світу в сучасній американській поезії..	132
4.3.1 Передконцептуальна основа поезики нонсенсу.....	133
4.3.2 Абсурдистський образ людини.....	140
4.3.3 Специфіка персоніфікації в абсурдистській картині світу.....	144
Висновки до розділу 4 .....	150
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ .....</b>	<b>153</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>161</b>
<b>ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА .....</b>	<b>186</b>
<b>ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....</b>	<b>187</b>
Додаток А Віршований текст К. Фрост “Rattler Bites Nightingale Sings” .....	190
Додаток Б Віршований текст К. Х’юм “Ambien Anthem” .....	191
Додаток В1 Віршований текст Е.Е. Каммінгса “i” .....	193
Додаток В2 Переклад віршованого тексту Е.Е. Каммінгса “i”.....	194

## ВСТУП

Осмислення тексту, тобто його сприйняття та розуміння, – один з найскладніших видів мовленнєвої діяльності, що відображує не лише мовну компетенцію інтерпретатора [85; 129], але й психологічні характеристики разом із індивідуальною специфікою його інтелектуальної діяльності [58]. Особливо актуальною у цьому світлі постає проблема розуміння поетики нонсенсу в сучасних віршованих текстах як їхньої онтологічної властивості.

Теоретичним підґрунтям дисертаційної роботи слугують, по-перше, філософські праці, в яких визначено природу та онтологічні властивості нонсенсу [7; 5; 51; 65], по-друге, літературознавчі розвідки, спрямовані на вивчення нонсенсу в епістемологічному плані [214; 226; 26; 27; 181; 183] та, по-третє, мовознавчі дослідження мікропоетики художніх текстів [36; 37; 14; 15; 206; 11; 216; 217; 218; 239; 240; 244; 245].

Піонерами в дослідженні мовного аспекту нонсенсу за кордоном були лінгвісти Дж. Ліч (1969), Н. Хомський (1974), М. Долітські (1984), Дж. Ейтчисон (1987). У радянській лінгвістиці нонсенс фактично не вивчався як окремий феномен, проте згадку про нього можна знайти в багатьох різнопланових дослідженнях, присвячених аналізу мовленнєвих жанрів [13], психолінгвістичним та когнітивним основам мови та мовлення [58], семантиці лексичних одиниць [8; 195], логічній семантиці [9].

У лінгвістиці дослідження нонсенсу проводились із різних позицій. Так, у межах комунікативно-прагматичного підходу описано прагмасемантичну аномальність висловлювань, яка заснована на протиріччі між конвенційним і неконвенційним компонентами смислу [135; 184], що потребує для свого виявлення звернення до лінгвістичного або позалінгвального контекстів [115]. Результатами розвідок нонсенсу в аспекті семантики є розмежування ненормативних семантичних конструкцій на семантичні аномалії як порушення мовної норми та абсурдні висловлювання, що відображають глибинні процеси, які відбуваються

у мисленні людини [9; 25]. У річищі психолінгвістичного підходу виявлено, що антиномія “сенс – нонсенс” є продуктом людської свідомості й тільки завдяки тісному зв'язку мови та ментального світу опредметнюється у знаковій формі [42; 45; 58]. Здобутками лінгвокультурологічного напрямку є висновки про креативний потенціал нонсенсу у створенні нових смислів [93; 95; 176; 192]. З позиції семантико-когнітивного підходу текстові аномалії у художніх прозових творах є причиною когнітивного дисонансу – інтелектуальної перешкоди, що виникає унаслідок розбіжності між знанням актуального світу і знанням, отриманим читачем з текстового світу [80], яка веде до текстового напруження [37]. У межах лінгвопоетики описано принципи текстотворення онтологічного абсурду як основної стратегії мовної гри в американській прозі постмодернізму [11].

Узагальнення поглядів на природу нонсенсу, представлених у науковому доробку, дозволяє дійти висновку, що головним у розумінні його сутності є протиріччя, яке виражається у протиставленні певної мовної, соціальної, естетичної норми і контрастуючого з нею відображення дійсності, ситуації, явища [25; 126], а також у певному логічному супереченні, протиріччі стереотипності [129], яке призводить до зіткнення амбівалентних образів, думок і очікувань. Тому нонсенс описується за допомогою таких понять, як протиріччя, контраст, порушення норми, неоднозначність [38; 91] і ошукане очікування [191]. Нонсенс часто протиставляють сенсу, уподібнюючи його із нісенітницею [74; 82]. Вважаємо, що подібне розуміння нонсенсу не відображає його найважливіших характеристик, а для виділення дихотомії сенс::нонсенс не має достатньо вагомих підстав, адже покликання нонсенсу полягає у протизазі домінуючому світогляду, у можливості вказати на альтернативний “інший сенс” [12, с. 288].

**Актуальність** обраної теми визначається її відповідністю загальним спрямуванням когнітивно-поетологічних розвідок на пошук новочасних підходів до розкриття механізмів творення нових і прихованих смислів у поетичних текстах епохи модернізму й постмодернізму. Пояснення

лінгвокогнітивних механізмів створення поезики нонсенсу у віршованих текстах сприяє виявленню тенденцій і закономірностей поетичного мовлення різних літературно-стильових напрямів. Інтеграція стилістичного та лінгвокогнітивного підходів до вивчення поезики нонсенсу в американській поезії модернізму та постмодернізму уможлиблює проведення її комплексного дослідження у передконцептуальному, концептуальному і вербальному вимірах.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконано в межах колективної теми кафедри лексикології і стилістики англійської мови імені професора О.М. Мороховського Київського національного лінгвістичного університету “Текст і дискурс у когнітивно-семіотичному висвітленні” (тему затверджено на засіданні кафедри лексикології і стилістики англійської мови імені професора О.М. Мороховського КНЛУ, протокол № 7 від 23 лютого 2009 року). Проблематика роботи вписується до кола питань, досліджуваних згідно з держбюджетною науковою темою Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України № 0112U001628 “Когнітивні й комунікативні студії мови, тексту і дискурсу в синхронії та діахронії”, що розробляється в КНЛУ (наказ № 1241 від 28.10.2011 року).

**Метою** дослідження є опис поезики нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму у стилістичному та лінгвокогнітивному вимірах.

Досягнення окресленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- визначити теоретико-методологічні основи дослідження поезики нонсенсу в сучасній американській поезії;
- уточнити зміст поняття “нонсенс” та його співвіднесеність з поняттями “абсурд”, “парадокс”, “гротеск”;
- розробити комплексну методичку аналізу різнорівневих виявів нонсенсу;
- виокремити стилістичні засоби і прийоми створення поезики

нонсенсу;

- з'ясувати статус катахрези як домінантного стилістичного засобу поетики нонсенсу;

- виявити лінгвокогнітивні механізми формування словесних образів поетики нонсенсу в американських віршованих текстах;

- реконструювати концептуальні схеми, що лежать в основі стилістичних засобів створення нонсенсу та встановити його передконцептуальне підґрунтя;

- визначити ознаки абсурдистської картини світу в сучасній американській поезії.

*Об'єктом* вивчення є особливості створення нонсенсу в поетичному мовленні.

*Предметом* дослідження є поетика нонсенсу у віршованих текстах американської поезії модернізму та постмодернізму у стилістичному та лінгвокогнітивному аспектах.

Гіпотезою дослідження є припущення про те, що у підґрунті нонсенсу лежить особливий тип художньої свідомості, яка виявляється у різних комбінаціях аналогового, асоціативного, параболічного видів поетичного мислення із парадоксальним, що впливає на характер мапування як лінгвокогнітивного механізму формування образності поетичного тексту.

**Матеріалом** дослідження слугують 1820 віршованих текстів, дібраних із антологій американської поезії XX-XXI століть загальним обсягом 11856 умовних сторінок, в яких простежується наявність ознак нонсенсу у вербальній, концептуальній і передконцептуальній площинах поетичного тексту.

Комплексна **методологія** включає такі види **аналізу**: *контекстуально-інтерпретаційний* із **прийомами** лінгвостилістичного аналізу тропів і фігур для визначення смислового наповнення лінгвостилістичних засобів творення нонсенсу в англomовних поетичних текстах на основі горизонтального (мовленнєвого) та вертикального (фонові знання) контекстів;

*фоносемантичний аналіз* було залучено для встановлення тенденцій інтерпретування нонсенсу, що базується на звукосимволізмі; *концептуальний аналіз*, який ґрунтується на ключових положеннях когнітивної лінгвістики та когнітивної поетики, застосовано для виявлення лінгвокогнітивних механізмів, задіяних у формуванні поетики нонсенсу.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у тому, що в роботі *уперше* висвітлено поняття “поетика нонсенсу” у когнітивному ключі й розкрито лінгвокогнітивні операції та процедури формування нових і прихованих смислів у сучасній американській поезії. *Визначено* та *описано* стилістичні засоби і прийоми створення нонсенсу на різних рівнях побудови поетичних текстів. *Уперше* виявлено способи і механізми створення катахрези як ключового лінгвостилістичного засобу поетики нонсенсу та *виокремлено* її види. *Уперше* визначено ознаки абсурдистської картини світу, відображеної в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму. *Новизну* отриманих результатів узагальнено у таких положеннях:

1. *Доведено*, що поетика нонсенсу є невід’ємною складовою американських віршованих текстів модернізму і постмодернізму, при цьому нонсенс розуміється не як відсутність смислу, а як можливість породження нових та вилучення прихованих смислів.

2. *Встановлено* підґрунтя появи поетики нонсенсу – особливий тип індивідуально-творчої художньої свідомості, яка виявляється в різних словесних образах, побудованих шляхом конвергенції аналогового, асоціативного, параболічного видів поетичного мислення із парадоксальним, що впливає на механізми формування специфічної образності поетичного тексту.

3. Поетику нонсенсу *визначено* як сукупність лінгвостилістичних засобів і прийомів, розкриття лінгвокогнітивних механізмів творення яких уможливорює вилучення нових смислів та виявлення способів приховування відомого (усталеного) смислу поетичного тексту в його



передконцептуальній, концептуальній і вербальній площинах.

4. *З'ясовано*, що у поетичних текстах нонсенс реалізується за допомогою різнорівневих лінгвостилістичних засобів, які формують словесні образи шляхом конструктивно-творчого мапування – лінгвокогнітивної операції креативного, неконвенційного впорядкування мовних одиниць, що і створює ефект несподіваності, неоднозначності, несумісності.

5. *Описано* концептуальний вимір віршованих текстів, який відбиває особливості абсурдистської картини світу, що вибудовується в сучасній американській поезії внаслідок певних змін індивідуально-авторської художньої свідомості та трансформацій стереотипних уявлень про наївну картину світу. Абсурдистська картина світу втілюється у словесній тканині тексту засобами іронії, гротеску, катахрези, мовної гри, тотальної персоніфікації і чорного гумору.

6. Основним виявом абсурдистської картини світу і поетики нонсенсу взагалі *визначено* катахрезу, яка передбачає зіставлення несумісних, але не контрастних понять, що належать до різних онтологічно несумісних доменів однієї або декількох концептосфер. Розуміння та інтерпретація катахрези ускладнюються, коли остання спирається на непряме синестезійне мапування, яке порушує когнітивні обмеження творення стилістичних тропів і фігур, на відміну від прямого мапування, що є природнішим з погляду когнітивної лінгвістики.

7. *Виявлено*, що передконцептуальна іпостась словесного образу імплікує емоціогенне передзнання, яке активується архетипами колективного позасвідомого. Образні засоби поетики нонсенсу провокують зміни в архетипних уявленнях про людину і Всесвіт, що зумовлено відхиленнями від базових прототипних концептуальних схем, втілених у словесних поетичних образах американської поезії.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає у можливості їхнього використання в курсах стилістики англійської мови (розділи

“Стилістика тексту”, “Поетичні тропи і фігури мовлення”, “Стилістична диференціація сучасної англійської мови”), у розробці навчально-методичних матеріалів з когнітивної поетики й інтерпретації художнього тексту, а також на заняттях з аналітичного читання на старших курсах факультетів іноземних мов педагогічних та лінгвістичних університетів.

Уточнення понять художньої свідомості й поетичного мислення, а також встановлення тенденцій і закономірностей розвитку поетичного мовлення, зумовлених еволюцією художньої свідомості та видами поетичного мислення поглиблюють розуміння специфіки художньої творчості та образотворення. Розрізнення видів контрастивних тропів є внеском у теорію образності.

**Апробацію основних положень та результатів** дослідження здійснено на трьох *міжнародних* наукових конференціях: “Культура народів Причорномор'я” (Ялта, 2009), “Україна і світ: діалог мов та культур” (Київ, 2012, 2013); на сімох *всеукраїнських* науково-практичних конференціях: “Іноземні мови у вищому навчальному закладі: теоретичні засади та прикладні аспекти” (Вінниця, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013), “Пріоритети сучасного германського та романського мовознавства” (Луцьк, 2008), круглий стіл “Світ емоцій у дзеркалі когніції: мова, текст, дискурс”, присвячений ювілею професора О.П. Воробйової (Київ, 2012) та на двох *міжвузівських* конференціях: “Мова, освіта, культура в контексті Болонських реалій” (Київ, 2008, 2009).

**Публікації.** Основні результати дослідження відображено у чотирьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях ДАК України (2,74 др. арк.), одній науковій статті у фаховому виданні ВАК РФ та тезах восьми наукових конференцій (0,85 др. арк.). Загальний обсяг публікацій становить 3,59 др. арк.

**Обсяг і структура роботи.** Дисертаційне дослідження загальним обсягом 194 сторінки (основний текст містить 160 сторінок) складається із вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного з них, загальних

висновків, списку використаної літератури і довідкових праць (285 позицій), джерел ілюстративного матеріалу (22 найменування) і додатків. Додатки містять сучасні американські віршовані тексти, використані для демонстрації методики дослідження поезики нонсенсу.

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дисертаційної роботи, визначено мету і завдання, окреслено об'єкт, предмет і методи дослідження, розкрито наукову новизну роботи та практичне значення одержаних результатів роботи.

У **першому розділі** подано огляд наукових праць із зазначеної проблематики, визначено головні підходи до вивчення нонсенсу в лінгвістичному ракурсі, розкрито основні положення, завдання та поняття лінгвостилістики лінгвістики та когнітивної поезики, які є ключовими для дисертаційної роботи.

У **другому розділі**, обґрунтовано власний інтегрований підхід до виявлення складників поезики нонсенсу і розроблено методику аналізу механізмів її формування, визначено етапи дослідження.

У **третьому розділі** здійснено лінгвостилістичний аналіз сучасних американських віршованих текстів, виокремлено образні засоби поезики нонсенсу та обґрунтовано значущість катахрези як складника поезики нонсенсу.

У **четвертому розділі** на основі концептуального аналізу поетичних текстів, що містять нонсенс, виявлено особливості абсурдистської картини світу в американській поезії модернізму і постмодернізму та визначено лінгвокогнітивні механізми, операції і процедури, задіяні у формуванні нових і вилученні прихованих смислів.

У **загальних висновках** викладені результати дослідження, окреслено перспективи подальших розвідок.

Роботу завершує список використаної наукової літератури, джерел ілюстративного матеріалу та додатки.

Додатки містять сучасні американські віршовані тексти, використані для демонстрації інтегрованої методики дослідження поезики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ

Питання про те, що таке нонсенс, коли він виникає і як проявляється у віршованих текстах, потребує, в першу чергу, більш чіткого визначення самого поняття, яке досі залишається у сучасному зарубіжному та вітчизняному науковому дискурсах одним з найбільш невизначених.

Дослідження сутності поетики нонсенсу в історико-літературній перспективі виявило, що до виникнення філософії екзистенціалізму поняття “нонсенс” та “абсурд” вживалися як взаємозамінні [63, с. 4], інтерпретувались у контексті протиставлення сенсу та означали його відсутність або порушення законів логіки. У сучасній лінгвістиці дослідження нонсенсу в художньому мовленні знаходимо у роботах, присвячених іншим аспектам мовознавства [9; 52; 53; 58], при цьому поняття “нонсенс” ототожнюється з поняттям “абсурд”, яке включає у себе такі семантично близькі слова, як абракадабра, маячня, нісенітниця, дурниця, “заум”, абищо, безглуздя та інше. У дисертаційній роботі нонсенс не протиставляється поняттю “смысл”, а, навпаки, пов’язується із породженням численних нових смислів, оскільки роль нонсенсу полягає у появі альтернативного “іншого сенсу” [Барт 89, с. 288], а не у повному його запереченні. Механізми створення нонсенсу мають складну, глибинну природу, а їх виявлення та опис виходять за межі проблеми структури лексичного значення [195; 208]. Будучи пріоритетною областю вивчення філософії, нерозробленість поняття “абсурд” в лінгвістичних дослідженнях привела до їх синонімічного використання, тому, зважаючи на таке ототожнення та підміну одного поняття іншим, маємо на меті дати їх порівняльну характеристику, опираючись на останні дослідження з даної проблематики.

## 1.1 Співвідношення понять “нонсенс” та “абсурд”

Перш за все зазначимо, що у літературознавстві розрізняють літературу нонсенсу та абсурду, які мають глибокі традиції у світовій літературі. Довгий час нонсенс вважався явищем виключно британської літератури з двома найбільш яскравими представниками Едвардом Ліром і Льюїсом Керроллом, що призвело до певної обмеженої точки зору на природу цього поняття. Крім того, нонсенс помилково ототожнюють лише з британським гумором, хоча класиками нонсенсу у світовій художній літературі називають Д. Родарі (Італія), В. Сміта (США), А. де Сент-Екзюпері (Франція), А. Прейсена (Норвегія), П. Хайна (Данія), К. Пруткова (Росія). Мотиви нонсенсу виявляються також у творах сучасних україномовних (Ю. Андрухович), російськомовних (С. Пелевин, Т. Толстая) і американських (Е.Е. Cummings, О. Nash) авторів.

Натомість російські літературознавці схильні до вживання терміну “абсурд” на позначення, наприклад, гротескно-іронічної та ігрової традиції російської класики XIX століття (М.В. Гоголь, А.П. Чехов); внутрішнього діалогу російського письменника Д. Хармса, котрий він веде з літературою, яка йому передувала, творчо переосмислюючи її досягнення [66]; а також “зауму” – поетичної мови, над якою не тяжіє “побутове значення слова”, створеної В. Хлебніковим та його сучасниками. У 20-30-ті роки XX століття членами російського літературного гуртка “чинарі” була розроблена теорія мовленнєвої нісенітниці, згідно з якою абсурд є семантично близьким до таких слів як нісенітниця, нонсенс, дурниця, “заум”, безглуздя, котрі “позначають не те, що обличене смислу, а те, у чому смисл вловити важко або майже неможливо” [26, с. 43]. Згідно з цією теорією, зміст творів абсурдистського напрямку спрямований на порушення одного із законів логіки.

В англomовних наукових розвідках виокремлюють літературу словесного нонсенсу і поезію нонсенсу, котрі “виражають більше аніж

просто дивацтво, що намагається розірвати пута логіки та мови” та літературу абсурду, до якої належить, наприклад, “театру абсурду” [214, с. 241], з такими характерними йому ознаками як відсутність часу й місця дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізмом, наявністю екзистенційних персонажів і абсурдних сюжетних ситуацій та переважанням засобів умовної образності [30; 163]. Абсурд також трактується як найвищий ступінь прояву нонсенсу, що найменше підлягає інтерпретації з боку слухача, таким чином межа між нонсенсом та абсурдом, на думку М. Долітського, полягає у ступені інтерпретації висловлення для мовця [212].

Відмінності існують також і у трактуванні аналізованих понять з точки зору сучасної філософії та лінгвістики. “Абсурд” як поняття, котре означає, що світ виходить за межі нашого уявлення про нього, походить від латинського слова *absurdus* – неблагозвучний, безглуздий, нісенітний або від *surdus* – глухий, таємний, неясний. Найбільш важливими пограничними значеннями слова “абсурд” видаються глухий або недочутий, неясний і безглуздий: абсурд у даному випадку сприймається не як відсутність смислу, а як “смысл, которого не чути” [170]. Абсурдні висловлення слід відрізняти від семантичних аномалій: перші спрямовані саме на передачу незвичайного з точки зору побутової логіки змісту і відображають глибинні зрушення, що відбуваються у свідомості, а другі – прості порушення мовної норми [25, с. 105]. Мовець може вдаватися до абсурдних висловлень для “передачі настільки глибокої істини, яку мова не дає можливості виразити несуперечливим парадоксальним способом” [там само].

Поняття “нонсенс” та “абсурд” є безсумнівно близькими, але не тотожними, зокрема, в українській та російській мовах нонсенс та абсурд ототожнюються, при чому перевага надається вживанню поняття “абсурд”, в англійській мові ці поняття розмежовуються: абсурд – більш абстрактне явище, нонсенс конкретизує безглуздість слова, мови, поведінки, розмови [192, с. 3]. Про різницю між нонсенсом і абсурдом свідчить думка Г. Тульчинського про те, що “нонсенс – це не просто абсурд чи чорний гумор

і зовсім не відсутність смислу. Навпаки – він пов’язаний з численними смисловими конотаціями і інтерпретаціями, примноженням, якщо не факторизацією смислу” [171, с. 136]. Варто підкреслити превалювання в англомовній науковій літературі вживання поняття “нонсенс” [205; 212; 217; 220; 232; 233; 238; 243]. Наприклад, Дж. Ліч розрізняє “вид нонсенсу, що суперечить знанням людини про мову та значення і вид нонсенсу, що суперечить знанням про “реальний світ” [233, с. 7]. Оскільки наше дослідження проводилось на матеріалі англомовних віршованих текстів, вважаємо за доцільне дотримуватися вживання терміну “нонсенс”. Той факт, що абсурд та нонсенс ототожнюються, пояснюється етнокультурною специфікою поняття “нонсенс”, відсутністю дослівного еквіваленту на його позначення в інших лінгвокультурах, а також неможливістю утворення його деяких похідних лексичних одиниць.

Першим до наукового обігу потрапило поняття “абсурд”, яке розумілось, передусім, як екзистенційне явище. [81, с. 37]. Так, уявлення про безглуздість буття супроводжувало людство протягом століть, ця думка знаходиться у стародавніх пластах літератури, “відлившись у чеканну формулу старозавітного “Суета сует та всіляка суета” або у фаталістичних по духу виразах типу “Усі під Богом ходимо”” [71, с. 478]. У Європі екзистенційна ідея абсурду з’явилась в III-му столітті з Тертуліаном, присутня у прихованому вигляді у Лютера, дуже детально розроблялась на початку XIX століття Кьєркегором та осмислювалась як онтологічний факт А. Камю у XX столітті [130, с. 24]. Екзистенційна абсурдистська проза та поезія “звичайною, стандартною мовою розповідає про речі, абсурдність яких віднесена до певної умовної реальності, що не співпадає з реальністю висловлення” [81, с. 37].

Поява так званого “мовного абсурду” припадає на середину XIX століття в Англії та початок XX століття. Мовний абсурдистський текст “відрізняється дивними висловлюваннями, дивність яких міститься в них самих; відносно них зазвичай не виникає припущень, наче вони описують



щось реальне, що існує поза ними” [81, с. 37]. В англomовній традиції на позначення мовного абсурду з’являється поняття “нонсенс”, введене Едвардом Ліром у його “Книзі нісенітниць” (Book of Nonsense by Edward Lear, 1846). У латентному вигляді нонсенс існував у фольклорі багатьох країн задовго до цього. Варто пригадати “Оповідки Матінки Гусині” (Mother Goose’s Melodies), вірші та пісні для дитячої кімнати (nursery rhymes), які є набутками англійського фольклору. Друга хвиля мовного абсурду припадає на 60-80-ті роки ХХ століття.

Початок традиції теоретичного розгляду абсурду був покладений відомою роботою Мартіна Ессліна “Театр абсурду” [214]. Вийшовши за межі означеної у заголовку проблеми, М. Есслін виявив, що абсурд має онтологічну та соціальну природу і, що до перетворення його в естетичну категорію і художній метод, проходить шлях, котрий полягає у рефлексії людської свідомості [там само]. Основою “абсурду” як літературного напрямку цього періоду англійський дослідник Мартін Есслін називає світосприйняття, смисловий фокус якого – ідея тотальної абсурдності буття, котра охопила світ після другої світової війни [214, с. 240]. Можна сказати, що абсурд – це констатація смислового, логічного, буттєвого і, відповідно, мовного безсилля виявити організуюче начало в навколишньому світі. Тим самим абсурд тісно пов’язаний з кризою культури та проблемою її інтерпретації [26, с. 26]. Тому модерністські та постмодерністські віршовані твори відрізняються від нонсенс-поезії першого етапу значно більшою жорсткістю абсурдності, незв’язністю тексту, невизначеністю форми та присутністю елементів чорного гумору [214, с. 240], проте серед них знаходимо також певну кількість текстів комічного характеру.

Звернемося до типології абсурду як родового терміну на позначення досліджуваного явища нонсенсу, запропонованої вченими різних наукових напрямів.

Розглядаючи абсурд як художній метод та основну ідею літературних напрямів, Іхаб Хассан вперше запропонував класифікацію стадій розвитку

абсурду [226], при цьому прояви абсурдистської свідомості обмежуються, на думку вченого, XIX та XX століттями. І. Хассан виділяє п'ять стадій розвитку абсурду: 1) дадаїзм і сюрреалізм; 2) екзистенційний або героїчний абсурд; 3) негероїчний абсурд; 4) абсурд-агностицизм; 5) ігровий абсурд. Спочатку ідея абсурду розвивалась у руслі естетичних систем *дадаїзму і сюрреалізму*. В основі цих систем лежав принцип антиномізму – небажання підкорятися будь-яким законам. Ефект абсурдності виникав у результаті поєднання протилежностей та гри антиноміями. *Героїчним абсурдом* І. Хассан назвав філософську концепцію, розроблену французьким екзистенціалістом А. Камю, згідно з якою особистість із абсурдистською свідомістю постає та протестує проти безглуздості світу, героїчно відшуковуючи сенс, щоб наповнити ним власне існування [65]. Поняття *негероїчного абсурду* пов'язане із світоглядом, що відкрив дорогу театру абсурду [214]. У цьому різновиді абсурду людина не бунтує, не кидає виклик відчаю та безглуздю, постійно перебуваючи у стані непереборного суму і переживаючи відчуття самотності та страху. В *абсурді-агностицизмі* на перший план виходить смислова неясність, множинність інтерпретацій та недосяжність абсолютної істини. Цей різновид абсурду, на думку І. Хассана, знайшов своє втілення у творах модернізму. Нарешті, *ігровий абсурд* “вважає своїм вірусом семіотичні системи, перш за все, мову та літературу” [226]. Важливу роль у становленні ігрового абсурду зіграла ідея Р. Барта про “смерть автора” [12] та ідеологія постмодернізму [226; 59; 64]. При такому підході текст з'являється як багатоголосий інтертекст, а реальне значення слів спустошується [226].

Найбільш глибока і найменш суперечлива, на нашу думку, класифікація типів абсурду була запропонована В.І. Карасиком [67]. Основою для побудови цієї класифікації є критерій “спосіб переживання (подолання) абсурдної ситуації” [там само]. Так, В.І. Карасик виділяє онтологічний, фідеїстичний, проблемний та ігровий типи абсурду [67, с. 46]. *Онтологічний абсурд*, на думку вченого, з'являється унаслідок переживання

людиною втрати сенсу життя. *Фідеїстичний* абсурд пов'язаний із прийняттям особистістю ірраціональності буття та відсутністю віри у принципову пізнаваність світу за допомогою розуму та проявляється як важливий елемент релігійної ідеології [там само]. *Проблемний* абсурд полягає у пошуку вирішення того чи іншого питання у рамках заданої формальної теорії. Такий тип абсурду поширюється у логіко-математичних роздумах і дослідженнях. *Ігровий абсурд* представляє своєрідний виклик здоровому глузду та розглядається як спосіб боротьби із закостенілістю істини. Ігровий абсурд, як правило, знаходить своє вираження у мовних засобах та існує у формі текстів.

На думку багатьох вчених, категорія абсурду тісно пов'язана із поняттям кризи [21; 160; 210]. Ідея абсурдності суспільної організації виникає в переломні моменти розвитку суспільства, у періоди, коли система приходить у невірноважений стан, а соціальний механізм починає давати збій [160]. Найчастіше інновації, що стосуються соціуму, не піддаються раціональному поясненню та змушують говорити про засилля хаосу та абсурду [21]. Вчені звертаються до категорії абсурду як при дослідженні суспільних криз, що стали історією, так і при аналізі ситуації, що склалася у сучасному суспільстві. На даний момент у фокусі уваги – сучасна постіндустріальна техногенна цивілізація [210].

Деякі вчені розглядають абсурдизм як найважливіший атрибут нашого часу, що проникає в усі сфери життя суспільства – від політики і релігії до мистецтва та спорту [28], а з поширенням абсурду пов'язують появу нового типу свідомості – деструктивної свідомості [31], яка виявляє себе у кризовому конструюванні соціальної реальності [188].

Абсурдистська свідомість опредметнюється у творах мистецтва. З філософської категорії абсурд переходить у категорію естетичну, а потім трансформується у художній прийом, котрий “порушує...логічні та асоціативні зв'язки, призводячи до, на перший погляд, нісенітниць і разом з тим стимулює зіткнення смислів та породження нових” [27, с. 17].

Художній абсурд виступає як вкрай неоднорідне явище, тому виділяють дискурсивний, жанровий, композиційний та сюжетний абсурд [там само, с. 18]. *Дискурсивний* абсурд з'являється у результаті порушення меж та змішування традиційних дискурсів [там само]. *Жанровий* абсурд виникає при руйнуванні системи канонічних жанрів [26]. *Композиційний* абсурд пов'язаний із порушенням форми побудови художнього тексту, котра призводить до розриву форми та смислу [27, с. 17-18]. *Сюжетний абсурд* проявляється внаслідок порушення сюжетних схем [там само]. При цьому послідовний ланцюг подій та дій переривається та перетворюється на бездіяльність [там само].

Абсурд є культурним механізмом, що протистоїть формуванню безальтернативного світогляду та сприяє поширенню нових форм культури. В основі створення абсурду лежить когнітивна процедура порівняння типового, зрозумілого бачення ситуації з її нетиповим, незвичним втіленням. Абсурд не присутній у жодному з компонентів порівняння, а породжується у їх зіткненні [83]. Найчастіше абсурд пов'язують із психікою людини, тому в реаліях сучасної літературної доби він постає частиною особливого типу індивідуально-творчої художньої свідомості, яку позначають також як абсурдистську свідомість [65; 83].

У лінгвістиці дослідження співвідношення нонсенсу та абсурду проводились з позицій різних підходів. Учені, що займаються прагматикою тексту, звернувшись до вивчення порушень механізмів мовної комунікації, сконцентрували свою увагу головним чином на казках Керролла. Слідом за Мартіном Есліном, котрий вперше поставив проблему комунікації у літературі абсурду [214], і одночасно слідом за теорією мовленнєвих актів Джона Л. Остіна та Джона Р. Серля, Олена Падучева, досліджуючи творчість Л. Керролла, описує породжений “дефектною комунікацією” логічний абсурд [135, с. 78]. Проводячи паралель між казками Керролла та театром абсурду, О. Падучева різко розмежовує нонсенс (Керролл) та абсурд (Беккет, Йонеско) на підставі того, що у Керролла “дефектна комунікація має фоном абсолютну

психологічну нормальність – можливо навіть нормативність – поведінки героїв” [там само]. Відповідно авторка відносить нонсенс до області мови, а абсурд до сфери психіки. Італійський дослідник Дж. Колоннезе також розглядає нонсенс як мовне явище [76, с. 254].

Нонсенс та абсурд по-різному опредметнюються у мові. Нонсенс полягає в операціях з мовою: моделюванні відмінних від звичайної мови псевдо-мовних одиниць, слів із збереженням між цими одиницями зв’язків притаманних звичайній мові [129, с. 2]. Тоді як абсурд полягає в операціях з референцією мовних одиниць: моделюванні таких ситуацій, що неможливі у нормальному спілкуванні. Нонсенс викривляє мову, оперуючи мовною картиною світу. Абсурд перевертає стереотипи реального світу на рівні здорового глузду, оперуючи наївною картиною світу [там само]. Іншими словами, поняття нонсенс пов’язане з фактами мови, а абсурду зі свідомістю, мисленням людини. Співвідношення цих двох понять можна визначити наступним чином: нонсенс є мовною реалізацією абсурду [133].

Отже, у сучасній науковій парадигмі нонсенс та абсурд не протиставляють поняттю “смісл”, а навпаки, пов’язують із породженням численних нових смислів. Під абсурдом розуміють, перш за все, естетичну категорію, що належить до ментальної сфери людини. Абсурд є відображенням внутрішніх переживань людини щодо втрати сенсу буття, способом протесту і боротьби проти закостенілості уявлень про Всесвіт та положення справ, засобом відображення ірраціональності оточуючої дійсності. Той факт, що абсурд та нонсенс ототожнюються, пояснюється етнокультурною специфікою поняття “нонсенс”, відсутністю дослівного еквіваленту на його позначення в інших лінгвокультурах, а також неможливістю утворення деяких його похідних лексичних одиниць в українській та російській мовах. Оскільки у зарубіжних наукових розвідках перевага надається терміну “нонсенс” і матеріалом нашого дослідження є сучасні американські віршовані тексти, ключовим поняттям дисертації була обрана “поетика нонсенсу” як єдність словесних образів нонсенсу

у вербальному, концептуальному і передконцептуальному вимірах віршованих текстів, підґрунтям появи яких є абсурдистське світосприйняття. Віршовані тексти, які містять нонсенс існують за своїми внутрішніми законами і представляють певне організоване ціле, систему. Актуалізація нонсенсу відбувається у контексті, який обумовлює необхідні для його розуміння умови. Науковцями неодноразово здійснювались спроби виявити особливості таких текстів, зрозуміти механізми та виявити закономірності створення нонсенсу.

## **1.2 Поетика нонсенсу в різних наукових парадигмах**

Для визначення сутності поетики нонсенсу в різних наукових парадигмах, звернемося спочатку до генези поняття поетика. Поетика (від грецького ποιητικῆ – майстерність творення) як загальноестетичний принцип та термін був введений Аристотелем [7]. В античну добу ним називали учення про художню літературу. У трактаті “Поетика” Аристотель пише “як про поетичне мистецтво взагалі, так і про окремі його види, про те, яке приблизне значення має кожен з них, та як повинна складатися фабула, щоб поетичний твір був хорошим” [7, с. 149]. Згодом проблеми сутності мистецтва перейшли до сфер філософії та естетики, залишивши для поетики нормативні питання, які стосувалися передусім опису художньої форми [ЛСД, с. 542]. Поетика була об’єктом пильного інтересу в середні віки, у добу Відродження та класицизму (“Поетика” Скалігера, “Мистецтво поетичне” Н. Буало, “Підзорна труба Аристотеля” Е. Тезауро та інші), перетворюючись на самостійну науку з чітко окресленими межами та цілями.

У XIX столітті О. Веселовський вводить поняття “історична поетика”, котре стало терміном теорії літератури, одним з основних у концепції історії всесвітньої літератури, висуненої вченим. О. Веселовський визначає наступні завдання історичної поетики: “виокремити закони поетичної творчості та критерій для оцінки її явищ з історичної еволюції поезії – замість

пануючих абстрактних визначень та односторонніх умовних постанов”, та “визначення поезії зі сторони об’єкту та психологічного процесу” [33, с. 299]. Принципи історичної поетики не могли стати принципами загальнотеоретичними, оскільки в повній мірі не пояснювали питань специфіки літератури як словесного мистецтва. Основні ідеї лінгвістичної теорії словесності були сформульовані О.О. Потебнею у його “Теоретичній поетиці” [141, с. 7], де вперше культурно-історичні принципи та методи дослідження поетичної мови були переосмислені у філологічному аспекті.

Поетика ХХ століття включає у свою сферу праці російських формалістів [191], празьких естетиків [202; 203] та французьких структуралістів [12], поступово набуваючи двоякого осмислення. Так, поетика у широкому розумінні або *макропоетика* – галузь на межі літературознавства та лінгвістики, що оперує поняттями літератури як системи, категоріями роду, жанру, композиції твору [194, с. 16-17]. Поетика у вузькому смислі або *мікропоетика* – це внутрішня структура тексту разом з її компонентами чи ідіостиль, що “вивчає елементи художнього мовлення – виражальний зміст окремого вибору слів чи граматичної побудови речення, роль дрібних та найменших явищ літературної форми” [там само].

У сучасній лінгвістиці поетика розуміється, по-перше, як розділ філологічної науки, котрий, по черзі набуваючи то описової, то приписової форм, намагається деталізувати спосіб творення літературного об’єкта, досліджуючи внутрішню структуру та формальну організацію художніх творів певної епохи, групи або окремого автора [117, с. 314]. Поетика у широкому розумінні терміну послуговується різними мереологічними моделями, які відбивають основні онтологічні й епістемологічні положення про природу поетики і містять теоретичну систему поглядів та методів предмету дослідження [15, с. 63]. Серед них: антична поетика, формальна поетика, лінгвопоетика та когнітивна поетика. По-друге, поетику розглядають як “сукупність домінантних рис авторського ідіостилю”

[37, с. 47] та, по-третє, поетика – це “єдність втілених у тексті фрагментів художньої картини світу, котрі асоціюються з певною ідеєю, певним концептом чи концептосферою, певною художньою деталлю” [там само]. У контексті нашої роботи поетика нонсенсу розуміється як єдність форми і змісту віршованих текстів створювана специфічними стилістичними засобами та лінгвокогнітивними механізмами.

Поняття “нонсенс” неодноразово ставало об’єктом філософських, літературознавчих, рідше лінгвістичних досліджень, котрі здійснювались у межах різних наукових парадигм. Спробуємо систематизувати ключові здобутки цих досліджень, розглядаючи поняття “нонсенс” у світлі різних поетик від античної до когнітивної.

*1.2.1 Антична поетика.* Виходячи з того, що “абсурд” є родовим поняттям для поняття “нонсенс”, в античності ми спостерігаємо становлення наукової думки щодо його основних характеристик. У ранніх грецьких філософів поняття “абсурд” було тотожним поняттю “хаос” як явищу небажаному, протилежному Космосу та гармонії [26, с. 7]. Тим самим “абсурд виступав як естетична категорія, що виражає негативні властивості світу і протилежна таким естетичним категоріям як прекрасне та величне” [там само]. Крім того, в античній філософії ці поняття пов’язували з “безпредметними іменами”, тобто “зі словами, що не мали співвідношення з реальними предметами, з порушенням законів логіки, з логічними помилками, з невиправданим змішуванням категорій чи їх підміною, а також з логічно правильним міркуванням, якщо воно будується на невірних або обмежених посиланнях” [130, с. 21]. Так, зіткнувшись з незрозумілими на той час проблемами неможливості виміру та тим самим з ірраціональними числами, піфагорійці оголосили саму проблему сакральною таємницею [там само].

Проблема абсурду виникала також при розмежуванні істинних та неправдивих міркувань, котре було важливим для практики риторичного



та судового дискурсів. Аристотель стверджував, що можливо довести неправдиве, логічно оперуючи неможливим: “якщо припустити щось неправдиве, але не неможливе, то і результатом такого припущення буде дещо неправдиве і не неможливе” [7, с. 148]. З появою в Афінах у V столітті до нашої ери школи софістів дослідницький інтерес до неправди як риторичного прийому та інструменту ведення дебатів значно зріс [121, с. 14]. Для античної філософії “абсурд – це симптом та передвісник недостовірності міркування: істина – втілення смислу, а неправда – нісенітниця” [130, с. 22]. Удавання неправдивої інформації за істину було можливим завдяки використанню певних засобів побудови висловлювань, що містили приховані логічні помилки та передбачали неоднозначність інтерпретування, яка вводила слухачів в оману.

Таким чином, в античній поетиці надано *логіко-філософське* осмислення абсурду, для неї характерний *онтологічний підхід* до дослідження цього феномену. Пізніше, за часів середньовічної філософії все, що було визнане непідвладним розуму, ірраціональним, суперечливим, парадоксальним, переборювалося актом віри, яка вважалася рушійною силою людства на шляху до подальшого пізнання та опанування світом. Також у той час здійснювалися спроби переосмислення понять сенсу і нонсенсу та намічалися передумови поступового відходу від жорсткого протиставлення цих явищ.

*1.2.2 Формальна поетика.* Для новоєвропейської філософії притаманні подальші намагання переглянути сутність нонсенсу. Цей період характеризується диференціацією логічної структури сенсу, виокремленням різноманітних рівнів сенсу та предметності, з якими співвідносяться ті чи інші висловлення [130, с. 23]. У логіці другої пол. XIX – поч. XX століття вперше проводиться різниця між тим, що позбавлене сенсу як відсутністю значення, та тим, що позбавлене сенсу як безпредметне. Нове розуміння сенсу та нонсенсу призвело до спроб запровадження ідей

верифікаціонізму, метою якого було усунення з мови науки позбавлених сенсу висловлень – висловлень, що не мають референту та, відповідно, не є поняттями [61]. Згідно з Х. Зігвартом, позбавлені сенсу висловлення (на кшталт “круглий квадрат”) не співвідносяться з будь-якими об’єктами, тобто не мають референту, і тому не підлягають усуненню з науки [там само]. Намагання побудувати однозначну штучну мову, позбавлену протиріч та ‘хаосу’, зазнали поразки, проте, програма верифікаціонізму сприяла черговому переосмисленню понять сенсу та нонсенсу, а також відповідних висловлень.

У лінгвістиці значний внесок у розробку теорії нонсенсу та абсурду був зроблений представниками формальної школи. У формальній поезії здійснюється спроба пояснення суті мистецтва і поезії, пошук *інструменту (прийомів)* створення нонсенсу. Одним із приводів для виникнення формальної поезики стало прагнення теоретично осмислити футуристичний вірш [164, с. 279]. Футуристи намагались змінити традиційну систему художнього тексту, починаючи зі змішування різноманітних жанрів, введення нових принципів віршування, що базуються на композиційних зрушеннях та смислових парадоксах, розробки тонічного віршу, візуальної або графічної поезії, використання архаїчної, фольклорної та побутової лексики і закінчуючи винайденням заумі. Мета заумної лексики, що активно створювалась В. Хлебніковим, О. Введенським, М. Заблоцьким, Д. Хармсом полягала у спробі віднайти початковий архетипний смисл звуку, фонемі, виявити загальні закони прямої взаємозалежності звучання та смислу і побудувати на цій основі нову, очищену від побутових значень, поетичну мову [19].

Прикладом “зарозумілої мови” слугує наступний вірш В. Хлебнікова:

*Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры,  
Пиээо пелись брови,  
Лиэээй – пелся облик,*

*Гзи–ззи–зззо пелась цепь.*

*Так на холсте каких-то соответствий*

*Вне протяжения жило лицо (Хлебников, с. 54)*

“Зарозумілі” слова *бобэоби, взэоми, пиэо* та інші створювались як засіб нетрадиційного спілкування, вони диктують емоційне та інтуїтивне сприйняття їх смислу, підказане контекстом.

Поняття абсурду тісно пов’язане з розробленим В. Шкловським поняттям очуднення [191], котре передбачає деформацію мови, що, в свою чергу, складає одну з найважливіших граней абсурдного. Під художнім абсурдом в культурі ХХ століття розуміють художній прийом “подібний до очуднення, що приводить з конвенційної точки зору до нісенітниць” [26, с. 77].

В. Шкловський уподібнює художній текст до шахової дошки, де персонажі – фігури та пішаки, що виконують певні функції у грі. Така теорія перегукується із поняттям мовної гри у Л. Вітгенштайна, котрий запровадив термін “мовна гра” у теорію мови й лінгвофілософію, розглядаючи усю вербальну та почасти невербальну діяльність людини як сукупність мовленнєвих ігор [162, с. 5]. Ідеї формальної школи знайшли відображення у сучасних дослідженнях мовної гри та нонсенсу як однієї з форм мовної гри.

*1.2.3 Лінгвопоетика.* В сучасній філософії постмодернізму сенс та нонсенс співвідносяться з можливим та неможливим, що є основною причиною поступової відмови від протиставлення цих понять, а також від ототожнювання нонсенсу з безпредметністю та неправдивістю висловлювання. Ж. Делез висуває постулат, що неможливі об’єкти не належать ні до реального, ні до можливого буття, але відносяться до своєїрідної іншої реальності, де не діє принцип протиріччя [51, с. 42]. На його думку, не існує протиріччя чи протистояння між нонсенсом та сенсом, тому що те, що є можливим та наділеним сенсом в однієї з версій

еволюції чи динаміки, в іншій виступає як нонсенс, тобто як позбавлене сенсу та неможливе, та навпаки [там само].

Зміст поняття “нонсенс” є результатом переосмислення традиційної фігури відсутності смислу в контексті постмодерністської “метафізики відсутності”: “як відсутність стабільної структури ризому є умовою її плюральної структурації, як відсутність стаціонарного значення тексту відкриває можливості плюрального означування, так і нонсенс як відсутність раз і назавжди заданого смислу є умовою можливості семантичного руху як такого” [124, с. 702]. У лінгвістичних розвідках ризома мислиться як структура, що “фіксує принципово позаструктурний та нелінійний спосіб організації цілісності” [121, с. 25]. В сучасній науковій парадигмі спостерігається відхід від жорсткого протиставлення сенс – нонсенс. Так припускаючи, що нонсенс висловлює свій власний смисл, Ж. Дельоз вказує на те специфічне відношення, котре існує між сенсом та нонсенсом, і котре не співпадає з відношенням між істиною та неправдою, тобто його не слід розуміти як відношення взаємовиключення [51, с. 99]. З точки зору структури, смислу завжди занадто багато: це надлишок, що виробляється і знову виробляється нонсенсом як недоліком самого себе. У нонсенсі немає певного специфічного смислу, проте він протилежний відсутності смислу, а не самому смислу, котрий він виробляє у надлишку – між ним і його продуктом ніколи не буває простого виключення, “нонсенс – це те, що не має смислу, але також і те, що протилежне відсутності останнього, що саме по собі дарує смисл” [51, с. 103].

Актуальною сьогодні є позиція, коли під нонсенсом розуміють феномен раз і назавжди позбавлений заданого сенсу, але в той же час наділений креативним потенціалом, здатним формувати нові види сенсу [91]. Порušуючи традиційні уявлення про сенс, нонсенс відкриває нові перспективи для безкінечного відтворення сенсу, що в свою чергу створює умови постійного семантичного руху [51, с. 84].

Тенденції до виокремлення різноманітних рівнів сенсу та нонсенсу, які позначились у філософії другої пол. XIX – поч. XX століть, знаходять своє відображення і в мистецтві, зокрема, в літературі. Первісно походючи з одного й того ж поняття неприродного, суперечного, часто позбавленого очевидного сенсу, поняття нонсенсу та абсурду по-різному відобразились в літературі. В традиції літературознавства ці поняття також не означають повної відсутності сенсу або нісенітницю; їх треба трактувати як спроби побудови нового сенсу шляхом порушення тих чи інших зв'язків у наївній картині світу.

Для лінгвопоетики характерний *структурно-семіотичний підхід* до дослідження нонсенсу. У лінгвопоетиці нонсенси тлумачиться як “результат появи нових неконвенційних мовних знаків” [91, с. 72]. Неконвенційність кодування смислу може бути досягнута на будь-якому мовному рівні за допомогою використання різноманітних засобів. Так, наприклад, неконвенційні знаки на семантичному рівні з'являються у мові в результаті набуття словом іншого ніж зафіксоване у словнику значення [там само].

У 1930-ті роки академік Л.В. Щерба ввів поняття “лінгвістичний експеримент”, для ілюстрації якого була запропонована штучна фраза, де усі кореневі морфеми замінені на нісенітні сполучення звуків: *“Глокая куздра штеко будданула бокра и кудрячит бокрѣнка”*. Експеримент доводив, що багато семантичних ознак слова можна зрозуміти з його морфології. Загальний смисл фрази наступний: деяка, певним чином охарактеризована, істота жіночої статі щось зробила з іншою істотою чоловічого роду, а потім почала і продовжує до цього моменту робити щось з його дитиною, або меншим представником того ж виду [174, с. 360–361]. Лінгвістичний експеримент, на думку Л.В. Щерби, дозволяє значно розширити можливості мови та розсунути рамки мовної системи [195, с. 32]. Ця теорія вченого послугувала розробці сучасної теорії нонсенсу.

В поетичній традиції нонсенс належить до логічного абсурду – це свідомий художній прийом спрямований на неузгодження зав’язки поетичної дії (або міркування) та розв’язки, коли вихідний епізод вступає у логічний конфлікт із завершальним [26, с. 43]. Логічний абсурд проявляється у порушенні синтагматичних та парадигматичних зв’язків, функціонуючи як безглуздя мовлення, зіпсована раціональність [там само]. Логічний абсурд називають ще поетичним безглуздем. Саме чіткість та строга замкненість поетичної форми поезії лежить в основі “три зі здоровим глуздом та логікою” [224, с. 76].

У межах лінгвопоетики О.А. Бабелюк описано принципи текстотворення онтологічного абсурду як основної стратегії мовної гри в американській прозі постмодернізму [11]. Дослідниця розглядає абсурд як ігровий прийом, що виконує функцію деконструкції, зокрема у тих випадках, коли формально, у плані вираження, все відповідає нормам, а на рівні змісту створюється повна нісенітниця [11, с. 188].

Отже, для лінгвопоетики характерний структурно-семіотичний підхід до дослідження нонсенсу. У лінгвопоетиці нонсенс тлумачиться як результат появи нових неконвенційних мовних знаків. Неконвенційність кодування смислу може бути досягнута на будь-якому мовному рівні за допомогою використання різноманітних лінгвостилістичних засобів і прийомів, а також мовної гри.

*1.2.4 Когнітивна поетика.* Одним із етапів розбудови мереологічної моделі поетик є когнітивна поетика, котра “пропонує гіпотези, які системно пояснюють співвідношення між поетичними ефектами й певними структурними закономірностями та тенденціями, що простежуються в художніх текстах” [37, с. 19]. Саме у світлі цієї галузі дослідження художньої семантики проводиться наша дисертаційна робота.

Проблеми вивчення нонсенсу в когнітивному ракурсі так чи інакше торкаються роботи, присвячені дослідженню текстових аномалій [36; 80],

контрастивних торопів та фігур [111], стандартної та індивідуальної варіативності сприйняття тексту [129], мовної гри [136; 150; 162], парадоксального поетичного мислення та концептуального оксиморону [231; 14, с 212-216; 112; 157].

Так, з позиції *семантико-когнітивного* підходу, текстові аномалії у художніх прозових творах є причиною когнітивного дисонансу – інтелектуальної перешкоди, що виникає унаслідок розбіжності між знанням актуального світу і знанням, отриманим читачем з текстового світу [80], яка веде до виникнення текстового напруження [37, с. 49]. Тому розуміння поезики нонсенсу в художньому тексті викликає акцентовані рецептивні труднощі, які, в термінах О.П. Воробйової, посилюють деавтоматизацію художнього сприйняття за рахунок навмисної активізації процесу інтерпретації тексту та залучення додаткових когнітивних й емоційних зусиль з боку читача [там само].

Явища абсурду висвітлювалось у дотичному до когнітивного психолінгвістичному аспекті [58; 161; 42]. Релевантність психолінгвістичного підходу до інтерпретації мовного матеріалу, що розглядається пояснюється тим фактом, що антиномія “сене – нонсенс” є продуктом людської свідомості і тільки завдяки тісному зв’язку мови та ментального світу предметнюється у знаковій формі [42]. Абсурд виступає як одна з категорій концептуальної картини світу в цілому та концептуальної системи індивіду зокрема [45]. Згідно зі ствердженнями психолінгвістів, абсурд присутній у свідомості людини завдяки тому, що її мислення є відкритою динамічною нелінійною системою, котра включає як стабільні, так і нестабільні компоненти [58].

Важливими теоретико-методологічними положеннями когнітивної поезики для нашої концепції поезики нонсенсу є наступні: в основі створення поетичних форм лежить порушення когнітивних процесів організації й обробки інформації [244, с. 3; 15, с. 133]; розкриття механізмів формування поетичних форм здійснюється через виявлення особливостей

мапування як проекції структур знання, опредметнених у їхній семантиці [там само]; людина мислить не тільки метафорично [229], але й метонімічно [216] та парадоксально [221; 14; 111; 137], в основі цих процесів лежать, відповідно, *концептуальна метафора*, *концептуальна метонімія* та *концептуальний оксиморон*; парадоксальне поетичне мислення полягає у навмисному зіштовхуванні онтологічних ознак складових у межах одного семантичного поля [14, с. 42; 112, с. 29]. Концептуальний оксиморон є ключовим у розкритті лінгвокогнітивних механізмів формування нонсенсу та особливостей його функціонування в поетичних текстах, оскільки постає когнітивною основою створення усіх контрастивних засобів у тому числі і катахрези – домінантного стилістичного засобу поезики нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму та постмодернізму.

На поезику нонсенсу впливають як мовні так і позамовні чинники, до останніх належать типи художньої свідомості, тобто особливості художнього відображення життя в текстах певної історико-літературної епохи [2; 14] та види поетичного мислення [14; 15]. В історії всесвітньої літератури від античності до наших днів можна виділити дві тенденції у способах художнього відображення життя. З одного боку, це зображення життя у пізнаваних, притаманних йому, “правильних”, або ж ортодоксальних формах. З іншого – відтворення світу як деформованого, що “відхиляється” від усталеного розуміння дійсності та положення справ. Інакше кажучи, у межах кожної історико-літературної доби, кожної національної літератури, кожного роду і жанру співіснують літератури ортодоксальна та парадоксальна [30, с. 187]. У їх основі лежать різні способи образного осмислення предметів та явищ реального та уявного світів, тобто когнітивні процеси концептуалізації, види поетичного мислення та типи художньої свідомості [2, с. 3]. Згідно з останніми дослідженнями, одним із таких видів поетичного мислення є оксиморонне, чи парадоксальне [221; 14, с. 212-216; 112]. Саме парадоксальне світосприйняття та парадоксальне поетичне



мислення, на нашу думку, є підґрунтям створення нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму.

Типи художньої свідомості відображають історичний зміст тієї чи іншої епохи, її ідеологічні потреби та уявлення, відношення літератури до дійсності, визначають сукупність принципів літературної творчості у їх теоретичному та практичному втіленнях. Зміна типів художньої свідомості зумовлює головні лінії та напрями історичного руху поетичних форм та категорій [2, с. 3]. Між типами художньої свідомості не існує чітких меж, йдеться про художню свідомість епох Античності, Середньовіччя, Відродження, Просвіти, Нового часу та Новітньої історії. У межах однієї епохи типи художньої свідомості можуть перехрещуватись або диференціюватись у різних напрямках та в окремих письменників [2, с. 4]. Виокремлюють три найбільш загальних типи художньої свідомості: архаїчний або міфопоетичний, традиційний або нормативний та індивідуально-творчий [2, с. 4; 15, с. 75]. Так архаїчна епоха формує *міфопоетичний* тип художньої свідомості, канонічна (традиціоналістська) – є межею між *міфологічною* і *раціонально-логічною* та періодом становлення *ірраціональної* художньої свідомості, у неканонічну епоху *раціонально-логічна* та *ірраціональна* художня свідомість змінюється на *індивідуально-творчу*, що є характерною для Нового часу [14, с. 73-82]. Художня свідомість певної епохи характеризується превалюванням того чи іншого виду поетичного мислення: аналогового, асоціативного, параболічного або парадоксального. Наприклад, доведено, що Новому часу притаманний парадоксальний вид поетичного мислення [14; 112; 157].

Переосмислюючи праці А. Камю, І. Хассана стосовно абсурдистської свідомості [65; 226; 119], а також надбання сучасних дослідників у галузі когнітивної поетики [14; 112; 157; 137; 138], вважаємо, що підґрунтям поетики нонсенсу є особливий тип індивідуально-творчої художньої свідомості, яка виявляється у різних комбінаціях видів поетичного мислення із парадоксальним, що впливає на характер мапування як лінгвокогнітивного

механізму формування образності поетичного тексту. Під *лінгвокогнітивною операцією* розуміємо сукупність дій, спрямованих на формування поетичних образів [14, с. 135], які на різних етапах формування супроводжуються *лінгвокогнітивними процедурами* тобто притаманною їм низкою послідовних прийомів [там само]. *Мапування* тлумачиться як загальний процес осмислення людиною одних об'єктів чи явищ крізь призму інших [216, с. 113-127; 229; 15, с. 15-36]. Базовим механізмом створення нових і приховування усталених смислів поетичних текстів модернізму та постмодернізму є лінгвокогнітивна операція контрастивного мапування, тобто проектування онтологічних властивостей однієї сутності на протилежні онтологічні властивості іншої сутності [14, с. 179], що у конвергенції з іншими видами мапування утворює атрибутивний, релятивний, ситуативний, субститутивний та наративний різновиди. Іншим механізмом є синестезійне мапування, тобто проектування якостей однієї модальності/відчуття на якості іншої модальності/відчуття [144].

Аналіз матеріалу дослідження дозволяє описати концептуальний вимір віршованих текстів, який відбиває особливості абсурдистської картини світу, що вибудовується в сучасній американській поезії як результат певних змін індивідуально-творчої художньої свідомості та трансформацій стереотипних уявлень про наївну картину світу. На думку Ю.М. Лотмана, саме можливість порушення тих чи інших зв'язків у наївній картині світу, створеній здоровим глуздом та життєвим досвідом, робить ці зв'язки носіями інформації [92, с. 208]. Тому “алогічні тексти”, у термінології Ю.М. Лотмана, відрізняються високим ступенем інформативності, що є результатом їх несподіваності: “кожен елемент у послідовному ланцюгу, що складає текст, не до кінця передбачає наступний” [там само]. Таке порушення автоматизму сприйняття має схожість з поняттям “очуднення” В.Б. Шкловського. Подібно очудненню, “нонсенс ламає автоматизм сприйняття завдяки новому погляду на повсякденний світ з ціллю зрозуміти його, а не просто побачити” [26, с. 47]. Це відбувається внаслідок

розходження наївної картини світу та його опису в тексті. Такий текст “не розхитує, не знищує певну вихідну картину зв’язків, а нашаровується на неї та своєрідно укріплює, оскільки семантичний ефект створюється саме відмінністю, тобто відношенням цих двох моделей світу” [92, с. 209].

Під абсурдистською картиною світу розуміємо різновид художньої картини світу [24], когнітивною основою створення якої є процедура зіткнення стереотипного бачення світу з нетиповими і аномальним його уявленням зображеним у тексті. Як результат – виникнення смислового контрасту, що суперечить знанням і уявленням людини про навколишню дійсність [83], а також побудова альтернативної моделі світу – системи образів та смислів, яка відбиває незвичний стан речей і внутрішній суперечливий стан людини.

Отже, аналіз основних здобутків і положень когнітивної поетики дозволив нам окреслити вектор дослідження поетики нонсенсу у руслі цієї наукової парадигми, який допоможе нам виявити способи і механізми створення нових та вилучення прихованих смислів сучасних американських віршованих текстів.

### **1.3 Катахреза у системі поетики нонсенсу**

Провідне місце у формуванні словесних образів поетики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах займають контрастивні тропи і фігури, зокрема катахреза. Останню визначаємо як домінуючий стилістичний засіб поетики нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму та постмодернізму.

Існування феномену катахрези зафіксоване ще в античних наукових розвідках [5, с. 236-237]. Вивчення катахрези в античній риторичі, яке знаходимо у роботах Квінтіліана [5, с. 236-237], поклало початок розбудови вчення про цю стилістичну фігуру, яка у межах нашого дослідження вперше розглядається у ракурсі когнітивної поетики.

Одне з найперших згадувань про катахрезу знаходимо у “Риторичі” Ламі, де вона вважається “найвільнішим” з усіх тропів, коли “розум не приймає подібного виразу, але необхідність змушує ним користуватись” [86, с. 127]. На сучасному етапі розвитку наукової думки, зустрічаємо велику кількість трактувань катахрези в енциклопедичній літературі, окремі спостереження знаходимо у роботах Е.М. Береговської [17], А.П. Сковороднікова [159], В.П. Москвіна [123], І.В. Смуцинської [241], О.Л. Якутіної [201], Г.М. Передерій [137] та інших. Проте, досі в науковій літературі не існує єдиної точки зору на природу катахрези як стилістичної фігури і, відповідно, не існує її загальноприйнятого визначення, тому можна констатувати, що катахреза є одним з найменш вивчених явищ лінгвопоетики.

Катахреза не відноситься до поширених стилістичних фігур, найчастіше вона зустрічається у віршованих текстах постмодернізму [201], зокрема американських, що тяжіють до експериментаторства, гібридних форм, і мовної гри. Цей факт пояснюється змінами в традиції написання поезії, а саме: втратою рими, відсутністю розділових знаків і таке інше, тобто, “прагненням позбутися всього, що стримує поетичну думку” [159].

Зупинимось детальніше на існуючих визначеннях катахрези. Катахрезою називають, по-перше, помилкове вживання слова або виразу [252, с. 238] та використання семантично подібного, близького, але не точного виразу [116, с. 441]. По-друге, вважається, що катахреза – це вживання слів у не властивих їм значеннях або у невідповідності до їх етимологічних значень [253, с. 189]. Такі катахрези називають також мовними помилками, вони виникають, як привило, у спонтанному, усному мовленні і з часом можуть ставати нормою вжитку [241]. Наприклад, “рожева білизна” та “старий Новий рік” в українській мові.

Більшість дослідників визначають катахрезу як суперечливе сполучення слів у переносному значенні, помилкове або навмисне, або одночасне вживання у прямому та переносному значенні слів, логічний сенс

яких не узгоджується і котрі представляють, тим не менше, своєрідну смислову єдність [252, с. 445; 253, с. 367; 259, с. 312; 134, с. 131].

Існує також думка, що катахреза – це стилістичний прийом, котрий полягає у певному “насиллі” над словом, тобто вживанні його у значенні, яке виходить за межі його точного смислу. При цьому саме слово починає позначувати інший предмет, котрий має певну схожість із предметом, яке воно позначувало спочатку [113, с. 131].

Проте, найчастіше дослідники-лінгвісти не розглядають катахрезу як самостійну стилістичну одиницю, вважаючи її різновидом метафори [62, с. 46-47], або ж прямо називаючи її метафорою або метонімією [43, с. 152; 139, с. 78].

На нашу думку, такі ствердження є не обґрунтованими, оскільки катахрезу слід відрізнити від інших тропів і фігур, таких як метафора, метонімія, оксиморон, хоча усі вони здатні пов’язувати у тексті логічно віддалені поняття, проте не підміняють катахрезу, а стають тією базою, тим нижнім шаром, на який вона накладається [20; 201]. Дослідження когнітивного підґрунтя створення катахрези дозволило нам уточнити існуючу класифікацію цього стилістичного тропу [201]. Вважаємо, що подібність катахрези до інших тропів впливає на характер мапування, яке здійснюється у її концептуальній структурі. Спираючись на базове положення когнітивної лінгвістики, що у підґрунті будь-якого поетичного тропу та фігури лежить певна концептуальна схема [229], знайдені нами в сучасних американських віршованих текстах катахрезні сполучення, розділяємо на такі види: катахрези-метафори, катахрези-метонімії і катахрези-парадокси, авторські катахрези, котрі не пов’язані ні з метафорою, ні з метонімією, але натомість мають усі ознаки катахрезних словосполучень.

Отже, катахреза є окремою фігурою лінгвостилістики та займає чільне місце в поезії нонсенсу як системі різнорівневих лінгвостилістичних

засобів і прийомів та когнітивних способів створення нових та приховування усталених смислів художнього тексту.

## **Висновки до розділу 1**

Дослідження сутності поетики нонсенсу в історико-літературній перспективі виявили, що до виникнення філософії екзистенціалізму поняття “нонсенс” та “абсурд” вживалися як взаємозамінні, інтерпретувались у контексті протиставлення сенсу та означали його відсутність або порушення законів логіки. У сучасній науковій парадигмі нонсенс та абсурд не протиставляють поняттю “смысл”, а навпаки, пов’язують із породженням численних нових смислів.

Нонсенс та абсурд по-різному опредметнюються у мові: нонсенс полягає в операціях з мовою, моделюванні відмінних від звичайної мови псевдо-мовних одиниць, тоді як абсурд полягає в операціях з референцією мовних одиниць, висловлювань та текстів. Співвідношення цих двох понять можна визначити наступним чином: нонсенс є мовною реалізацією абсурду. Актуалізація нонсенсу відбувається у контексті, який обумовлює необхідні для його розуміння умови.

У контексті нашої роботи поняття “нонсенс” розуміємо не як відсутність змісту, а як результат появи нових неконвенційних мовних знаків, адже нонсенс існує всередині лінгвістичного знаку і в нонсенсі завжди відсутнє конвенційне значення.

На поетику нонсенсу впливають як мовні так і позамовні чинники, до останніх належать типи художньої свідомості, тобто особливості художнього відображення життя в текстах певної історико-літературної епохи та види поетичного мислення. Під поетикою нонсенсу розуміємо єдність форми і змісту віршованих текстів, створювану специфічними стилістичними засобами і прийомами та когнітивними способами створення нових та приховування відомих (усталених) смислів художнього тексту.

Когнітивні способи – концептуальні схеми, які лежать в основі словесних образів. У наступних розділах перевіряємо чи відбувається в поезії нонсенсу модифікація або руйнація усталених, конвенційних концептуальних тропів.

Американські віршовані тексти модернізму і постмодернізму вважаємо сприятливим підґрунтям для прояву різного роду авторського експериментаторства та створення словесних образів нонсенсу, які ми досліджуємо у їх передконцептуальному, концептуальному і вербальному виявах.

Основні положення розділу висвітлено у чотирьох публікаціях автора [102; 103; 105; 107].

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОНСЕНСУ В СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ

#### 2.1 Інтегрований підхід до дослідження поезики нонсенсу

Дослідження такого складного та багатоаспектного феномену як поезика нонсенсу, вимагає застосування інтегрованого підходу. Останній тлумачимо не лише як поєднання прийомів традиційного лінгвостилістичного аналізу із методологічним апаратом когнітивної поезики, а і як визначення характеру взаємодії мислення із мовою, тобто шляхів втілення індивідуально-творчої художньої свідомості у віршованих текстах модернізму і постмодернізму засобами поезики нонсенсу.

Як правило, під явищами нонсенсу розуміють певні мовні конструкції, сприйняття яких створює у свідомості реципієнта ефект нонсенсу. Подібне розуміння є занадто розмитим і не розкриває сутності досліджуваного феномену. У цьому зв'язку під поняття нонсенсу часто підводять найрізноманітніший, семантично і функціонально неоднорідний мовний матеріал: паралогізми, семантичні та прагматичні парадокси, контроверзи, оксиморони, небилиці, адискурсивні й незв'язні висловлювання, мовні конструкції, в яких тією чи іншою мірою спостерігаються відступи від мовної норми [83, с. 36]. Цей факт свідчить про відсутність чітко сформульованої і позбавленої протиріч дефініції нонсенсу. Окремі спроби дати визначення цього явища до кінця не прояснюють його природу і суть. Так, наприклад, визначення нонсенсу як “алогічною мовною субстанцією, що складається одиницями різних рівнів мови, аномальними по відношенню до мовної норми”, запропоноване В.Ю. Новіковою, не повною мірою відображує природу описуваного явища [126, с. 9]. Нонсенс не зводиться тільки до порушення логіки, а відступ від мовної норми автоматично



не приводить до породження нонсенсу. Тому наведене визначення, на нашу думку, важко назвати вичерпним.

Визначення нонсенсу як “збоїв, неузгодженостей між компонентами сенсу, порушень лінгвістичних і комунікативних правил його утворення”, запропоноване А.С. Кравець [82, с. 135], також не враховує багатоаспектного характеру досліджуваного мовного явища. Нижче ми спробуємо запропонувати перше комплексне і багатоаспектне визначення нонсенсу.

Зазвичай окремі терміни не можуть передавати значення нонсенсу. Так, лексичні одиниці *running, cold, white, perpendicular, disgust, thorough, crystal, sounds* взяті ізольовано, не висловлюють ідею нонсенсу. Проте варто за допомогою названих лексем побудувати словосполучення *cold running, white disgust, perpendicular sounds, thorough crystal* як виникає ефект нонсенсу, викликаний несумісністю слів, об'єднаних у словосполучення, і порівнянням цих конструкцій з типовою парадигмою сполучуваності лексем, що до них входять. Семи слів, що утворюють словосполучення, вступають у протиріччя: *cold running* – “предметна ознака” vs. “процес”; *white disgust* – “предметна ознака” vs. “відчуття”; *perpendicular sounds* – “предметна ознака” vs. “відчуття”; *thorough crystal* – “наявність свідомості” vs. “відсутність свідомості”.

До виявів нонсенсу слід відносити конструкції, семантика яких вступає у протиріччя з концептуальною картиною світу. Основні риси концептуальної картини світу як продукту колективного мовної свідомості відбиваються в мові, що призводить до створення так званої “мовної картини світу”. Концептуальна картина світу, створена у результаті відображення людською свідомістю явищ зовнішнього та внутрішнього світів, організується базовими ментальними опозиціями, серед яких такі дихотомії як ЖИТТЯ vs. СМЕРТЬ, ДОБРО vs. ЗЛО, ІСТИНА vs. НЕПРАВДА, СВІЙ vs. ЧУЖИЙ та ін. [112; 157]. Названі опозиції відображують багатовіковий досвід когнітивної діяльності людини та володіють великим семантичним потенціалом. До переліку найважливіших антиномій світобачення необхідно

додати протиставлення смислу, зв'язності, логічної несуперечливості та нонсенсу. Коли мова йде про нонсенс, то найчастіше мається на увазі “неправильність” формальна або смислова, що відділяє його від “правильних” стверджень та міркувань, котрі приймаються за еталон, вважаються певною міркою, до якої людина і намагається “підігнати” незрозумілі їй явища мовлення та мови, називаючи їх алогічними [126]. Серія прийомів нонсенсу працює на неузгодження між формою та змістом висловлення. Мета нонсенсу – організувати у підвладному йому тексті катастрофу смислу [171, с. 132]. Тобто, нонсенс деформує смислові зчеплення так, щоб розрізнені блоки знаків та значень не могли бути знову об'єднані у механізм зв'язного мислення.

Термін “картина світу” виник у фізиці на рубежі XIX і XX століть [140, с. 12], і якийсь час по тому він був запозичений лінгвістикою. Однак ще до введення у науковий вжиток цього терміну основні положення сучасної теорії мовної картини світу активно розроблялися і обговорювалися у працях учених різних поколінь [див., наприклад: 49; 155; 173]. У вітчизняній лінгвістиці також накопичений багатий досвід дослідження мовної картини світу [77; 131]. У сучасній науці під мовною картиною світу розуміється “система відображених у мовній семантиці образів, що інтерпретує досвід народу, котрий говорить цією мовою” [68, с. 224]. Картини світу розрізняються за *рівнем свідомості* (світосприйняття) і *формою (середовищем) їх реалізації* [23, с. 11]. Кожній самостійній сфері свідомості – міфології, релігії, філософії, науці, мистецтву – притаманний специфічний спосіб світосприйняття. Результатом його використання є відповідні наукова й позанаукова картини світу, до останньої відносять міфологічну і художню [там само]. Абсурдистська картина світу є різновидом художньої картини світу.

Дослідження семантики нонсенсу дозволяє перейти від статичного вивчення художньої картини світу до вивчення змін, які відбуваються у ній, і опису її динаміки. У змістовому плані нонсенс реалізується як анти-сене,

що піддає сумніву істинність знань про світ, зафіксованих в семантичній підсистемі мови [83, с. 39]. Саме у цьому полягає потужний гносеологічний потенціал нонсенсу. Феномен нонсенсу протистоїть традиційному погляду на світ. Нове сприйняття світу вимагає існування нової мови. У цьому сенсі поетика нонсенсу є вираженням нового сприйняття світу.

Важливе значення у визначенні нонсенсу має його відношення до мовної норми. Деякі дослідники відводять нормативному аспекту головну роль в описі терміну, що розглядається [126]. Безперечно, нівелювання мовною нормою характеризує явище нонсенсу. Разом з тим, ми вважаємо, що далеко не усі відступи від норми приводить до створення нонсенсу у тексті, іншими словами, ненормативні конструкції і явища мовного абсурду знаходяться у відносинах додаткової дистрибуції [83, с. 40]. Насамперед, приналежність мовних одиниць, що не відповідають нормі, до явищ нонсенсу визначається фактором інтенціональності, тобто порушення мовної норми має бути усвідомленим і вчинятися навмисно, як звучить одне з визначень нонсенсу “як свідомо організованої нісенітничі” [29, с. 270]. Більше того, є всі підстави для розмежування абсурдних висловлювань і семантичних аномалій. Як відзначають Т.В. Булигіна і А.Д. Шмельов, явища лінгвістичного абсурду відображають глибинні зміни, які відбуваються у сучасній свідомості, а семантичні аномалії є звичайним порушенням мовної норми [25, с. 105].

Таким чином, явища мовного абсурду характеризуються відступом від мовної норми у тих випадках, коли остання виступає способом вираження кардинальних змін, що відбуваються у свідомості.

До явищ нонсенсу не належать конструкції, які сприймаються як абсурдні зважаючи на відсутність у реципієнта знань про існуючу спеціальну знакову конвенцію. Нонсенс не є метамовою у власному розумінні цього терміну, хоча він здатний передавати інформацію, експліцитно не виражену в тексті, наприклад, містити алюзії з приводу сумнівів у раціональності і впорядкованості світу [83, с. 41].

Поява у тканині віршованого тексту елементів нонсенсу є наслідком певних змін індивідуально-творчої художньої свідомості та трансформацій концептуальної картини світу, відображених у художній картині світу. Аналіз мовного матеріалу дозволяє фіксувати в віршованих текстах модернізму і постмодернізму відхилення від усталених уявлень про людину та Всесвіт, що властиві традиційній картині світу, а також вивчати “лінгвістичні експерименти” [195], котрі направлені на руйнування існуючої картини світу, на створення “анти-картини світу” [175] або побудову принципово нової моделі світу [94]. Інтерпретація сучасних віршованих текстів виступає, у цьому випадку, як засіб моделювання фрагментів “нової” картини світу [176; 95].

Вирішення головних завдань нашої роботи передбачає залучення комплексної методики дослідження, що поєднує методи контекстуально-інтерпретаційного аналізу, фоносемантичного аналізу, концептуального аналізу та прийоми лінгвостилістичного аналізу тропів і фігур та, передусім, необхідно визначити критерії виявлення поетики нонсенсу в віршованих текстах.

## **2.2 Критерії виявлення поетики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах**

Критеріями вибору матеріалу дослідження стали, перш за все, жанр та обсяг віршованих текстів. Традиційно, літературний жанр – термін, що має загальне значення, об’єднує літературну систематику, класифікацію літературних творів за різними типами їх поетичної структури та спільними ознаками зображення дійсності [251, с. 34]. Єдиного критерію класифікації жанрів не існує, “здебільшого при таксономічних операціях беруться до уваги реальні змістові аспекти, але враховуються і композиційно-версифікаційні моменти й конкретно-історичні обставини того чи іншого періоду літературного життя, й ідеальний тип художнього твору, його

інваріант” [253, 364]. Для когнітивно зорієнтованих розвідок спільним є тлумачення жанру не як сукупності жанрових ознак, перелічених у науковій літературі, а як конструкту свідомості – логічно сконструйованої, узагальненої моделі групи текстів, яка може бути співвіднесена з будь-яким реально існуючим текстом і вважатися інваріантом [137, с. 12].

Нонсенс як жанр літератури має прадавні традиції в різних національних культурах. Так, Роберт Бенайон (Robert Benayoun) відкриває свою “Антологію нонсенсу” (Anthologie du Nonsense 1957) прикладом французької схоластичної поезії нонсенсу тринадцятого століття, написаною Сером де Бомануаром (Sire de Beaumanoir (1250-1296)). Цей приклад можна вважати одним із перших письмово зафіксованих творів написаних у жанрі нонсенс.

Літературознавці, що вивчали та вивчають дану проблему [205; 212; 53; 233; 74; 214; 238 та інші], вважають засновником нонсенсу як самостійного “нісенітного” жанру Е. Ліра. Поруч із Ліром, Л. Керролл – засновник “поезії нісенітниць” (nonsense poetry), котрий створив новий жанр “парадоксальної літератури”. Його художні твори, що містять нонсенс, порушували звичайні уявлення про світ, та виносили на розсуд читача щось несподіване, незвичне і, головним чином, непередбачене. Варто пригадати героїв його відомої книги “Alice in Wonderland” – “Аліса у країні чудес”, які не порушують логіки, а навпаки, слідуючи їй, доводять логіку до абсурду. У творчому доробку Керролла виділяють також жанрові різновиди як, наприклад, казка-нонсенс, до якого належать “Аліса в країні чудес” та “Аліса у Задзеркаллі”, поема-нонсенс “Полювання на Снарка”, вірш-нонсенс “Бармаглот” [52, с. 53].

Віршовані тексти нонсенсу поділяються на тексти великого об’єму (поема-нонсенс) та малого об’єму (вірш-нонсенс), останні у свою чергу поділяються на чисті (лімерик, дитячі римівки, вірші-перегортіші) та гібридні. Класифікувати тексти нонсенсу за *жанровим критерієм* можна наступним чином:

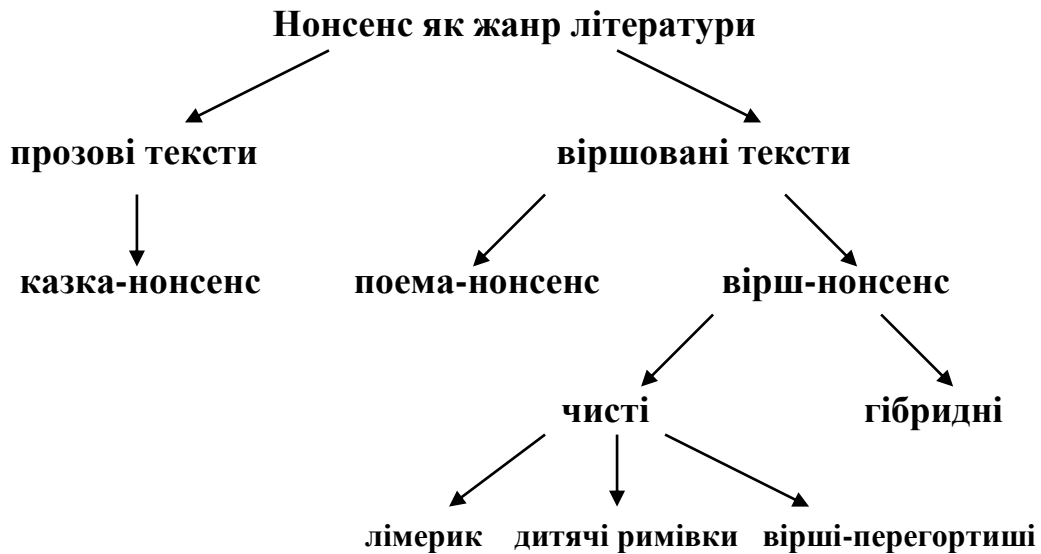


Рис. 1.1 Нонсенс як жанр літератури

Оскільки об'єктом нашого дослідження є віршовані тексти малого об'єму, зосередимось на цьому різновиді. Існує велика кількість книг присвячених поезії нонсенсу. Проте, майже усі вони є антологіями або збірниками творів даного жанру. Теоретичні дослідження у цій області практично не проводились, публікації почали з'являтися в кінці 60-х на початку 70-х років ХХ століття. Увага дослідників була зосереджена головним чином на лімериках – окремому виді поезії нонсенсу. Лімерик визначається як “популярна форма короткого гумористичного віршу, часто безглузлого змісту, що складається з п'яти рядків зі схемою римування ААВВА” [260, с. 489], а також має “жорстко фіксовану схему змісту: дехто, хто живе в певному місті чи місці (1-ий рядок) і відомий дивною поведінкою або зовнішнім виглядом (2-ий рядок), здійснює ексцентричний вчинок (3-ій або 3-ий та 4-ий), що приводить до несподіваних наслідків (5-ий або 4-ий та 5-ий)” [252, с. 436].

Серед існуючих теорій про виникнення форми лімерика, найбільш ґрунтовними вважаються теорія про зародження лімерика в Ірландських пабах та теорія про запозичення цієї форми з дитячих колискових.

Трансформація дитячої колискової пісні достатньо підтверджена літературними матеріалами [143, с. 24-25]. Великий внесок в популяризацію цього жанру зробив Едвард Лір, котрий закріпив правила їх написання на прикладах власних лімериків. Згодом лімерики, написані самим Едвардом Ліром та лімерики, написані за встановленими ним законами, стали називати класичними. Саме зусиллями цього автора жанр лімерик набув певної норми та канону, на які орієнтувались навіть у ХХ столітті, коли на авансцену літератури й мистецтва по черзі вийшли модернізм і постмодернізм. Проте, згадані течії передбачають експериментаторство, потяг до нового, нетрадиційного [див 39; с. 392; 112, с. 157; 137, с. 19], тому лімерики ХХ-ХХІ століть зазнали деяких змін та порушень норм написання. Так з'явилися нові види лімериків: неокласичні та сучасні [143, с. 38].

Лімерики, що з'явилися після видання у 1872 р. останньої книги Едварда Ліра, і були написані в неповній відповідності з класичними правилами, а саме з численними змінами їх структури та синтаксису, називають неокласичними. Серед відомих людей, котрі успішно випробовували себе в написанні неокласичних лімериків можна назвати Льюїса Керролла, чий стиль творів завжди характеризувався як нонсенс, так як в них міститься велика кількість ірраціональних діалогів та роздумів героїв [53, с. 157]. Різниця між класичним та неокласичним лімериком полягає у відсутності в останньому вставної конструкції “there was a(n) ...” у першому рядку та відсутності такого опису головного героя як a(n) young (old) lady (person, man). Ще одне нововведення – останній рядок не дублює перший, він активно використовується для розширення сюжетної рамки лімерика. Проте, в неокласичних лімериках існує такий класичний рольовий елемент, як опис незвичайної зовнішності, поведінки, проблеми головного героя, і “сам зміст лімерика, його “дух” можна цілком назвати безглуздим та нісенітним” [143, с. 40].

З початком другого десятиліття ХХ століття інтерес до лімерика помітно упав, вірогідно, внаслідок напруженої ситуації у світі. Популярність

лімерика зросла лиш починаючи з другої половини ХХ століття. З'явилися сучасні лімерики – новий тип лімериків, що успішно існує по сьогоднішній день. Проте, впізнати у сучасному лімериці лімерик часто можна лише по першому рядку. П'ятий рядок, за аналогією з неокласичними лімериками, не повторює перший:

*There once was a woman from Melbourne,*

*Who had a remarkable kidney.*

*When told “Your address*

*makes this lim'rick a mess,”*

*She replied “But I once lived in Sydney!”* (Limerick DB)

У представленому лімериці порушена схема римування ААВВА: перший рядок не римується з другим та п'ятим, про що йдеться у змісті лімерика, такі порушення є типовими для сучасних лімериків.

Серед видатних людей, котрі писали сучасні лімерики, варто пригадати визначного американського поета Огдена Неша та всесвітньо відомого американського письменника-фантаста Айзека Азімова. Лімерики Огдена Неша наповнені легким, ексцентричним гумором, що часто переходить у нонсенс:

*A flea and a fly in a flue*

*Were imprisoned, so what could they do?*

*Said the fly, “let us flee!”*

*“Let us fly!” said the flea.*

*So they flew through a flaw in the flue.* (Nash)

В аналізованому лімериці особливу увагу варто приділити першому рядку, котрий зазнав низки серйозних змін порівняно до класичного варіанту. По-перше, тут не згадується географічне знаходження головного героя, по-друге, головних героїв два, по-третє, відсутня характеристика головних героїв: їх віку, статі та інше. Цей лімерик цікавий також тим, що він поєднаний з іншою віршованою формою – скоромовкою.

Наприкінці ХХ століття початку ХХІ століття лімерики у їх сучасній



формі набули великої популярності, внаслідок створення численних спеціальних сторінок у мережі Інтернет. Якщо в неокласичних лімериках зміни торкнулись першого та останнього рядків, то в сучасних лімериках вони можуть спостерігатися у всіх рядках, як у наступному лімериці невідомого автора:

*An epicure dining at Crewe  
Found a very large bug in his stew.  
Said the waiter, "Don't shout  
And wave it about,  
Or the rest will be wanting one too"* (Limerick DB)

Сюжетні лінії сучасних лімериків надзвичайно різноманітні. Іноді вони публікуються на Інтернет сторінках за темами. До матеріалу нашого дослідження входять лімерики з таких галузей як політика, мистецтво, суспільне життя, медицина, наука, лімерики про лімерики та багато інших. Спільним для усіх типів лімериків, у тому числі сучасних, є присутність емоційно-оцінного елементу в останньому рядку. В цій оцінці міститься певна частка нонсенсу, тобто, вона не зовсім логічно підсумовує сюжет лімерика, ошукуючи сподівання читача:

*There was a young man from Darjeeling,  
Who got on a bus bound for Ealing.  
It said at the door:  
"Don't spit on the floor."  
So he carefully spat on the ceiling. (Limerick DB)*

Спрощення структурно-семантичних правил написання лімериків розширює ситуаційні рамки віршу з одного боку, проте часто позбавляє їх "витонченого безглуздя" [143, с. 38] з іншого. Якщо класичні лімерики спочатку створювалися для дітей, серед сучасних лімериків знаходимо лімерики, що торкаються таких "дорослих" тем як політика. Трапляються також лімерики непристойного змісту:

*There once was a monk from Nigeria,  
Whose moral standards were inferior.*

*One night, just for fun,  
He slept with a nun,*

*And now she's a Mother Superior! (Limerick DB)*

Закінчуючи короткий огляд особливостей жанру лімерик, можемо підсумувати наступне: лімерики мають замкнену форму, всередині якої можна, майже безкінечно, змінювати зміст. Особливість лімериків – у їх стійкій семантико-синтаксичній структурі, тобто, наявність спеціальних рольових функцій для кожного або декількох рядків. В останньому рядку лімериків, як правило, виражений емоційно-оцінний компонент, котрий контрастує із загальним сюжетом, унаслідок чого виникає ефект нонсенсу. Слід зазначити, що нонсенс – це не лише окремий жанр літератури, але й метод художнього моделювання дійсності [53]. У цьому сенсі цікаво дослідити як цей метод виявляється у творчості окремих англомовних авторів, зокрема сучасних. Дослідження поезики нонсенсу у нашій роботі не обмежується вивченням лімериків, адже в багатьох американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму знаходимо словесні образи нонсенсу.

Кожна епоха в історії культури відштовхується від попередніх філософських і художніх парадигм, заперечуючи або переосмислюючи їх та вбираючи при цьому їх досвід. Так, уявлення про людину та світ, що формувались з часів Відродження, знайшли своє відображення, синтезувались й досягли найвищої точки розвитку в епоху модернізму. Проте, модерністський антропоцентризм народжується на тлі загостреного розриву з традиціями усього попереднього мистецтва [59]. В епістемі модернізму і його світобаченні переважає культ “нового”, який сприймається як цілком протилежний “старому” [147, с. 17]. Постмодернізм, в свою чергу, визначається одночасно як “органічне співіснування різноманітних художніх методів” [64, с. 155] та заперечення усі попередніх уявлень, у тому числі

модерністських [147, с. 17]. Хронологічні межі модернізму: початок ХХ століття – 60-ті-70-ті роки ХХ століття. Новий період після модернізму до наших днів позначають як постмодерністський. У науковій літературі представлені різні точки зору щодо співвідношення цих культурних епох. Постмодернізм розуміється, по-перше, як заключна стадія модернізму з найвищим вираженням його основних принципів, тому існує думка, що термін “постмодернізм” констатує лише певну спадковість у часі та “ні від чого окрім безпосередньо передуючого йому модернізму не відрізняється” [59]. По-друге, постмодернізм протиставляється модернізму як по способу усвідомлення світу, так і по типу художнього переосмислення дійсності [71, с. 9]. По-третє, модернізм та постмодернізм розглядаються як самостійні явища, котрі мають оригінальний характер, власний філософський базис та своєрідну естетику [64, с. 156]. Третя точка зору, на наш погляд, найточніше відображає специфіку постмодернізму як явища, котре “творче переосмислює досягнення різних художніх систем, у тому числі і модернізму, та разом з тим представляє цілком оригінальний та самобутній феномен культури” [71, с. 9].

Поетики модернізму та постмодернізму різняться у світосприйнятті, так як для них характерні різні типи художньої свідомості та види поетичного мислення. Постмодерністському мисленню притаманні еkleктизм, відсутність послідовності, фрагментарність опису, брак єдиної позиції та єдиної концептуальної мови. Знімається принцип системності, організованості тексту. Постмодернізм вимагає багатомовності – культурної, стильової, лінгвістичної [147, с. 17]. Постмодерністське мислення антиєрархічне, його світобачення протистоїть ідеї цільності світу, йому властива епістемологічна невпевненість, тобто уявлення про світ як про хаос, безглуздий та непізнаваний, породжений кризою раніше існуючих цінностей [71, с. 7]. Як наслідок, з’являється специфічна форма світовідчуття – *постмодерністська чутливість*, котра заперечує усі системи цінностей та пріоритетів [11]. Задля існування у такому світі поети вдаються до таких

засобів як мовна гра, іронічність трактувань, релятивізм, пародіювання, десакралізація найвищих матерій та онтологічний абсурд. Останній, осмислюється нами, слідом за В.І. Карасиком, як емоційний протест проти відчуження від світу, що пов'язаний з переживанням втрати сенсу життя [67, с. 46]. Онтологічний абсурд епохи модернізму, на думку О.А. Бабелюк, виступає інтелектуальною перешкодою, що чинить опір пізнанню навколишнього світу. “Модерністи намагаються здолати її за допомогою сміху, карнавальних ситуацій, коли все стає навпаки. Це допомагає їм прийти до раціонального, знайти логіку у здійсненні вчинків” [11, с. 187]. Онтологічний абсурд у постмодерністській поезії має зовсім іншу природу. Він передбачає “загальну відмову від раціонального структурування світу, який постає як хаотичний – такий, де панує ентропія, аструктурність, відсутність причинно-наслідкових зв'язків” [там само]. У будь-якому випадку, абсурд – інтелектуальна перешкода, яка викликає когнітивний дискомфорт [67, с. 45] і є невід'ємною частиною поезики модернізму та поезики постмодернізму.

Характерними ознаками постмодернізму є відмова від ідеї просвітницької ролі літератури, прагнення довести, що мистецтво у сучасному світі втратило свою самобутність і цінне лише як засіб гри – звуком, словом, графікою, образом, смислом [4, с. 36].

Особливості постмодерністської парадигми зумовили полівалентну поезику постмодернізму в прозових творах, ознаки якої вже визначено у сучасній лінгвістиці:

- поява нових гібридних літературних форм;
- цитатно-пародійне дво- та багатоголосся, пастиш;
- фрагментарність, колаж, монтаж, використання готового та розчленованого літературного тексту;
- ризоматика;
- абсурд;
- розчинення голосу автора у використовуваних дискурсах;

- гра з “мерехтливими” культурними знаками та кодами;
  - травестійне зниження класичних зразків, іронія та пародіювання;
  - дво- та багаторівнева організація “двоадресного” тексту та ін.
- [71, с. 15].

Перераховані вище ознаки є актуальними для постмодерністського віршованого мовлення, проте, воно має свої, притаманні лише йому особливості. Постмодерна поезія не має нічого спільного з “традиційною лірикою і зосереджується на темах суб'єктивності, теорії, процесу, мови та текстуального значення” [73, с. 311]. Поети-постмодерністи творять поезію, що пориває з сталим уявленням про вірш як про “зосереджений на собі і самодостатній мистецький факт, віддаючи перевагу процесоцентричній альтернативній поезії, що кидає виклик передбачуваним “природності” референційності, суб'єктивності, текстуальності та поетичного твору як жанру” [там само].

Найпоширенішим прийомом абсурдизації тексту художнього твору є пастиш – навмисне змішування мовних компонентів, що відносяться до різних функціональних стилів, або ж свідомо установка на іронічне зіставлення різноманітних літературних стилів, жанрових форм та художніх течій. Особливістю постмодерністської поезії є тенденція до імітації, пародіювання інших художніх течій. Тому, постмодерністський вірш — це *пастиш* із прози, цитат та поетичних рядків, що черпають свій зміст із широкого діапазону інтересів і тем, а “поет-постмодерніст висуває на перший план той факт, що поетичний твір (як і сам поет) вплетений у мережу зв'язків з іншими текстами ідеологією, жанрами та поетами” [73, с. 313]. Отже, вдаючись до пастишу, поети-постмодерністи наслідують у своїх творах стилі інших історичних періодів [35, с. 303]. Яскравим прикладом є сучасні американські лімерики, в котрих суттєво порушуються норми написання класичних лімериків, проте, імітується манера їх написання, стиль, жанр, а також стереотипи поведінки персонажів. Аналізований нами лімерик був написаний у відповідь на дозвіл Управління

по контролю за продуктами та ліками США вживати продукцію клонованих тварин:

*The FDA claims that it's safe to eat  
The milk from cloned cows, what a treat!  
I'm not scared of genetics  
But I fear Dianetics  
And Tom Cruise lecturing "Don't eat meat!" (BDL)*

У наведеному лімериці імітується форма і стиль англійських лімериків, при цьому, з іронією відображено реалії життя сучасних американців. Здатність людини проникати у сфери раніше їй не підвладні, а саме виконувати роль Творця, клонуючи тварин та вживаючи у їжу генно-модифіковані продукти, є абсурдною з точки зору релігії та здорового глузду, проте у сучасному світі це стає реальним фактом, дозволеним владою та законами. На концептуальному рівні таке протистояння може бути представлене у вигляді концептуального оксиморона НЕБЕЗПЕКА vs. БЕЗПЕКА.

Таким чином, віршовані тексти модернізму і постмодернізму є пластом художньої літератури, сприятливим для появи різноманітних аномальних сполучень мовних одиниць усіх рівнів та інших виявів авторського експериментаторства, підґрунтям яких є особливий тип індивідуально-авторської художньої свідомості.

Для визначення складників поетики нонсенсу, маркерів, які сигналізують про абсурд як на вербальному так і на концептуальному рівнях, ми встановили *змістовий* та *формальний* критерії, тобто такі критерії, що дозволяють розрізнити план змісту та план вираження або позначеного і позначувального.

*Змістовий* критерій полягає в наявності відхилень у плані позначеного, тобто – це відхилення в зображенні образу людини, природи та світу:

- відхилення в зображенні поведінки людини, її характеру та якостей

– відхилення у відображенні фрагментів картини світу, положенні справ (state of affairs)

Ці відхилення можуть проявлятися з різним ступенем прояву:

а) слабкий ступінь прояву – дивне, незрозуміле;

б) сильний ступінь прояву – неможливе (impossible happenings):

- неможливе зі знаком “+” – чудо
- неможливе зі знаком “-“
- явища, що тяжіють до демонічного, жахливого
- наділення персонажів взаємовиключними ознаками
- використання імен персонажів, що змінюються в межах одного тексту
- вживання семантично невизначених предметів у описі фрагментів картини світу.

Зважаючи на *формальний* критерій ми дійшли висновку, що особливостями лінгвостилістичних засобів і способів зображення образів людей і світу є такі ознаки:

- заголовки, що не співвідносяться зі змістом тексту
- введення в текст семантично непрозорих (заумних) слів, авторських інновацій
- “перекручена” граматики, морфологія, орфографія та пунктуація
- немотивовані повтори фрагментів тексту
- переривання оповіді
- жанрово-родовий поліморфізм, що веде до змішування жанрів, появи гібридних текстів.

Візьмемо для прикладу вірш сучасної американської поетеси Сінтії Хоуг:

*In Distrust of Good*

*with a line by Wallace Stevens*

*A mind reasoning the good*

*in violence isn't a good. Truth  
wanders through its waving fields*

*of untruths, all alike grown tall  
in the rich soil. "Who's good?"  
"Whose good?" the dead call beneath  
gray trees with shorn branches.*

*An empty street, a dark house,  
still, as if raided, and the life within  
fled. The mind harboring*

*vengeance slips out of season,  
heart's munificent rule.*

*The good is evil's last invention.*

*It casts aspersions like stones.*

(EPR7, Hogue)

Наведений віршований текст є ілюстрацією відхилень як на мовному, так і на концептуальному рівнях. До першого належить еліпсис: *an empty street, a dark house*, вживання неозначеного артикля з абстрактним іменником – *a good*, та абстрактного іменника *untruth* у множині – *untruths*. На концептуальному рівні: персоніфіковані метафори – *truth wanders through its waving fields of untruths*; *the good is evil's last invention* та *it (the good) casts aspersions like stones*; концептуальний оксюморон *heart's munificent rule*, в якому поняття *heart* – *серце*, що асоціюється з емоційною сферою життя людини зіштовхується з поняттям *rule* – *правило/правління*, що пов'язане з раціональністю світу та парадоксальна конструкція: *The good is evil's last invention* – *Добро – це останній винахід зла*, в якій порушено усталене уявлення про вічне протистояння добра і зла, тобто має місце відхилення у відображенні фрагментів картини світу, положенні справ.



Отже, при відборі матеріалу дослідження, ми вирішили не обмежуватись жанровим принципом та, окрім лімериків, включити до корпусу аналізованих одиниць віршовані тексти модернізму і постмодернізму, в яких виявляємо словесні образи нонсенсу.

### **2.3 Методика аналізу поетики нонсенсу**

Згідно з нашою гіпотезою, *поетика нонсенсу* – це єдність форми та змісту, створювана специфічними лінгвостилістичними засобами і прийомами, розкриття лінгвокогнітивних механізмів творення яких уможливорює вилучення нових смислів та виявлення способів приховування відомого (усталеного) смислу поетичного тексту в його передконцептуальній, концептуальній і вербальній площинах. Під когнітивними способами розуміємо концептуальні схеми, які лежать в основі словесних образів поетичних текстів. У поезії нонсенсу відбувається модифікація та інколи руйнація усталених, конвенційних концептуальних тропів, що складають Великий ланцюг буття. Розкриття механізмів створення нових та прихованих смислів здійснюється шляхом установалення стратегій і тактик інтерпретації текстів.

Аналіз основних здобутків когнітивної лінгвістики та когнітивної поезики дозволяє намітити базові орієнтири дослідження поезики нонсенсу в руслі цих наук. Важливими теоретико-методологічними положеннями для нашої концепції поезики нонсенсу є наступні: в основі створення поетичних форм лежить порушення когнітивних процесів організації й обробки інформації [259, с. 3; 14, с. 133]; розкриття механізмів формування поетичних форм здійснюється через виявлення особливостей мапування як проекції структур знання, опредметнених у їхній семантиці [там само]; парадоксальне поетичне мислення полягає у навмисному зіштовхуванні онтологічних ознак складових у межах одного семантичного поля [15, с. 42; 112, с. 29]. Парадоксальне поетичне мислення породжує когнітивні операції

зштовхування понять, подій, ситуацій, світів, що лежать у підґрунті формування мовностилістичних засобів нонсенсу, спільною домінантною концептуальною схемою яких є концептуальний оксиморон [там само]. Концептуальний оксиморон пояснює спосіб розуміння подій, явищ, ідей, концептуальних царин шляхом упорядкування одного поняття в термінах іншого. Когнітивна процедура зштовхування полягає у навмисному зіткненні суперечних (контрадикторних) концептів певних понять.

Наше дисертаційне дослідження проводиться на основі поетапної методології, що передбачає аналіз передконцептуального, вербального та концептуального рівнів поезики нонсенсу, які ми виділяємо, керуючись теорією словесного поетичного образу Л.І. Белехової [14].

*Перший етап* дослідження є виділення лінгвостилістичних засобів поезики нонсенсу, що утворюються одиницями основних та проміжних мовних рівнів, а саме: фонетичного, морфологічного, словотворчого, лексико-семантичного та синтаксичного, які ми поділяємо відповідно на фонографічні, фонетичні, фonomорфологічні, морфологічні, морфолого-синтаксичні, синтаксичні та графічні.

*Другим етапом* роботи є виявлення складників концептуального поля абсурдності епохи модерну і постмодерну та розкриття лінгвокогнітивних механізмів, задіяних у їх формуванні.

*Третій етап* дослідження передбачає реконструкцію архетипних образ-схем чи схемних образів, які вважаємо передконцептуальним підґрунтям словесних образів, та виявлення у цих схемах змін як результату відображення індивідуально-творчої художньої свідомості.

**Перший етап** роботи полягає в аналізі вербального виміру словесних образів віршованих текстів. Дослідження текстового рівня поетичних творів, що містять нонсенс, здійснюємо, застосовуючи *контекстуально-інтерпретаційний аналіз*, за допомогою якого визначаємо смислове наповнення лінгвостилістичних засобів поезики нонсенсу в сучасних віршованих текстах. У межах лінгвістичної теорії художнього тексту

контекстуально-інтерпретаційний аналіз являє собою сукупність процедур, спрямовану на встановлення статусу тексту відносно інших текстів, а також на реконструкцію авторського задуму, мотивів і цілей загального змісту тексту [162, с. 532]. У нашій роботі шляхом контекстуально-інтерпретаційного аналізу встановлюємо потенційні смисли нонсенсу на основі горизонтального (мовленнєвого) та вертикального (фонові) знання контексту.

Під контекстом у широкому сенсі слова розуміється “вся сукупність явищ, пов’язаних з текстом художнього твору, але в той же час не належних йому” [56, с. 230]. Без контекстуального аналізу неможливо усвідомити також концептуальний зміст мовного вираження, якщо саме слово-концепт не експліковане. У сучасній лінгвістичній науці вивчаються особливості горизонтального і вертикального контекстів художнього простору тексту. Поряд із горизонтальним контекстом, який дається безпосередньо, існує ще контекст вертикальний, який присутній імпліцитно. Інакше кажучи, не можна повністю осягнути закладений у творі зміст, виходячи тільки з даного горизонтального контексту [115, с. 25]. Вертикальний контекст – це інформація історико-філологічного характеру, об’єктивно закладена у художньому творі, для розуміння якої необхідний певний обсяг так званого “фонові знання”, тобто того соціально-культурного фону, який характеризує сприйняту мову [50, с. 151].

У ракурсі нашого дослідження важливо підкреслити, що вертикальний контекст, тобто “історико-філологічний контекст даного літературно-мистецького твору та його частин” [там само] передбачає ідентифікацію, адекватне сприйняття і естетичну оцінку різноманітних елементів соціально-історичної та філологічної інформації, об’єктивно закладеної у тексті. Йдеться про два види вертикального контексту: соціально-історичний та філологічний. У першому випадку інтерес представляє головним чином те, як і в якій формі у творі відображена соціально-історична дійсність, тоді як вивчення філологічного вертикального контексту передбачає розгляд

різних способів використання авторами змісту і форми творів їх попередників [115, с. 25].

Великий інтерес у дослідженні вертикального контексту представляє розробка так званого “глобального” вертикального контексту [50, с. 97–102], під яким розуміється уся сукупність, уся система моральних, етнічних і естетичних цінностей, що характеризують період створення того чи іншого твору і що знаходять у ньому своє відображення. Таким чином, глобальний вертикальний контекст – це частина “фонового знання”, яка дозволяє реципієнту глибше проникати в художній задум твору даного автора, у всю систему його образів та художньо перетворених явищ природи і суспільства. Без цього важко собі уявити всю складність зв’язків між творчою особистістю письменника, його естетичними, етичними, історичними та філософськими поглядами і їх вираженням у творах словесно-художньої творчості.

Залучення прийомів *лінгвостилістичного аналізу* тропів і фігур покликаній виокремити лінгвостилістичні засоби поезики нонсенсу, що утворюються одиницями основних та проміжних мовних рівнів, а саме: фонетичного, морфологічного, словотворчого, лексико-семантичного та синтаксичного, які ми поділяємо відповідно на фонографічні, фонетичні, фономорфологічні, морфологічні, морфолого-синтаксичні, синтаксичні та графічні.

Наприклад, ефект нонсенсу на рівні словосполучення може досягатися порушенням очікуваного елемента – сполученням несполучуваних слів, тобто шляхом використання контрастивних тропів, наприклад, оксиморону: *dying is fine* (Cummings ОТО) – *смерть гарна*; *the semilust of intentional indifference* (EPR7, Creely) – *напівпристрасть навмисної байдужості*; *I approach with such a careful tremor* (там само) – *я наближаюсь з таким обережним (акуратним) тремтінням* або катахрези: *the world is puddle-wonderful* (Cummings ОТО) – *світ калюжно-прекрасний*; *the shucked light* (EPR7, Larkin) – *облущене світло*. У формуванні образотворчих засобів

поетики нонсенсу беруть участь різні лінгвокогнітивні операції та процедури, з їх допомогою створюється новий смисл, котрий складно передати звичайними засобами мови.

**Другий етап** роботи включає виявлення складників концептуального поля абсурдності епохи модерну і постмодерну та розкриття лінгвокогнітивних механізмів, задіяних у їх формуванні. Згідно з нашою робочою гіпотезою, у підґрунті нонсенсу є особливий тип художньої свідомості, який ми називаємо абсурдистською свідомістю, котра виявляється у різних комбінаціях аналогового, асоціативного та параболічного видів поетичного мислення із парадоксальним, що у свою чергу впливає на характер мапування як механізм формування образності поетичного тексту.

Парадоксальне поетичне мислення породжує когнітивні операції зштовхування понять, подій, ситуацій, світів, що лежать у підґрунті формування контрастивних стилістичних засобів. Спільною домінантною концептуальною схемою контрастивних тропів та фігур є концептуальний оксюморон [221; 14; 112; 157]. Концептуальний оксиморон пояснює спосіб розуміння подій, явищ, ідей, концептуальних царин шляхом упорядкування одного поняття в термінах іншого. Когнітивна процедура зштовхування полягає у навмисному зіткненні суперечних (контрадикторних) концептів певних понять. Суперечними поняттями називають такі, між якими не може бути середнього, третього проміжного поняття; вони виключають один одного [54, с. 26]. Поняття “круглий” та “квадрат” повністю виключають одне одного. Між ними не може бути середнього, тому що усі інші геометричні фігури (ромб, прямокутник тощо) не можуть встати посередині.

Пояснення лінгвокогнітивних механізмів створення засобів поетики нонсенсу здійснюється шляхом *аналізу* їхньої *концептуальної* структури. Остання визначається в роботі як низка концептуальних схем (метафоричних, метонімічних й оксиморонних), серед яких концептуальний оксиморон є домінуючим. Слід відзначити, що у віршованих творах епохи

модернізму та постмодернізму концептуальний оксиморон є підґрунтям поетичної метафори, метонімії, порівняння [111, с. 16] і катахрези.

У роботі вважається, що осмислення в концептуальному оксимороні відбувається в межах однієї концептосфери на основі протиставлення діаметрально протилежних складників концептуальних доменів, які пов'язані *контрастивними* відношеннями. Під *доменом* розуміється цілісна область концептуалізації, контекст, на основі якого встановлюється вербалізований концепт [231]. Мережі концептуальних доменів, об'єднані контекстом, структурують *концептосферу*.

Сучасні дослідження контрастивних тропів та фігур доводять, що підґрунтям оксиморону є концептуальний оксиморон, структурований концептосферою, котра включає діаметрально протилежні концепти, які, як правило, належать до одного домену [112; 157]. Наприклад, словесний поетичний образ *pleasant stank* (EPR7, Doyle) – *приємний сморід*, ґрунтується на концептуальному оксимороні, котрий структуровано концептосферою ЛЮДИНА, що включає домен ЗАПАХ і діаметрально протилежні концепти ПРИЄМНИЙ vs. НЕПРИЄМНИЙ. Тоді як катахреза *oracle-smelling noise* (EPR7, Larkin) – *шум, що пахне святим місцем*, структурована концептосферою ЛЮДИНА та двома різними, але не контрастними доменами ВІДЧУТТЯ ЗАПАХУ та СЛУХ, до яких належать, відповідно, концепти ЗАПАХ та ЗВУК.

**Третій етап** передбачає реконструкцію архетипних образ-схем чи схемних образів, які вважаємо передконцептуальним підґрунтям словесних образів, та виявлення у цих схемах змін як результату відображення індивідуально-творчої художньої свідомості.

Інтерпретація засобів і прийомів у поезії нонсенсу пов'язана із поясненням лінгвокогнітивних операції їх створення та функціонування. Смысл нонсенсних сполучень у поезії можливо виявити за допомогою лінгвокогнітивної операції *передкатегоризації*. Дана операція пов'язана із обробкою передкатегоріальної інформації [244; 247], тобто тієї,

що міститься у передконцептуальній структурі образу і не піддається осмисленню в прийнятих при аналізі концептуальних тропів термінах [14, с. 136]. Розумовий процес передкатегоризації базується на когнітивних операціях декодування емоціогенного передзнання [244], що активується колективним позасвідомим – архетипами [198; 14].

Сигналами наявності архетипів виступають архетипні символи, вербалізовані у словесних образах поетичного тексту [219; 14]. Символи увібрали у себе найдавніші уявлення людей про всесвіт та своє місце у ньому [169]. Символи здатні відображувати глибини людської свідомості та підсвідомості, оскільки вони передували слову. Символи несуть значення іноді суперечливі один у процесі обміну ідеями між людьми та культурами образи та одному. У контексті нашого дослідження, символи є тими сигналами, які допомагають декодувати передконцептуальну інформацію поезики нонсенсу. Наприклад, в американській постмодерністській поезії часто зустрічаємо жовтий колір – найбільш суперечливий за своєю символікою з усіх основних кольорів, адже його концептуальними імплікаціями, з одного боку, є *здоров'я, багатство, благополуччя, щастя*, а з іншого – *зрада, хвороба, смерть* [169]. На нашу думку, поява у віршованих текстах жовтого кольору – кольору, що викликає протилежні асоціації пов'язані із радощами земного життя та страхом наближення смерті і потойбічного світу, є не випадковим і відображує особливості амбівалентності постмодерністського світогляду, загалом, та абсурдистського, зокрема.

## **Висновки до розділу 2**

Проникнення в механізми абсурдистського мислення, вилучення прихованих смислів, імпліцитного значення текстів нонсенсу є головними завданнями нашої дисертаційної роботи, які ми вирішуємо, застосовуючи комплексну методологію дослідження.

Для визначення складників поетики нонсенсу, маркерів, які сигналізують про абсурд як на вербальному так і на концептуальному рівнях, ми встановили змістовий та формальний критерії, тобто такі критерії, що дозволяють розрізнити план змісту та план вираження або позначеного і позначувального. Змістовий критерій полягає в наявності відхилень у плані позначеного, тобто – це відхилення у зображенні образу людини, природи та світу, формальний критерій полягає в наявності відхилень у плані лінгвостилістичних засобів і способів зображення образів людей і світу.

Аналіз словесних образів, що створюють поетику нонсенсу у віршованих творах модернізму та постмодернізму проводимо у три етапи. Дослідження вербальної іпостасі словесних образів поетики нонсенсу дозволяє нам виявити лінгвостилістичні засоби поетики нонсенсу, що утворюються одиницями основних та проміжних мовних рівнів, а саме: фонетичного, морфологічного, словотворчого, лексико-семантичного та синтаксичного, які ми поділяємо відповідно на фонографічні, фонетичні, фономорфологічні, морфологічні, морфолого-синтаксичні, синтаксичні та графічні. Сміслові наповнення лінгвостилістичних засобів творення нонсенсу в англійських поетичних текстах визначається шляхом контекстуально-інтерпретаційного аналізу на основі горизонтального (мовленнєвого) та вертикального (фонові знання) контексту.

Дослідження концептуального виміру словесних образів поетики нонсенсу покликане розкрити лінгвокогнітивні механізми формування нонсенсу та виявити концептуальне поле абсурдності епохи модернізму та постмодернізму. Пояснення лінгвокогнітивних механізмів створення засобів поетики нонсенсу здійснюється за допомогою методу концептуального аналізу, а саме шляхом аналізу їхньої концептуальної структури. Остання визначається в роботі як низка концептуальних схем (метафоричних, метонімічних й оксиморонних), серед яких концептуальний оксиморон є домінуючим.



Дослідження словесних образів поезики нонсенсу передбачає реконструкцію архетипних образ-схем чи схемних образів, які вважаємо передконцептуальним підґрунтям словесних образів, та виявлення у цих схемах змін як результату відображення індивідуально-авторської художньої свідомості. Сигналами наявності архетипів виступають архетипні символи, втілені в словесних образах поетичного тексту. У контексті нашої роботи символи є тими сигналами, які допомагають декодувати передконцептуальну інформацію поетичних текстів.

Основні положення розділу висвітлено у двох публікаціях автора [100; 106].

### РОЗДІЛ 3

## ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ

Мовна реалізація поезики нонсенсу відбувається завдяки застосуванню у віршованих текстах ігрового потенціалу нонсенсу, а також системи лінгвостилістичних засобів, що утворюються одиницями основних та проміжних мовних рівнів, а саме: фонетичного, морфологічного, словотворчого, лексико-семантичного та синтаксичного, які ми поділяємо відповідно на фонографічні, фонетичні, фonomорфологічні, морфологічні, морфолого-синтаксичні, синтаксичні та графічні. На семасіологічному рівні словесні образи нонсенсу створюються контрастивними стилістичними засобами у тому числі катахрезою.

Далі подаємо огляд лінгвостилістичних засобів та прийомів поезики нонсенсу, під якими ми розуміємо неконвенційне поєднання мовних одиниць.

### 3.1 Ігровий потенціал нонсенсу

Увійшовши спочатку до понятійного апарату філософії, літературознавства, і пізніше – лінгвістики, термін “нонсенс” став об’єктом дослідження наукових праць багатьох вчених [див. 52; 53; 74; 205; 212; 213; 214; 222; 223; 238; 243], набувши різноманітних трактувань. Спираючись на праці вищезгаданих дослідників [див. наприклад 52, с. 53; 243, с. 27-28; 55, с. 97], у дисертаційній роботі ми розглядаємо дане поняття також як форму мовної гри, у якій безглузде межує з комічним.

Нонсенс визначають як явище, що врівноважує численність смислу з одночасною його відсутністю [243, с. 27]. Ця рівновага здійснюється за допомогою гри з правилами мови, логікою, просодією, а саме наявністю одного з цих елементів або поєднанням їх. Нонсенс є вдалим, якщо він

одночасно запрошує читача до інтерпретації та уникає пропозиції, що існує глибший смисл, котрий можна отримати враховуючи конотації та асоціації. Елементи слова та образу, що використовуються у цій грі є головним чином негативом або відображенням, неясністю або сумішшю численних повторів, синхронністю та свавіллям [там само]. Дихотомію між реальністю та словами і образами, що її зображують, дослідник пропонує визначати наступним чином: чим більша відстань або напруження між тим, що представлено, викликаними очікуваннями та крахом цих очікувань, тим сильнішим буде ефект нонсенсу [243, с. 27].

Нонсенс вважають особливою формою інтелектуальної гри – видом інтелектуальної діяльності, що потребує принаймні одного гравця, а також певну кількість предметів чи один предмет, якими він міг би грати [238, с. 54]. Такою серією предметів у нонсенсі є лексеми, словосполучення, речення чи, іншими словами, мова як система. “Гра в нонсенс” полягає у відборі та організації певних слів – “фішок”, з яких складається ряд деталізованих систем. У цій грі людський розум, на думку Е. Сьюелл, реалізує дві однаково притаманні йому тенденції – тенденцію до розпорядкування та тенденцію до впорядкування дійсності. У протиборстві цих двох взаємовиключних тенденцій і полягає сама гра в нонсенс [238, с. 54–57]. Дослідниця розглядає нонсенс переважно як логічну ігрову систему. Принцип гри надзвичайно важливий для літературного нонсенсу, але весь він, звісно, не зводиться до нього. Так само як існують словесні ігри, котрі залишаються на рівні ігор, не створюючи ефект нонсенсу, існують мовні ігри, що його створюють у творах, які не належать до жанру нонсенс. Тобто, нонсенс у цьому випадку виступає як стилістичний прийом. Наприклад, залишити чисту сторінку у книзі – є прийомом нонсенсу (*nonsensical device*), але це не перетворює весь твір у нонсенс [243, с. 27].

Серед розмаїття підходів до тлумачення мовної гри найпоширенішою є точка зору щодо її застосування задля досягнення естетичного, художнього

ефекту. Саме ж прагнення до гри розглядають як природжений інстинкт, який стимулює творчі здібності людини [34]. Тому мовна гра визначається як форма мовленнєвої поведінки людини, при якій мовна особистість, реалізуючи свої лінгвокреативні здібності, демонструє свій індивідуальний стиль [128, с. 137]. У сучасному мовознавстві мовна гра розуміється також як процес і результат свідомої лінгвокреативної діяльності індивіда, що спрямована на нестереотипне варіювання форми та змісту мовних одиниць з метою впливу на емоційну та/або інтелектуальну сферу адресата [162, с. 7]. Важливо у мовній грі поділяти точку зору автора, адресанта і точку зору реципієнта, адресата, оскільки “обидва отримують естетичне задоволення від гри – відправник повідомлення від власної кмітливості та майстерності, отримувач від здатності оцінити гру, вміння відгадати нерозгадувану, на перший погляд, лінгвістичну загадку” [128, с. 138].

Оскільки мовна гра становить собою особливу форму лінгвокреативного мислення з його асоціативною природою, вона завжди “зорієнтована на використання лінгвальних прийомів, що спрямовані на підкреслення парадоксальності, яка виникає внаслідок контрастування між стандартною мовною формою та нестандартним (несподіваним) змістом мовної одиниці і виявляється в новій асоціативній обробці та репрезентації того чи іншого лінгвального або позалінгвального знання” [162, с. 7].

Як і кожна гра, “гра у нонсенс” існує за своїми правилами, котрі уможливають інтерпретацію нонсенсу та сприяють породженню численних нових смислів. Адже віршоване мовлення поетичного тексту будується на основі притаманних їй лексико-граматичних зв’язках компонентів висловлення, на використанні потенційно можливих експресивних якостей мови. У цьому випадку, укорінені в поняттєвій системі людини знання про мову (лінгвістична компетенція) про граматичні властивості мовних одиниць виступають тими чинниками, що допомагають осягнути нонсенс.

З системно-мовної точки зору мовна гра сприймається як аномалія – явище, яке порушує будь-які сформовані правила або інтуїтивно

відчуваються закономірності, запрограмоване відхилення від стереотипу сприйняття, освіти і використання мовних одиниць [46, с. 9].

Неочікуваність, нестандартність використання узуальних слів і словотворчих інновацій нерідко розглядається як основа експресивності мовлення. В прагненні віднайти найбільш адекватне відображення своїх емоцій мовець в умовах побутового спілкування може виходити за рамки стандартної лексики як недостатньо експресивної [16, с. 50].

Поява нестандартних елементів свідчить про адаптивність мови, про значущість протиріч між обмеженими ресурсами мови й необмеженими можливостями її використання [75, с. 55]. Тобто, мова не постає стандартизованою системою, вона гнучка та спонукає до творчості мовців.

Одним із різновидів мовної гри є гра слів, яка розуміється як “навмисне використання звукової, лексичної, граматичної форми слів або частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико-та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні й переосмисленні, обігранні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями” [168, с. 38]. За допомогою гри слів поети створюють оригінальні висловлення, змінюючи та навіть перекручуючи наші уявлення про мову та світ.

Наприклад, мовна гра у віршованому тексті Д. Янга “Walking on Sunshine” втілюється за допомогою прийому гри слів:

*Is it **morning** where you are?*

*Is it **moaning** where you are?*

*I am happy as a leaf if a leaf*

*is six feet tall and **having a heart attack**.*

***Heart, stop attacking. Be made of paper***

***but not butcher paper. Be folded***

*into a bird. Navigate not crepitate.*

*Luxuriate like a complicated definition*

of a simple word. **Like that. Like like.** (EPR8, Dean Young)

Гра слів в аналізованій поезії базується на використанні омонімії – співзвучності слів *morning* – ранок та *moaning* – дієприкметника утвореного від дієслова *стогнати*. В інших поетичних образах гра слів втілюється за допомогою полісемії або багатозначності слів, який є найпоширенішим прийомом гри слів в англійській мові. Так, словосполучення *heart attack* – *серцевий напад* модифіковано автором у наказове речення *Heart, stop attacking.* – *Серце, припини атакувати.*

Підсумовуючи, зазначимо, що за рідкісними виключеннями, усі граматичні порушення, свобода та обмеження словосполучень у мовленні можуть бути пояснені та певним чином інтерпретовані. Тобто, практично усі мовленнєві, синтагматичні відхилення від норми можуть бути парадигматично приведені до норми, “саме можливість парадигматичної корекції нонсенсу забезпечує його розуміння” [91, с. 78].

Проникнення в механізми мовної гри деавтоматизує наше сприйняття, порушує усталену точку зору на навколишній світ, відкриваючи його парадокси і допомагаючи побачити його у новому світлі, зокрема комічному, адже нонсенс визначається також як форма комічного [260, с. 489; 258, с. 571-572]. Комічне представляє одну із складних естетичних категорій, в основі якої, подібно нонсенсу, лежить ідея протиріччя, контрасту по відношенню до норми [54, с. 59]. Під протиріччям розуміють несумісність думок, об’єднання речей, які взаємовиключають один одного [там само, с. 26]. Протиріччя можуть стосуватися також об’єкту комізму або літературних творів, що представляють цей об’єкт [142, с. 173].

Розробка поняття нонсенсу неминує примушує дослідників звернутися до сміхової традиції народної культури, що займає особливе місце у поетиці нонсенсу та в поетиці фольклору. “Нонсенс по суті подібний до фольклору: як і фольклор, він звернений до природи конкретної особистості” [234, с. 30]. Михайло Бахтін свого часу зазначив, що нонсенс змінює світосприйняття читача, змушуючи відмовитись від готового та завершеного мислення, “руйнуючи непохитність та вічність звичних форм

самовираження” [13, с. 15]. У професійній літературі автори свідомо “препарують елементи народної творчості у своєму прагненні створити нові форми літературної естетики” [там само], примушуючи по-новому “очуднено” подивитись на зображену ситуацію

Мовознавство останніх двох віків приділяє велику увагу природі та формам комізму, виділивши при цьому на рівні структури дві форми комізму: перша, пов’язана з поведінкою суб’єктів, ситуаціями та діями людини, що сприймаються як суперечливі по відношенню до загальноприйнятого, та друга – створена мовою, котра виражається засобами лінгвістично незвичних конструкцій у плані логіки або семантики [76, с. 254]. Наприклад, це можуть бути стійкі вирази, жарти, анекдоти та поезія нонсенсу. Говорячи про мовний аспект комізму, зробимо особливий акцент на ролі нонсенсу як явища, що може викликати сміх.

Традиційно вважається, що комічне виступає у вигляді декількох форм, зокрема гумору, сатири та іронії, в основі розмежування яких лежать: 1.) різні об’єкти комічного; 2.) різне відношення до них з боку об’єкту комічного і, відповідно, 3.) різні причини їх критики суб’єктом [186, с. 14]. Більшість іноземних вчених ототожнюють поняття “гумор” та “комічне”, надаючи перевагу терміну “гумор”. Вітчизняні та російські дослідники розглядають комічне як родове поняття, а гумор як видове [див. 22].

У контексті нашої роботи, слідом за вітчизняними та деякими іноземними вченими, під гумором ми розуміємо вид комічного нарівні з сатирою, сарказмом та іронією [142; 54]. Під сатирою розуміють “спосіб виявлення комічного у мистецтві, що полягає у нищівному осміюванні явищ, які видаються автору ганебними” [253, с. 172]. Іронія традиційно розглядається як проміжна форма між сатирою і гумором. В іронії, у порівнянні із гумором, недолік явища що висміюється сприймається гостріше, її особливість полягає у вираженні глузування, обурення, презирства, засудження через похвалу, у прихованості глузування під маскою серйозності [186, с. 15-16].

Для пояснення процесу сприйняття нонсенсу як форми комічного звернемося до теорії фреймів. За М. Мінським, розум зазвичай інтерпретує данні сприйняття в термінах набутих раніше і призначених для опису структур – фреймів. Фрейм – це концептуальна модель набутих у результаті минулого досвіду знань про певну стереотипну ситуацію та про текст, який описує цю ситуацію [120]. Кожен фрейм в числі інших елементів містить велику кількість терміналів, до яких приєднуються інші фрейми [120; с. 289]. М. Мінський вважає, що “логіка здорового глузду в основному ґрунтується на вмінні переходити від одного фрейму до іншого, котрий має з попереднім спільні термінали” [120, с. 291]. Таким чином, логічним вважається послідовне викладення думок. При цьому активація кожного наступного фрейму в свідомості адресата підготовлена попереднім фреймом та відповідає контекстним очікуванням адресата. Поява у тексті непередбаченого елемента активує у свідомості адресата фрейм, котрий не має з попереднім спільних терміналів. Несподівана активація подібного фрейму призводить до ошукування очікувань адресата, котрий на якийсь час перестає розуміти отримане повідомлення. Цей момент був названий Фрейдом “знаходження смислу у безглузді” [178, с. 13]. З точки зору практичної психології, в основі розуміння нонсенсу лежить механізм побудови нового фрейму [151, с. 6].

Виникнення комічного ефекту пов’язане також з появою у свідомості адресата ментальної опозиції при сприйнятті комічного повідомлення (ситуації). При цьому адресат усвідомлює приховане протиріччя, котре міститься у цьому комічному повідомленні (ситуації). Опозиції можуть бути різного характеру, наприклад, “логічне-нелогічне”, “можливе-неможливе”, “високе-низьке”, “пристойне-непристойне” і т. інше. Візьмемо для прикладу наступну дитячу римівку:

*Way down south*  
*where the bong trees grow,*  
*A grasshopper stepped*



*on an elephant's toe.*

*The elephant said*

*With tears in his eyes,*

*“Pick on someone*

*your own size!” (Dunn S, 7)*

Поява у тексті непередбачуваного елемента: *A grasshopper stepped on an elephant's toe*, активує у свідомості адресанта новий фрейм та спричиняє ошукування його очікувань. Виникає ментальна опозиція “можливе-неможливе” і як наслідок комічний ефект.

Комічний ефект може бути як гумористичним, так і негумористичним (реакція на сатиру, іронію, сарказм) [22, 21], що викликає відповідну реакцію адресанта: добродушний або недобродушний сміх. За відсутності ментальної опозиції, комічний ефект не виникає [там само]. Зауважимо, що деякі вчені визначають нонсенс суто як вияв комічного [76; 192], відділяючи його при цьому від абсурду, як вияву некомічного, або навіть трагічного. На нашу думку, таке бачення нонсенсу є не виправданим, оскільки прийоми нонсенсу виконують, перш за все, естетичну або фатичну функції і лише в окремих випадках – лудичну.

Поділяючи думку про те, що усе комічне має єдину основу, і розуміючи нонсенс як явище, у якому комічне межує із безглуздом, у межах нашого дослідження розглядаємо також такі форми комічного як гротеск і чорний гумор.

Під гротеском розуміють лінгвостилістичний прийом зумисного спотворення або змішування контрастів: комічного і трагічного, доброго та злого, реального і фантастичного [116, с 436] або поєднання вигадки із зовнішньою правдоподібністю, що викликає комічний ефект, підкріплений використанням мовної гри [137, с. 14]. У культурно-семіотичному плані гротеск є зображення (візуальне, вербальне) чи мовленнєва фігура, що відображує один з моментів руху смислу на шляху до його втрати (нонсенсу, абсурду), або момент трансформації смислу, що теж на певний

момент передбачає його втрату [200, с. 127]. Тобто, сфера дії гротеску обмежена крайністю положень смислу та абсурду. Поетам притаманне відчуття міри і часто “їх поетичні побудови розраховані на чутливого уважного читача, котрий вміє помітити момент, коли від надмірної своєї кількості комічне переходить в абсурдну якість” [182, с. 34], тобто коли комічне стає абсурдним, а абсурдне переходить у комічне.

У широкому значенні гротеск — це “вимисел в його...“чистому” вигляді, злет творчої фантазії, що породжує гротескні картини, як правило, не обмежений ніякими вимогами ймовірної відповідності їх законам дійсності” [39, с. 57]. Наприклад, у віршованому тексті В.Г. Одена “As I Walked Out One Evening” знаходимо наступні рядки:

*I'll love you, dear, I'll love you  
Till China and Africa meet  
And the river jumps over the mountain  
And the salmon sing in the street  
(Auden, 61)*

Поетичний образ кохання у цьому віршованому тексті побудований на перебільшенні, оскільки в ньому дійсність відтворюється так і в такому вигляді, в якому вона ніколи не існуватиме насправді.

Гротеск є домінуючим прийомом модернізму, за допомогою якого “свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшуваному, загостреному вигляді” [39, с. 56]. Гротеск доводить умовність і невідповідність чуттєвого образу дійсності до майже повної нісенітності. Він часто використовується поетами-абсурдистами, проте, сам по собі не є абсурдним. Доведення до абсурду — один з способів доведення у логіці. Якщо намагаються довести, що певне ствердження є невірним, вибудовують ланцюг виводів з нього, це приводить до ствердження, котре суперечить прийнятому за істину. Аналогічно гротескне зображення певної сутності є способом переконання

в її непотрібності, нераціональності, шкідливості. Гротеск стає абсурдним, коли його видають за концентроване вираження неповноцінності світу. Як наприклад, Дж. Орвелл у повісті “1984” зображає абсурдне не в термінах поезики абсурду, а на основі гіперболізації, що створює гротескню художню реальність [26, с. 84].

Зображуване гротеском можна визначити як дійсність, яка “марить”, тому гротеск досить часто набирає у віршованих творах форми маячних сновидінь героїв, хвороби чи божевілля [39, с. 58]. Умовність гротескового образу, яка виступає перепорою безпосередньому, “буквальному” сприйняттю ним зображуваного, має свій внутрішній сенс: гротеск найчастіше “виконує роль свого роду “каталізатора”, за допомогою якого існуючі життєві закономірності виявляються з особливою інтенсивністю та наочністю” [там само, с. 56].

У постмодерністських художніх творах гротеск межує із іншим різновидом комічного – чорним гумором. Чорний гумор – це форма різкого, жорстокого, уїдливого гумору, “що викликає сльози, але не радості, а суму, страху, песимізму, у яких поєднано веселість і відчай, комічне і трагічне; комічне передається багатьма відтінками – від легкої насмішки до злого шаржу” [90, с. 8]. За типологією В.Я. Проппа чорний гумор уособлює злий сміх, який породжує перебільшення недоліків, у тому числі уявних і вигаданих, у результаті чого виникають недобрі почуття та недоброзичливість [142].

Сміх, що не викликає співчуття, властивий поетам-постмодерністам, які бачать людину і навколишню дійсність у похмурих сірих тонах, не розрізняючи добро і зло, життя і смерть. Наприклад, у наступному фрагменті віршованого тексту змальовано світ, у якому не існує межі між світом живих і світом мертвих: *“When he turns his back to you in bed his skin / shades to gray and you know about the dead who roll their eyes up to memorize / the texture of their graves”* (EPR4, Gonzalez) – *“Коли він повертається спиною*

*до тебе у ліжку його шкіра / стає сірою і ти розумієш як покійники закочують очі аби запам'ятати / текстуру своїх могил”.*

Специфіка чорного гумору полягає також у гротескно-карикатурному перебільшенні об'єктів висміювання, де зв'язки з дійсністю обірвані; у спробі захиститися сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, що знаходить свій вияв у доктрині “веселого нігілізму” [90, с. 9]; у готовності жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть; у запереченні будь-яких позитивних проявів зображуваних явищ; у прагненні здивувати і шокувати; у всеохоплюючій критиці, спрямованій на людство, буття в цілому, у тому числі творчий процес та особистість самого автора.

Отже, в американських віршованих текстах нонсенс реалізує свій потенціал як форма мовної гри і різновид комічного. Одним із видів мовної гри є гра слів, що розуміється як навмисне використання звукової, лексичної, граматичної форми слів або частин слів, словосполучень, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні й переосмисленні, обігранні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями. Розуміючи нонсенс як явище, у якому комічне межує із безглуздом, у межах нашого дослідження розглядаємо такі форми комічного як гротеск і чорний гумор, що в модерністській і постмодерністській поезії мають негумористичний ефект.

### **3.2 Фонографічні, фонетичні та фонеморфологічні засоби**

Серед фонологічного інструментарію створення поетики нонсенсу виділяємо фонографічні, фонетичні та фонеморфологічні образотворні засоби.

Специфікою *фонографічних засобів* утворення нонсенсу, на думку К.В. Вороніної, є побудова цих одиниць із фонем, що призводить до відсутності морфемного членування, яке є джерелом інформації щодо

змісту лексичної одиниці у процесі її інтерпретації [38, с. 10]. Наприклад, найбільш експериментальні сучасні віршовані тексти апелюють до зорового сприйняття і нестандартного звучання. Такі тексти складно піддаються інтерпретації читачами не носіями мови. Так, у наступному творі Е.Е. Каммінгс використовує комбінації звуків, котрі, на перший погляд, не несуть у собі ніякого смислу, проте, можуть мати значення звуконаслідування:

*ygUDuh*  
*ydoan*  
*yunnuhstan*  
*ydoan o*  
*yunnuhstan dem*  
*yguduh ged*  
*yunnuhstan dem doidee*  
*yguduh ged riduh*  
*ydoan o nudh*  
*LISN bud LISN*  
*dem*  
*gud*  
*am*  
*lidl yelluh bas*  
*tuds weer goin*  
*duhSIVILEYEzum*  
 (Cummings OTO, VII)

Вважаємо, що аналізований віршований текст є нечітким перерваним мовленням жителя Нью-Йорку, котре автор передає, використовуючи фонему англійської мови замість букв. Вдаючись до прийому звуконаслідування, автор допомагає читачеві стати свідком розмови, “почути” пересічного громадянина, котрий намагається пояснити участь

США у Другій світовій війні, починаючи та перериваючи своє пояснення знову і знову.

Розуміння такого тексту утруднюється тим, що для англійської мови, в силу низки історичних причин, характерне суттєве розходження між звуковою та буквеною сторонами мови. Це пояснюється тим фактом, що в кожній мові існує зв'язок між орфографією та фонетикою, який визначається орфографічною системою мови, котра базується на одному з трьох принципів [6, с. 57]:

— *фонетичний* принцип, коли письмо повністю відображує звуковий склад слова, наприклад, в латинській мові;

— *морфологічний* принцип, коли письмо відображує лише частину звукового складу слова: зберігається єдність написання значущих частин слова, тоді як звучання цих частин в різних словах змінюється, як в українській і російській мовах;

— *історичний* принцип, коли написання слова пояснюється історичними традиціями та не співпадає з вимовою, як в англійській мові.

Різні принципи співвідношення орфографії зі звучанням слів в англійській та українській мовах не лише утруднюють розуміння аналізованого тексту не носіями мови, але й ускладнюють можливість його адекватного перекладу. Пропонуємо власне прочитання аналізованого тексту:

*You've got to...*

*You don't understand...*

*You don't know...*

*You understand them...*

*You've got to get...*

*You understand them dirty...*

*You've got to get rid of...*

*You don't know nothing...*

*LISTEN, bud, LISTEN...*

*Them goddam  
little yellow bastards  
We're going  
To CIVILISE them.*

Далі подано фрагмент перекладу аналізованої поезії, у якому ми намагались передати можливі невідповідності між звуковою та письмовою стороною слів української мови:

*Димуси...  
Динирузуміеш...  
Ди ни знаеш...  
Ди рзмійеш їх...  
Ди майеш... [...] (переклад наш)*

Наведений текст сприймається як слова доброго, але неосвіченого чоловіка, котрий намагається пояснити співрозмовнику, чому необхідно робити те, у чому він цілковито впевнений, або ж як міркування зарозумілої особи, що виявляє обмеженість власного розуміння, чи нетверезого робітника, котрий потрапив під пропаганду війни.

Нонсенс у поезії апелює не лише до розуму, але й до слуху, адже найважливіше завдання поета полягає у тому, щоб “писати музику словами” [128, с. 123]. Нехай поезія нонсенсу і не належить до найвищої форми поезії, але немає сумнівів у тому, що вона є найпоетичнішою [там само]. Чудовою ілюстрацією сказаного може бути віршований етюд О. Неша “The Literary Scene”:

*In imperial boudoirs  
The heroine noudoirs.  
For so mimsy a babe  
The womraths outgrabe.  
(Nash)*

Створюючи вірш, автор обирає саме ті мовні одиниці, які не тільки якомога краще передають художні задуми митця, а й утворюють звуковий

лад вірша, його своєрідний “звуковий малюнок”. Звукове оформлення віршованого тексту відіграє величезну роль у створенні його неповторності й унікальності, а також у відтворенні авторської інтенції, особливостей індивідуального стилю, манери, та у формуванні та інтерпретації поетичних образів нонсенсу.

*Фонетичні засоби.* Поділяючи думку В.Ю. Новікової, вважаємо, що фонема сама по собі не може бути абсурдною, абсурдними можуть бути лише її алофони у мові та мовленні по відношенню до існуючих у кожному конкретному випадку пресупозицій [126, с. 46]. Цілком зрозуміло, що у різних випадках це будуть різні фонетичні реалізації, адже можна написати вірш, що складається з одних голосних, як це робили В. Хлебніков [264] та інші футуристи, але на папері кожна з цих мовних одиниць залишиться буквою. При прочитанні таких віршів вголос кожна з одиниць мови перетвориться на звук. У випадку, коли можна визначити, що в будь-якому абсурдному тексті присутня (або передбачається) словозміна, є підстави стверджувати, що ми маємо справу безпосередньо із фонемою [126, с. 47]. Кількість звуків у мові обмежена і, відповідно, існує обмежена кількість фонем. Вживання звуків або фонем, що були б алогічним по відношенню до реальної дійсності, неможливе, бо тоді вони б втратили свою функціональність і зруйнували ієрархію мовних рівнів, у якій є найменшими базовими одиницями [79, с. 117].

Наприклад, наступний віршований текст написаний з використанням лише трьох літер, які комбінуються у різні лексичні одиниці, щоразу створюючи новий смисл. У вірші спостерігаємо фонетичне явище *асонансу* – співзвучності голосних звуків у рими або повтор однакових голосних:

*No ho, Ohno, oh, ho ho.*

*Oh no, Ohno, no, oh no!*

*Ohno, no, oh no!*

*Oh, Ohno, no, no.*

*No, Ohno, no no, Ohno. (Deex)*



Аналізований сучасний американський лімерик, присвячений невдалій спробі А. Онно (Apolo Anton Ohno) завоювати срібну медаль у змаганнях Зимніх Олімпійських Ігор 2002 року. Таке звукове оформлення лімерика є доказом того, що при відсутності змісту прийом може породжувати смисл.

Серед інших фонетичних засобів поезики нонсенсу *алітерація* – повтор однакових приголосних звуків або звукосполучень, а також поєднання *алітерації* з *асонансом*. Наприклад:

Поетика нонсенсу послуговується також такими фонетичними засобами, як *спунеризм* – мимовільна перестановка звуків у словах; *какологія* – несподіване сполучення звуків у висловлюванні, що веде до створення невиправданого подвійного смислу; *ономатопея* – звуконаслідування, створення слів, що умовно відтворюють природні звуки, крики тварин [232; 236] та інші.

До *фономорфологічних засобів* створення нонсенсу відносимо ті, у мережах яких одиниці формуються за рахунок різноманітних морфологічних деформацій, таких як порушення жорсткого зчеплення морфем на рівні слова, руйнування його цільнооформленості та вклинення у розірвані слова нових утворень, що з ним не пов'язані. Такі прийоми називають “прийомами словесної деструкції” [132, с. 140]. Візьмемо для прикладу віршований текст Е.Е. Камінгса:

un (bee) mo	не (бджо) ру
vi	хо
n (in) g	м (ла у) о
are (th)	чи (є
e) you (o	ди) ти (ні
nly)	й)
asl (rose) eep	с (троянді) пиш?
(Cummings 95)	(перекл. наш)

На перший погляд, віршований твір нагадує загадковий або випадковий набір букв, позбавлений будь-якого смислу, що утруднює його розуміння.

За умови більш ретельного аналізу, бачимо, що автор порушив жорстке зчеплення морфем на рівні слова, перехрещуючи при цьому дві лінії віршу: “*unmoving are you asleep? / bee in the only rose*” – “*нерухома чи ти спиши? / бджола в єдиній троянді*”. Застосування прийому словесної деструкції створює ефект нонсенсу, примушуючи по-новому, “очуднено” поглянути на навколишній світ.

До фонеморфологічних засобів належать також *логогрифи*. Логогриф утворюється на акустико-артикуляторних ознаках звуків (гр. *logos* — слово, *grēphos* — сіль, загадка). Це стилістична фігура, що нагадує словомереживо, в якому фонетичні й морфемні редукції чи “протези” (усічення звуків, складів або додавання) спричиняють семантичну метаморфозу: слова набувають щораз іншого значення, створюючи пластичний свіжий звуковий образ [116, с. 34]. Наприклад:

<i>l(a)</i>	<i>ли</i>
<i>le</i>	<i>с</i>
<i>af</i>	<i>(тя</i>
<i>fa</i>	<i>па</i>
<i>ll</i>	<i>да</i>
<i>s)</i>	<i>є)</i>
<i>one</i>	<i>амо</i>
<i>l</i>	<i>т</i>
<i>iness</i>	<i>ність</i>
(Cummings OB, 928)	(14, 62)

Вірш читаємо наступним чином: (a leaf falls) loneliness – (листя опадає) самотність. Прийомами словесної деструкції створено образ листопаду, через яке осмислюється поняття самотності. Листя, що падає, – знак осені, передостанньої пори року, проектується на фізичний цикл життя людини, що викликає асоціації зі старістю, яка, в свою чергу, асоціюється зі самотністю [14, с. 62]. Універсальність поетичного мислення, що зумовлена спільними архетипними уявленнями, підтверджується майже

ідентичним за формою та зовсім іншим за тональністю віршем українського поета Б.І. Антонича:

*...п'яне піано на піаніні трав  
вітер заграв (про осінь),  
рій ос  
і ось  
вже осінь  
і  
о  
осінь  
інь  
нь.*

(Антонич, 52)

Розірваністю строф, перестановкою букв у словах поет створює графічний образ осені із завихреним вітром листям. Представлені логогрифи засвідчують високу версифікаційну майстерність поетів, уміння створювати засобами фонеморфології місткі синестезійні комплекси образів. Поруч із фонеморфологічними засобами в аналізованих поетичних текстах використовуються також такі фонетичні засоби, як *алітерація* та *асонанс*. *Алітерацію* – повтор однакових приголосних звуків або звукосполучень ілюструють наступні рядки поезії Б.Антонича: “*Лисніє липовий липневий липень, / липучий і лискучий в білім дзбанку*”. *Асонанс* – співзвучність голосних звуків у римі або повтор однакових голосних, зустрічається у тексті поезії Е.Е. Камінгса в поєднанні з *алітерацією*: (*a leaf falls*) *loneliness*.

Фонеморфологічні засоби у поєднанні із особливими графічними та ідеографічними прийомами, прийомом словесної деструкції, перехрещенням ліній тексту, чергуванням та перестановка (міксування) букв у словах та ін. є складовими авторського методу художнього відображення дійсності, тобто, способом відображення дійсності поета-модерніста Е.Е. Каммінгса. У літературознавстві методом називають “спосіб

відображення дійсності, принципи її типізації, розвитку та зіставлення образів, що втілюють ідею твору, художнього відбору та поцінування довколишніх явищ” [254, с. 37]. Виділяють загальні та індивідуальні, тобто, притаманні окремим авторам методи: як, наприклад, методи нонсенсу Е. Ліра чи Л. Керролла [52, с. 34]. Особливості віршування Е.Е. Каммінгса теж називають методом приведення до нонсенсу [91, с. 73]. Зупинимось детальніше на прийомах даного методу та їх особливостях.

В оцінці сучасної поезії проблема розуміння виступає основним фактором, особливо тоді, коли віршований твір нагадує загадковий або випадковий набір букв, позбавлений будь-якого смислу. Візьмемо для прикладу віршований текст Е.Е. Каммінгса під назвою “*grasshopper*” – “*коник-стрибунець*”:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S a

(r

rIvInG .gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly

,grasshopper;

(cummings, SP)

Віршований текст нагадує криптограму – зашифрований тайнопис, що розкривається за допомогою набору встановлених правил. Автор

застосував свій фірмовий “прийом словесної деструкції” [132, с. 140], знаючи про який, не сприймаємо поезію Каммінгса як формальний експеримент, бездумну чи навіть осмислена деструкцію, адже авангардизм даного автора визначається як “певна концепція буття” [132, с. 137].

Аналізований віршований текст є ідеографічним віршем, який своєю графічною будовою створює пластичні образи. Його каліграма розкриває принцип конкретизації образу, взятого безпосередньо із предметного світу: графічна побудова тексту, а також чергування великих та малих літер у словах передає амплітуду стрибків комахи, що нагадує життєву лінію пересічної людини з її злетами та падіннями. Для тексту характерне перехрещення або “вплетення” однієї лінії віршу в іншу, а також перестановка літер у словах. Написання слова “grasshopper”, невпорядковане на початку тексту, стає менш змішаним, поступово набуваючи правильної орфографічної форми у кінці тексту. Така організація аналізованого віршованого тексту, імплікує, на наш погляд, думку про те, що протягом усього життєвого періоду людина намагається знайти себе, зрозуміти своє призначення, постійно змінюючись доки з віком не набуває власний стиль, бачення себе та світу. Можна також сказати, що змінюючись візуально (фізично) протягом життя, людина залишається тією ж як народилась. Текст читаємо наступним чином:

g-r-a-s-s-h-o-p-p-e-r:  
 who as we look  
 upnowgathering into a GRASSHOPPER:  
 The gRaSshOPpEr leaApS!  
 arrIvInG to become rearrangingly;  
 grasshopper.

Таким чином, фонографічні засоби поетики нонсенсу, зокрема прийом звуконаслідування, реалізується завдяки невідповідності між звуковою та письмовою стороною американських віршованих текстів, оскільки орфографічна система англійської мови заснована на історичному принципі,

коли написання слова пояснюється історичними традиціями та не співпадає з його вимовою. Серед фонетичних засобів поезики нонсенсу зустрічаємо алітерацію, асонанс, ономапопею та їх поєднання. Авторський метод американського поета Е.Е. Каммінгса можна визначити як метод доведення до нонсенсу, якому притаманні фонографічні та ідеографічні прийоми, прийом словесної деструкції, перехрещення ліній тексту, чергування та перестановка (міксування) букв у словах та прийом звуконаслідування. Інші прийоми створення нонсенсу Е.Е. Каммінгса та інших сучасних поетів детально досліджуються у наступних розділах дисертаційного дослідження.

### **3.3 Морфологічні та морфолого-синтаксичні засоби**

Для модерністських та постмодерністських поетичних текстів характерне застосування слів, котрі ще не мають загальноприйнятого значення – авторських інновації, що, як правило, представляють собою полісемантичні форми – незвичні для даної мовної системи комбінації лексичних морфем [3, с. 7]. Останні належать до словотвірного рівня мови, що є проміжним і міститься між морфологічним і лексико-семантичним основними рівнями. Суть міжрівневих зв'язків полягає у тому, що основна одиниця морфологічного рівня – морфема – використовується для творення одиниць лексико-семантичного рівня – слів (лексем) [79, с. 283].

Словотворення розглядають як форму мовленнєвої поведінки людини, спосіб самовираження засобами мови, індивідуальний стиль, у якому проявляється особистість мовця, його уява [128, с. 137]. Індивідуальне словотворення є реалізацією лінгвокреативного потенціалу мови у створенні нових нетривіальних лексичних одиниць. Серед засобів індивідуально-творчого словотворення поезики нонсенсу виділяємо морфологічні та морфолого-синтаксичні.

*Морфологічні засоби.* Індивідуально-авторський неологізм – незвичне, здебільшого експресивно забарвлене слово, утворене на основі наявного

в мові слова або словосполучення, іноді з порушенням законів словотворення чи мовної норми, що існує лише в певному контексті, в якому воно виникло [3, с. 7]. Авторські неологізми зіставляються зі словами загальнономовними, від неологізмів відрізняються тим, що зберігають свою новизну, незалежно від реального часу їх утворення. Оказіоналізм не залежить від часу свого існування, тоді як неологізм може втрачати свою новизну, переходячи чи до активної, чи до пасивної лексики [там само].

Індивідуально-авторські неологізми характеризуються невідтворюваністю, ненормативністю. Творються такі лексеми переважно афіксальним способом словотвору: префіксальним, суфіксальним, префіксально-суфіксальним тощо. Наприклад, Е.Е. Камінгс застосовує у своїй поезії суфіксальний спосіб словотвору. Так, шляхом додавання суфікса *-ing* до назв місяців *September* і *November*, автор утворює нові ад'єктиви *septembering* та *octobering*, які знаходимо у наступних рядках: а). “*septembering arms of year extend*”; б). “*proudly (by octobering flame / beckoned) ... / his shoulders marched against the dark*” (Cummins SP, 27).

У постмодерністській поезії знаходимо приклади таких способів словотворення: префіксальний – *univent* (EPR4, Hume), суфіксальний – “*But issues breach instead so I / Conceive myself the miserablest / Person extant.*” (EPR2, Walder), префіксально-суфіксальний – “*Unknowingness as even / as the gold on everything?*” (EPR1, Howe1).

Авторські неологізми утворюються також способом словоскладання, приклади знаходимо далі: “*A bird flies over / and I am birdbrained / The bird and its flying, / small-time creators, / leave me with nothing / to stake a life on*” (EPR7, Isles). Під час осмислення неологізмів активізується лінгвістична пам'ять та міжтекстуальні асоціації. Якщо *small-time* є еквівалентом слова *short-time*, то інтерпретація таких слів як *birdbrained* зумовлена контекстом: автор побачив пташку (жінку) і відчув себе молодим і легковажним.

У рядках віршованого тексту “Грудневе світло” – “*December Light*” (EPR1, Howe) “*A whatever / snows on green benches.*” знаходимо авторський

новотвір *whitever*, утворений шляхом складання номінативних одиниць *white* – білий та *ever* – завжди, тобто неологізм позначає щось постійно біле, еквівалент слова снігопад.

Авторські інновації є продуктом парадоксального поетичного мислення, вони створюються для передачі абсурдного компоненту у віршованих текстах [111, с. 12], як наприклад, новотвори *orphanorphanorphan* та *pleasewhere* у фрагменті віршованого тексту “Палкі підписи” – “Thermal Signatures”:

*(Their movement of orphanorphanorphan)*

*Sleeps beneath this pavement undrained pleasewhere.*

(EPR2, Witt)

Часто поети-постмодерністи вдаючись до експериментів, сполучають не просто номінативні одиниці, але й різноманітні форми цих одиниць, наприклад:

*I say in the wrecked **sunshone**, these two moments*

*I suffer, I do not suffer at a touch,*

*Juiced **shadowrise**, & **sunsweetened**,*

***to-the-low-sun** eyes*

(EPR2, Kevin Prufer)

де замість звичного *sunshine* – сонячне світло вживається неологізм *sunshone* – сонцевідсвітло, інновація *shadowrise* – схід міні створюється за аналогією іменника *sunrise* – схід сонця, прикметник *sunsweetened* – підсолоджений сонцем утворено шляхом поєднання номінативних одиниць *sun* – сонце та *sweeten* – підсолоджувати, а прикметник *to-the-low-sun* – неологізм утворений шляхом синтаксичного словоскладання.

Індивідуальне словотворення розглядають як засіб самовираження поета і як один із способів сфокусувати увагу не лише на змісті лексичної одиниці, але й на формі передачі цього змісту [128, с. 123]. Тому приклади авторських інновацій виявляємо і в таких неочікуваних, на перший погляд, номінативних сферах, як термінологічні системи. Наприклад, у віршованому



тексті Л. Скалапіно “The Wedge” (EPR2, Leslie Scalapino) – “Клин” знаходимо утворені за допомогою синтаксичного словоскладання авторські інновації: *imagining-thought-conceptualizing*, *mind-phenomena*, *conceptual-physiological* і *physiological-conceptual*, що носять термінологічний характер, проте створені авторкою для передачі іронічного ставлення до соціальної гомогенності та втрати індивідуальності окремими представниками суспільства. Про іронічний характер новотворів свідчить також гра слів – перестановка складових у словах *conceptual-physiological* і *physiological-conceptual*, що зустрічаються в тексті у різних варіантах.

*Морфолого-синтаксичні засоби.* Характерною особливістю сучасних поетичних текстів є функціональна переорієнтація лексичних одиниць. Наприклад, Е.Е. Каммінгс використовує так звані “вільні морфеми”, у термінології О.І. Лихачова [91, с. 73], поруч із загальноприйнятими словами, тобто конверсію. При цьому у тексті збережені правильні синтаксичні відношення: “*my father moved through dooms of love / through sames of am through haves of give*”. Конверсія – поширений в англійській мові спосіб словотвору – утворення нового слова шляхом переведення слова до іншої частини мови [79, с. 157]. Оскільки за конверсії змінюються не тільки морфологічні категорії, а й синтаксична функція слова, його сполучуваність, то конверсію трактують як морфолого-синтаксичний спосіб словотворення. Неконвенційне використання у текстах дієслів, службових слів, займенників, прикметників у ролі іменників є субстантивацією, одним з видів функціональної переорієнтації лексичних одиниць [89, с. 252]. Наприклад, у словосполученні *through sames of am* слово *same*, яке традиційно виступає займенником або прикметником, рідше прислівником, наділене множиною (флексія *s*), що в англійській мові є граматичною категорією іменника. Подібне відбувається з дієсловом *to have*, котре у словосполученні *haves of give* виступає іменником, маючи закінчення *s*. Структура речення теж вказує на чітку визначеність субстантивної функції цих слів, так як *sames* і *haves* зустрічаються в позиції прямого додатку,

а в ролі непрямих додатків виступають форма першої особи однини дієслова *to be - am* та дієслово *give*, перед якими вживається прийменник *of*.

Е.Е. Каммінгс використовує прислівники *where* та *here*, займенники *which*, *who*, *why* та сполучник *if* у непритаманних їм функціях іменників істот у ролі підметів і додатків, е.г. “*this motionless forgetful where / turned at his glance to shining here; / that if (so timid air is firm) / under his eyes would stir and squirm / newly as from unburied which / floats the first who, his april touch.../ and should some why completely weep / my father’s fingers brought her sleep”*, причому *who* передає значення іменника істоти чоловічого роду, а *why* - жіночого роду.

Віршоване мовлення поетичного тексту будується на основі притаманних йому лексико-граматичних зв’язках компонентів висловлення, на використанні потенційно можливих експресивних якостей мови. За рідкісними виключеннями, усі граматичні порушення, свобода та обмеження словосполучень у мовленні можуть бути пояснені та певним чином інтерпретовані. Тобто, практично усі мовленнєві, синтагматичні відхилення від норми можуть бути парадигматично приведені до норми, “саме можливість парадигматичної корекції нонсенсу забезпечує його розуміння” [91; 78]. Наприклад, антитеза *griefs of joy* може бути інтерпретована наступним чином: а) це сльози радості; б) щастя, затьмарене горем; в) радість з присмаком гіркоти; г) життєві негаразди; ґ) печалі існування; д) перепони на шляху до щастя. В основі цієї антитези – концептуальний оксиморон ПЕЧАЛЬ vs. РАДІСТЬ, котрий полягає у навмисному зіткненні суперечних (контрадикторних) концептів понять печаль та радість. Можлива велика кількість інтерпретацій цієї та інших антитез, що зустрічаються у тексті: “*my father moved through dooms of love*” – “*мій батько пережив загибелі любові (розчарування у коханні)*”, “*my father moved through depths of height*” – “*мій батько пережив глибини висоти (падіння злетів)*”, в яких комбінуються несумісні концепти СМЕРТЬ та ЛЮБОВ, контрадикторні концепти ГЛИБИНИ та ВИСОТА. При цьому

іменники *doom* та *depth*, що зустрічаються лише у формі однини, вжиті у формі множини.

Кожна із низки вищезгаданих антитез є частиною словесного поетичного образу *my father moved through...* – *мій батько рухався крізь...*, у якому втілена концептуальна метафора ЖИТТЯ Є РУХ, що належить до прототипової моделі образного простору концепту ЖИТТЯ в американській поезії [5, с. 216]. На наш погляд, дані антитези представляють віхи життя людини і є втіленням концептуальної метонімії ЧАСТИНА (період життя) стоїть замість ЦІЛОГО (життя), тобто життя осмислюється як рух крізь його частини (рух від однієї частини до іншої) та концептуального оксиморона СМЕРТЬ vs. ЖИТТЯ, тобто осмислення життєвого шляху людини як нескінченної боротьби з обставинами, перепонами і смертю. У такий спосіб, на наш погляд, автор виражає життєве кредо героя своєї поезії.

В американській поезії постмодернізму зустрічаємо наступні приклади конверсії: “*my my my! — shirt with / her would have beens and could have nots*” (EPR1, Hillman), де субстантиви *would have beens* і *could have nots*, утворено шляхом субстантивації дієслова *to be* у формі майбутнього часу в минулому недоконаного виду та заперечної форми модального дієслова *can* із інфінітивом.

У віршованому тексті М. Купермана “Картинки можу можу” – “*Pictures of Can Can*” субстантивується модальне дієслово *can* та форма минулого часу цього дієслова *could*:

*My could.*

*My could inside a ball*

[...]

*The wall kicked back*

*a could.*

*A woman's*

*mound, a could.*

*A cold **could**, irascibility cooling.*

*the missing rib a fire of **could***

*(womb in its round a seed **can**.*

(EPR1, Matthew Cooperman)

Таким чином, інтерпретація нонсенсу можлива завдяки наявним у поетичних текстах граматичним сигналам. На відміну від неологізму, який належить до сфери мови, авторський новотвір існує лише у мовленні, у певній ситуації спілкування. Оказіоналізм характеризується залежністю від контексту, створеного конкретним автором, у конкретній комунікативній ситуації з метою експресивно-стилістичного впливу на адресата мовлення через незвичність, новизну та ненормативність таких слів, спричинену авторським переосмисленням норм словотвору сучасної мови. Особливістю морфолого-синтаксичних засобів є використання нестандартних, неконвенційних граматичних прийомів, зокрема, порушення субкатегоризації слів англійської мови. Незвичність сприйняття, художньо-поетичне втілення авторського задуму виникає саме завдяки незвичності форм втілення, використанні креативного потенціалу мови.

### **3.4 Синтаксичні засоби**

Синтаксичне упорядкування сучасних віршованих текстів відіграє важливу роль у створенні поезики нонсенсу. При дослідженні синтаксису поетичних творів в ролі аналізованих одиниць виступають речення і словосполучення. Речення у якості однієї з основних категорій синтаксису визначається у широкому сенсі як “будь-яке – від розгорнутого синтаксичного утворення (у письмовому тексті від крапки до крапки) до окремого слова або словоформи – висловлювання (фраза), яке є повідомленням про що-небудь і розраховане на слухове (у вимовлянні) або зорове (на письмі) сприйняття” [188, с. 15]. Іншими словами, це має бути, перш за все, закінчене утворення як формально (завершуватися крапкою), так

і семантично. У багатьох сучасних американських віршованих текстах ні перша, ні друга умова часто не дотримуються, тому смислову завершеність можна визначити тільки гіпотетично, а завершеність формальну – залежно від бажання або небажання автора мати щось спільне зі знаками пунктуації.

Так, для більшості модерністських та постмодерністських віршованих текстів характерна повна або часткова відсутність пунктуації. Одне речення може займати кілька рядків або увесь текст. Зважаючи також на часту відсутність капіталізації, такі тексти сприймаються як безперервний потік свідомості автора, що ускладнює їх розуміння та інтерпретацію читачами, як, наприклад у Е.Е. Каммінгса:

*love is a spring at which  
crazy they drink who've climbed  
steeper than hopes are fears  
only not ever named  
mountains more if than each  
known allness disappears*  
(Cummings SP, 23)

Аналізований текст є певною грою автора з читачем, останній має сам вирішити, де потрібно поставити розділові знаки і якого сенсу при цьому набуватиме віршований текст. Особливістю твору є те, що додаток одного речення може виступати у якості підмета наступного речення: “*who've climbed / steeper than **hopes***” і “***hopes** are fears / only not ever named*”. У такий спосіб автор створює синтаксичне “плетиво”, пов’язуючи рядки своєрідним “узором”.

Якщо відсутність пунктуаційних знаків не зумовлена позатекстовими факторами, пов’язаними з нестачею загальних знань з цього питання у автора або видавця, то можна говорити про навмисне підґрунтя подібної організації тексту, про пресупозиції, що спонукали до створення безпунктуаційних утворень, які приваблюють читача своїм новаторством.

Сучасні американські поети регулярно звертаються до алогізму, під яким розуміється синтаксичне співвідношення слів семантично неспіввідносних частин фрази за допомогою її службових елементів, що виражають певний тип логічного зв'язку – причиново-наслідковий, родовидовий та ін. [154, с. 5].

Текстам сучасної американської поезії притаманна поступова заміна шаблонного синтаксису на пластичний і рухомий, який наочно відображає ритм сучасності [167, с. 9]. В модерністських і постмодерністських віршованих текстах синтаксичні засоби взаємодіють із графічними (рядки, строфи, пунктуація, пробіли, відступи), формуючи певний візуальний простір, який імітує форму об'єктів або траєкторію їх руху [там само, с. 13].

Візьмемо для прикладу уривок віршу Ш. Дентц “Leaf Weather” – “Пора листопаду”:

*Sitting here opening chestnuts  
one comes out like a coin*

*Night is only sky change  
blue lakewater drifting*

*among women who are like men,  
kind gentle hippos who congregate at wet spots*

**“Do you have any children?”**

*the feeling of not having any.*

*Headed to the shortest day*

*i sit down, say, with the white light*

**why not?**

**what's the big teenage girls scoop?**

(EPR, Dentz,)

Наведений твір належить до поетичних текстів із просторовим способом синтаксичної організації, вдаючись до якого авторка втілює тему осені, створюючи іконічний словесний поетичний образ падаючого листя. Ефект листопаду досягається шляхом розривання строф та невпорядкованим

розміщенням фрагментів тексту на сторінці. Використовуючи численні пробіли, відступи та різні шрифти, сучасні поети ускладнюють синтаксичні конструкції віршованого тексту та, водночас, надають певні “підказки”, як та яким чином потрібно читати їх поезію.

До синтаксичних засобів відносять також засоби, що ґрунтуються на редуції і експансії вихідної моделі, або ж на зміні порядку слідування компонентів вихідної моделі [122, с. 137]. Так, віршований текст “What Has He Got” (EPR8, Parker) – “Що він має” є низкою неповних речень, які виступають у функції додатків, будучи частиною переліку того, що має або чим володіє ліричний герой:

*The coffee pot all guts  
the yellow lily all out  
the newspaper in a plastic bag*

*words so easy easy words.*

*The Chinese elm all body  
a pair of Chinese elms*

*and a waxwing to say so.*

*The silver bicycle all vanity  
the greed of the tires*

(EPR8, Parker)

Своєрідні підказки або правила функціонування тексту можуть закладатися автором у самому віршованому тексті шляхом повторення певних рядків і використання паралельних конструкцій. Паралелізм передбачає композиційну співвіднесеність суміжних відрізків тексту – рядків у віршованих творах, речень у тексті, частин у реченні. Види паралелізму зазвичай виділяють на основі будь-якої ознаки, що притаманна першій із співвідносних конструкцій, котра слугує автору зразком для створення іншої. Наприклад, наступний віршований текст утворюється шляхом

використання другого та четвертого рядка першої строфи на місці першого та третього рядків другої строфи, при цьому другий та четвертий рядки другої строфи стають першим та третім рядком третьої строфи і т. інше:

*And then came Bob and Sonia*

*And the dance was slow*

*And joining them now were Chip and Molly*

*And Joseph dear Joseph was dancing and smoking*

*And the dance was slow*

*And into the hall years later came Tom and Em*

*And Joseph dear Joseph was dancing and smoking*

*And off to the side were Mark and Jean leaning together*

(EPR1, Mark Strand)

Як бачимо, прочитавши одну строфу віршованого тексту, можна передбачити зміст наступної строфи. Оскільки віршований текст має назву “Вальс маячня” – “The Delirium Waltz”, припускаємо, що автор навмисне не вкладав глибокого сенсу у свій твір і засобами синтаксичних повторів намагався відтворити ритміко-мелодійний малюнок вальсу та зімітувати відчуття запаморочення, викликане кружлянням у ритмі цього танцю.

Отже, синтаксичне упорядкування сучасних віршованих текстів відіграє важливу роль у створенні поезики нонсенсу. Поезії модернізму і постмодернізму притаманна поступова заміна шаблонного синтаксису на пластичний і рухомий, який передає ритм сучасності та особливості світосприйняття американських поетів.

### **3.5 Графічні засоби**

У модерністських і постмодерністських віршованих текстах *синтаксичні засоби* взаємодіють із *графічними* (рядки, строфи, пунктуація, пробіли, відступи) оформлення тексту, що використовуються для візуального



впливу на читача. Традиційно, до графічних стилістичних засобів відносять такі засоби пунктуації та орфографії як знак оклику та знак питання, тире, крапку та три крапки, лапки, курсив, велика літера, графон та ін. [41]. Автори сучасних віршованих текстів створюють комбінації графічних елементів, вдаючись також до нетрадиційних графічних засобів: гри зі шрифтами, різних способів написання букв, заміни складів та слів графічними символами, пропусків та порожніх рядків і строф. Як правило, такі експерименти завжди є відхиленням від загальноприйнятих норм або прямим порушенням цих норм. Тому сучасні віршовані тексти візуально відрізняються від традиційних віршів: “сторінка більше не містить у собі акуратно виготовленого поетичного факту, а є радше тим місцем, де поет працює з якоюсь конкретною темою” [73, с. 313].

Систему графічних засобів і прийомів в американській та українській поезії постмодернізму детально описано у роботі О.О. Вялікової [39], зокрема встановлено парадигматичні та синтагматичні відношення між графічними засобами і прийомами як елементами ацентрованої системи постмодерністських віршованих текстів. У нашому дослідженні вивчаємо, перш за все, ті графічні засоби, які є ключовими для створення поетики нонсенсу на вербальному рівні.

Графічне оформлення сучасних віршованих творів є надзвичайно різноманітним, воно створює певну установку на сприйняття тексту ще до прочитання самого вірша та допомагає читачеві розгадати авторську інтенцію того чи іншого твору. Наприклад, віршований текст Інгрід Де Клерк “Ode to a DC-9” – “Ода DC-9-му” (EPR1, De Clerq) оформлений у вигляді малюнку літака марки DC-9. Графічний малюнок тексту визначено його змістом. Хвалебна пісня на честь літака у вигляді власне самого літака є оригінальним втіленням авторського задуму: передати своє захоплення досягненнями сучасної авіації. Якщо традиційно графічні стилістичні засоби необхідні для повідомлення читачеві того, що в усному мовленні передається наголосом, тоном голосу, паузами, наголошенням або подвоєнням деяких

звуків і т. інше, то графічна форма сучасних віршованих текстів покликана не лише відображати структуру твору, а, перш за все, налаштувати читача на емоційність та експресивність повідомлення.

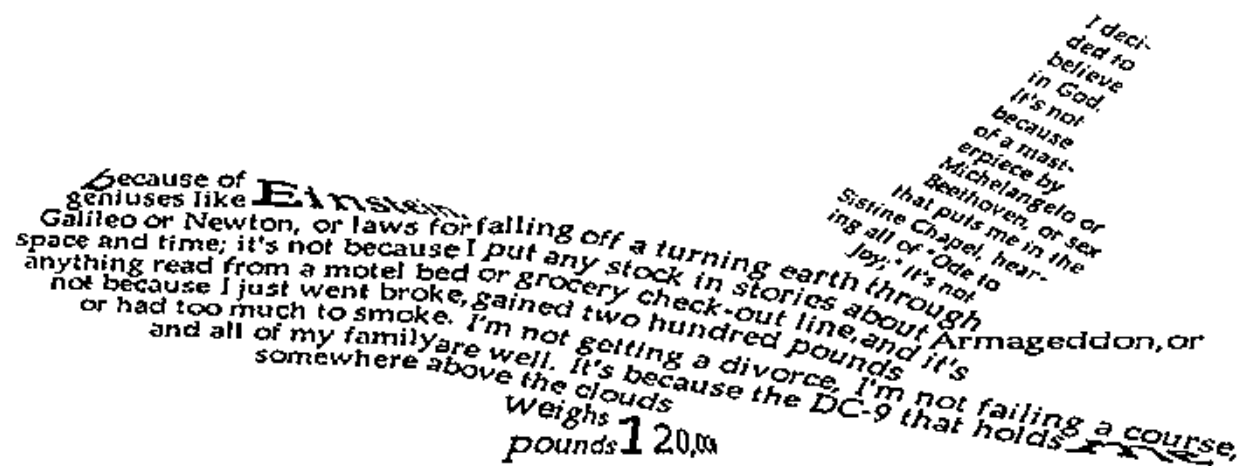


Рисунок 3.1 Віршований текст І. Де Клерк “Ода DC-9-му”

Аналізований текст відноситься до фігурних віршів, оскільки надає наочне уявлення предмету, описаного у тексті словами та “пропонує читачеві-глядачеві графічний дублікат словесного образу” [154, с. 476].

Деякі віршовані тексти не належать виключно до літератури, а представляють новий вид творчості, у якому “словесний ряд літератури дорівнює предметному ряду образотворчого мистецтва” [там само]. Недаремно М. Гарднер образно порівнює поетичний нонсенс з живописом, вказуючи на очевидну схожість першого із абстракціонізмом: “Художник реаліст змушений копіювати природу, причому робити це якомога точніше, щоб передати форму і колір; коли художник абстракціоніст абсолютно вільний у виборі фарб та знаходить у заняттях живописом більше задоволення” [220, с. 192, цит. по 128, с. 122]. До таких новаторських творів відносимо віршований текст С. Селбі “Reflection” (EPR1, Selby). Якщо у представленому раніше фігурному вірші та у подібних йому текстах функція графічного образу є вторинною, то у зразках візуальної поезії модерністів та експериментальній творчості постмодерністів – форми

графічної композиції самоцінні [154, с. 477]. Тому розглядати твір С. Селбі поза його графічною формою не має сенсу, оскільки текст віршу є лише фоном для графічного малюнку:

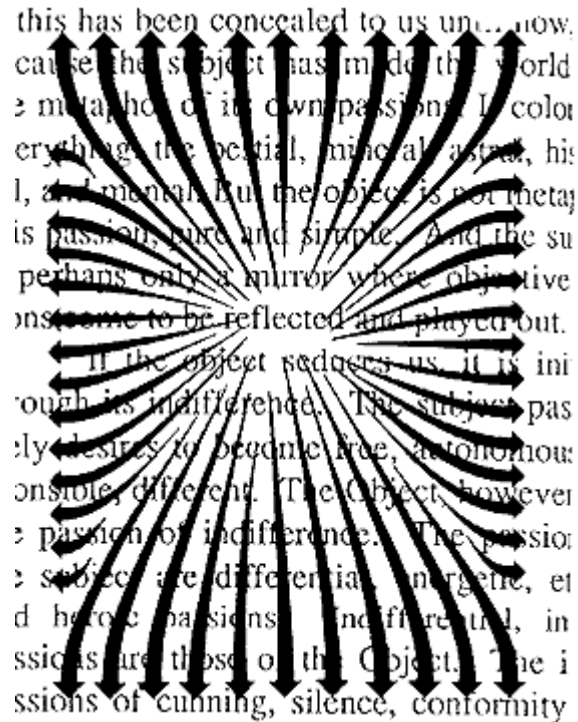


Рисунок 3.2 Віршований текст С. Селбі “Відображення”

Деякі знаки тексту, що проглядаються крізь малюнок, покликані створювати семантичну багатозначність, оскільки кожен читач може по-своєму їх інтерпретувати. Тому основною функцією аналізованого віршованого твору, як і багатьох інших поетичних текстів модернізму та постмодернізму, є естетична.

Графічні засоби в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму застосовуються у комбінаціях із засобами інших мовних рівнів: фонологічного, словотвірного, синтаксичного. У такий спосіб забезпечується конвергенція словесних образів нонсенсу, підсилюється ефект незвичного, неконвенційного, неоднозначного.

### 3.6 Різновиди катахрези

Аналіз віршованих текстів модернізму і постмодернізму виявив, що домінантним стилістичним засобом створення поезики нонсенсу є катахреза. Катахрезу слід відрізняти від інших тропів і фігур, таких як метафора, метонімія, оксиморон, хоча усі вони здатні пов'язувати у тексті логічно віддалені поняття, проте не підміняють катахрезу, а стають тією базою, тим нижнім шаром, на який вона накладається [20; 201]. Існує думка, що катахреза виходить за межі двох полюсів тропів – метафоричного і метонімічного і отримує надкатегоріальний статус [241]. На такій підставі можна виокремити наступні різновиди катахрези: катахрези метафоричного і метонімічного типів, катахрезу-парадокс, а також катахрезу синестезійного типу.

*3.6.1 Катахреза метафоричного типу.* В деяких наукових джерелах [260, с. 27] термін “катахреза” розглядається відносно іншого стилістичного феномену – метафори. У такій метафорі прямі смисли вступають у протиріччя один з одним, створюючи образ, котрий “не сумісний з іншою частиною речення” [там само].

Прихильники іншої теорії висловлюють думку про те, що катахреза є одним з чотирьох різновидів метафори або неправильним вживанням метафори на позначення будь-якого предмета, для якого мова не підбрала спеціального терміну. Так, М. Блек розуміє під катахрезою вживання слова у певному новому сенсі з метою заповнити лакуну в словнику. На думку вченого, катахреза – це вкладання нових смислів у старі слова, при чому, якщо катахреза виявляється вдалою, то нове значення швидко стає буквальним [20, с. 159]. Наприклад, вживання назв частин тіла людини на позначення частин матеріальних об'єктів: “*leg of table*”, “*head of a pin*”, “*eye of a needle*”, початково було катахрезою. Такі катахрези прийнято

називати “стертими”, “мертвими”, “мовними” або “штампованими” метафорами [41, с. 128].

Одним з перших, хто заговорив про необхідність відрізнити катахрезу від метафори був Квінтіліан. На його думку, “катахреза застосовується там, де назви зовсім не було, а метафора – де одна назва замінюється іншою” [5, с. 236-237]. К.А. Максимович також бачить різницю між катахрезою та метафорою в тому, що “метафорою називається переніс з названого знову на назване, катахресис – з названого на те, що не має назви” [97, с. 116-117].

Аналогічно метафорі катахреза може фокусувати увагу на тих компонентах структури представлення знань, які відповідають умовам подібності [40]. В таких випадках у підґрунті катахрези лежить аналогове поетичне мислення, котре базується на механізмі асоціації. Проте, якщо у метафорі, наприклад, “дівчина-квіточка” відбувається зіставлення візуального з візуальним, то порівняння дівчини зі звуками музики – вже іншої, синестетичної якості. Якщо метафори генетично засновані на асоціаціях “за подібністю”, то в катахрезі цей зв'язок формується саме “за подібністю” несумісних, різнорідних відчуттів, що виглядає зовні парадоксальним зміщенням відчуттів [40, с. 21].

В художньому тексті катахреза виступає як стилістичний засіб, хоча одночасне вживання катахрези в прямому та переносному значенні теж можливе. Наприклад, “*Behold the forest pig & sea cow conspiring*” (EPR7, Doyle), де сполучення *sea cow* – морська корова можна розглядати в прямому значенні, як морського травоїдного ссавця, і у переносному, як диво-тварини, що живе у лісі. В обох випадках, за допомогою катахрези створюється ефект нонсенсу.

Іншими різновидами катахрези окрім катахрез метафоричного походження є катахрези метонімічного походження та катахрези-парадокси, авторські катахрези, котрі не пов'язані ні з метафорою, ні з метонімією, проте мають усі ознаки катахрезних словосполучень. Аналіз фактичного матеріалу показав, що найчастіше в сучасній американській поезії

зустрічається саме третя група – катахрези парадоксального типу. Ця група є, на нашу думку, найвиразнішою, іноді шокуючою свідомість, оскільки, усі смислові зсуви в катахрезах-парадоксах можуть бути зумовлені не лише контекстом, але й виходити за межі контекстного виправдування. Детальніше про катахрези-парадокси йдеться далі.

*3.6.2 Катахреза парадоксального типу.* Катахрези-парадокси виражають індивідуальне бачення світу, головну роль у їх створенні грають суб'єктивні, образні та емоційні установки автора словесного образу. Асоціативна насиченість елементів катахрезних сполучень, створена психологічна напруженість та віддаленість областей, до яких належать її компоненти, сприяють у цьому випадку силі образу та емотивності.

Поняття “парадокс” походить від грецького *paradoxen* – суперечний сподіванню. У художній літературі, зокрема в поезії, цей засіб застосовується задля привернення уваги “завдяки незвичному використанню звичайної мови” [158, с. 299]. На думку К. Брукса, парадокс є центральною характеристикою поезії, оскільки поетичні твори черпають свою силу з парадоксу, а складні і суперечливі ідеї найточніше можуть бути викладені лише засобами парадоксальної мови [249, с. 73]. Парадокс внутрішньо притаманний безперервній грі значень при функціонуванні мови, що унеможливорює просту текстуальну інтерпретацію [158, с. 299]. Водночас парадокс постійно здобуває нові позиції не як прийом, а як спосіб письма, що робить можливим зображення суперечливого людського досвіду через складні та правдиві вираження. Увага до парадоксу в постмодерністській критиці та письмі дає підстави вважати, що писемна мова внутрішньо ненадійна і що парадокс залишається невід'ємним від бажання письменника дати голос суперечливим істинам, які не можливо виразити іншими засобами мови [там само].

Катахрези парадоксального типу утворюють нові значення за принципом вкладення структур у термінах Н.В. Павлович, тобто на місце

керованої ознаки в структурі одного члена катахрезного сполучення ставиться уся структура другого члена. При цьому протиріччя зберігається [134, с. 16-17].

У сучасних американських віршованих текстах катахреза може утворюватися на основі порівняння з нереальними об'єктами та явищами, що існують лише в уяві автора: *“Could it be that coming our way / is a hayrick made of pine”* (EPR7, Eloise Klein Healy) – *“Чи може таке бути, що по дорозі ми зустрінемої сніг сосновий”*; *“And the heart-rounded world that holds us up, sighing, could be our next best friend”* (EPR7, Jeff Garrett) – *“І світ сердечно-заокруглений, що нас обіймає, зітхаючи, може бути нашим наступним кращим другом”*. У наведених прикладах не лише не підкреслюється схожість з чимось відомим, а й навпаки, заперечуючи шляхом переносу значення пряму (первинну) номінацію, перекреслюється референція з предметом, що визначається. Створюється нова непрямая номінація, яку неможливо розшифрувати навіть за допомогою контексту: *“One is ebullient, / shaving seconds, / navigating among refills”* (EPR3, Armantrout) – *“Дехто схвильований, / брюючі секунди, / плаваючи поміж доповнень”*. Катахреза *shaving seconds – брюючі секунди* є незвичним авторським баченням та відношенням до часу, втіленим через парадоксальне поєднання несумісних сутностей, що належать до різних онтологічних площин.

У таких катахрезах взаємодія двох систем представлення носить динамічний характер і може бути визначене через введений М. Ептером термін “синергія”. Синергія – це ефект суміщення несумісного, тобто здатність створювати психологічну напруженість між буквальним значенням та значенням переосмисленим за рахунок такої контрастності, котра може викликати емоційний ефект, що за силою відчуття нагадує шок від електричного розряду. Синергія притаманна в першу чергу катахрезним сполученням, в яких когнітивна обробка протікає на дуже складній схожості, що іде від абсолютно нестандартних відповідностей [20, с. 35].

Аналізуючи катахрезні сполучення, не слід шукати спільних схем, які властиві словниковим визначенням двох слів. Завдання, яке виникає перед реципієнтом, полягає в тому, щоб крізь призму свого особистого досвіду, через своє особистісне знання пропустити результати чужого порівняння, співставити їх з власним досвідом і прийти до того ж висновку стосовно предметів та явищ, що і творець катахрези [201, с. 109]. Причому йдеться швидше про загальні асоціації, які складно визначити, адже катахреза зароджується на базі розпливчатих понять, якими оперує людське пізнання.

Катахреза належить до синтаксичних фігур, що мають сильну залежність їх лексичного наповнення від семантичних характеристик. У цьому сенсі катахреза є близькою до оксиморона та синестезії. Будучи зумовленими як семантично так і морфологічно, усі вони мають низку спільних та відмінних рис, які ми спробуємо виділити далі.

*3.6.3 Катахреза і оксиморон.* Катахрезу не слід плутати з оксимороном. Оксиморон – це “сполучення слів, що позначають логічно несумісні поняття”, тобто суперечливі поняття, сполучення яких порушує логічний закон протиріччя. “Ці поняття виражаються мовними або мовленнєвими антонімами, котрі об’єднуються у словосполучення, рідше – сполучення супідрядних слів або слова складної будови” [159, с. 71].

Варто також зазначити, що оксиморон утворюється шляхом зіткнення онтологічних ознак складових понять, що знаходяться у межах одного семантичного поля [87; 14; 111, с. 9]. Наприклад: “*water clumped from soft rock*” (EPR7, Ben Doyle); “*a woman on a cell, her voice lingering-briefly*” (EPR7, John Isles), де оксиморон *soft rock* – м’яка скеля формується шляхом зіткнення ознаки м’якості із протилежною ознакою твердості характерною для скелі, а оксиморон *lingering-briefly* – протяжно-швидко є поєднанням протилежних якостей швидкості мовлення. Катахрезою є “сполучення слів, що виражають поняття, котрі знаходяться не у відношеннях протиріччя (в логічному сенсі), а у відношеннях онтологічної несумісності” [159, с. 71].



Такі слова не є антонімами, вони виражають поняття, референти котрих не співвідносяться в реальній дійсності, тобто лежать в різних “онтологічних площинах” [там само]. Мотивовані прагматично, такі сполучення слів утворюють катахрезу, наприклад: “*Blind, how the nightingale, snake’s cousin, / sings in green darkness*” (EPR7, Carol Frost) – “Не помічай, як соловей, кузен змії, / співає у зеленій темноті”, де катахреза *the nightingale, snake’s cousin* – соловей, кузен змії є поєднанням онтологічно несумісних понять, виражених назвами птаха та земноводного.

Поєднання непоєднуваного сприяє множинності смислопородження в сучасних віршованих текстах, наприклад: “*Behold the ancient elastic community / Behold the forest pig & sea cow conspiring / in the shallows, shaded by the scoliotic woods*” (EPR7, Ben Doyle); “*Yellow reflection / swells and dives over a hill of glasscurve*” (EPR7, Catherine Wagner). Як бачимо, катахрезні сполучення суперечать логіці та знанням людини про навколишній світ, створюючи інтелектуальну перешкоду сприйняття змальованої дійсності та когнітивний дискомфорт.

Спільною для оксиморона і катахрези є приналежність до контрастивних стилістичних засобів, в основі яких лежить концептуальний оксиморон, що створюється за допомогою лінгвокогнітивної операції контрастивного мапування.

*3.6.4 Катахреза синестезійного типу.* Аналіз сучасних віршованих текстів виявив, що катахреза часто утворюється за принципом синестезії. Такий підвид катахрези передбачає поєднання слів у значеннях, що їм не належать з предметно-логічної точки зору, у силу того, що “предмети та явища, які зіставляються, відображуються у свідомості, потрапляючи через абсолютно різні канали сприйняття, об’єднуючись лише на основі спільного враження та оцінки” [201, с. 135 ]. Синестезія, унікальне явища мультисенсорного сприйняття, є реакцією на зовнішню стимуляцію органів чуття, при якій людина не здатна відрізнити окремі види відчуттів:

відчуття, отримане одним органом чуття, породжує відчуття, що відповідає іншому органу чуття, але через цей орган не отримане [165, с. 30; 166, с. 116-117].

Вчені розрізняють нейропсихологічну та словесну синестезію. На думку психологів, особливістю відчуттів є модальність образу. Проте взаємодія відчуттів, що відбувається в центральних ядрах аналізатора, приводить до того, що в людини під впливом, наприклад, звуків можуть виникати відчуття кольору [18, с. 121]. Під **аналізатором** розуміють сенсорну систему людини, тобто, сукупність периферійних та центральних структур нервової системи, що відповідають за сприйняття сигналів різних модальностей із оточуючого та внутрішнього середовища. Сенсорна система складається із рецепторів (усі органи чуття — око, вухо і т. інше.), нейронних провідних шляхів та відділів головного мозку, що відповідають за обробку отриманих сигналів [248]. **Модальність** визначають як якісну характеристику відчуття, котра позначає його віднесеність до певної сенсорної системи [253]. Отже, синестезію можна розглядати як “стан, при якому відчуття однієї модальності викликають відчуття іншої модальності” [166, с. 116]. Так, слухове відчуття, наприклад, деяких звуків породжує відчуття зорове. Звук кольору, смак кольору, запах музики – ось лише кілька можливих проявів синестезії.

Прихильник розгляду синестезії і, зокрема, “кольорового слуху” як психологічного феномену, російський лінгвіст Б.М. Галєєв визначає синестезію як багат шарову міжчуттєву асоціацію [40, с. 21]. За допомогою синестезії адресант фокусує увагу на тих компонентах структури представлення знань, які відповідають умовам подібності, аналогічно явищам метафори. Тому синестезія – це прояв метафоричного мислення, котре базується на механізмі асоціації. Проте, якщо у метафорі, наприклад, “дівчина-квіточка” відбувається зіставлення візуального з візуальним, то порівняння дівчини зі звуками музики – вже іншої, синестетичної якості. Якщо метафори генетично засновані на асоціаціях “за подібністю”,

то в синестезії цей зв'язок формується саме “за подібністю” несумісних, різнорідних відчуттів, що зовні виглядає їх парадоксальним зміщенням [там само].

Синестезія як нейропсихологічний феномен відрізняється від художньої синестезії своїм суворо передбачуваним набором поєднань відчуттів [247, с. 223]. Художня синестезія, навпаки, потребує великої гнучкості у породженні та розумінні нових комбінацій термінів, що походять з різних доменів відчуттів [там само]. Неврологічні механізми, що лежать в основі природної синестезії, можуть сприяти утворенню певних стилістичних ефектів, але в багатьох прикладах художніх текстів вони не здатні пояснити ці ефекти.

Порівнюючи катахрезу-синестезію з іншими тропами синестезійного типу, слід зауважити, що в обох випадках маємо справу з семантичним зближенням лексем, далеких за значенням. Наприклад, як в метафорі так і в катахрезі сполучаються несумісні, але неконтрастні слова, поняття, вирази. Слова втрачають своє основне значення та вживаються у переносному значенні, створюється можливість побудови будь-яких відповідностей. Проте, ми згодні з думкою І.Р. Абдулліна щодо вмотивованості вибору сполучення зорових та слухових образів в авторських метафорах-синестезіях [1, с. 122-124]. Наприклад, “дзвін” у поетів “світлий”, “танучий”, “зелений”, “білий”. У такий спосіб підкреслюється не лише музична висота звуку, але й його легкість та невагомість. І навпаки, крик червоний, яскравий – викликає асоціації з чимось сильним, агресивним. Це пояснюється символікою червоного кольору – кольору вогню, війни, енергії та небезпеки [169]. Вибір сполучення образів у катахрезі синестезійного типу найчастіше є невмотивованим. Наприклад, у наступному фрагменті віршованого тексту поєднуються тактильний та зоровий образи: “*I can gather fistfuls of seeing*” (EPR, Garrett) – “Я можу зібрати пригоршні бачення”. Наші емпіричні знання про характеристики бачення (*seeing*) як прояву зовнішніх відчуттів людини складно пов'язати із відчуттям дотику

(*gather fistfuls*), тому між образами виникає парадоксальний зв'язок і художній вислів *fistfuls of seeing* відносимо до утворень нонсенсу.

### Висновки до розділу 3

Розглянувши лінгвостилістичні засоби поетики нонсенсу фонетичного, морфологічного, лексико-семантичного та синтаксичного рівнів, а також особливості створення катахрези можемо зробити ряд висновків.

Лінгвостилістичні засоби поетики нонсенсу є неконвенційним поєднанням конвенційних одиниць усіх мовних рівнів. Такі поєднання суперечать логіці та знанням людини про мову та навколишній світ, утворюють інтелектуальну перешкоду сприйняття змальованої дійсності та когнітивний дискомфорт.

Створюючи вірш, автор обирає саме ті лексичні одиниці, які не лише якомога краще передають художні задуми поета, а й утворюють звуковий лад вірша, його своєрідний “звуковий малюнок”. Звукове оформлення віршованих текстів відіграє величезну роль у створенні їх неповторності, відтворенні авторської інтенції, його індивідуального стилю, а також у формуванні та інтерпретації словесних поетичних образів нонсенсу.

Серед фонетичних засобів поетики нонсенсу у віршованих текстах модернізму і постмодернізму виявлено алітерацію, асонанс, ономапопею або їх поєднання.

До фонеморфологічних засобів створення нонсенсу відносимо ті, у мережах яких одиниці формуються за рахунок різноманітних морфологічних деформацій, таких як порушення жорсткого зчеплення морфем на рівні слова, руйнування його цільнооформленості та вклинення у розірвані слова нових утворень, що з ними не пов'язані.

Морфологічні та морфолого-синтаксичні засоби є способами створення авторських неологізмів, використання креативного потенціалу мови у поетичному мовленні шляхом неконвенційного поєднання конвенційних

морфемних одиниць. Словотворення розглядаємо як форму мовленнєвої поведінки людини, спосіб самовираження засобами мови, індивідуальний стиль, у якому проявляється особистість мовця, його уява, прагнення позбутися традиційних поетичних форм.

Текстам сучасної американської поезії притаманна поступова заміна шаблонного синтаксису на пластичний і рухомий, який наочно відображає ритм сучасності. Для більшості модерністських та постмодерністських віршованих текстів характерна повна або часткова відсутність пунктуації, редукція та експансія вихідної моделі, вживання паралельних синтаксичних конструкцій.

Графічне оформлення сучасних віршованих творів є надзвичайно різноманітним, воно створює певну установку на сприйняття тексту ще до прочитання самого віршованого тексту та допомагає читачеві розгадати авторську інтенцію того чи іншого твору. Деякі віршовані тексти не належать виключно до літератури, а представляють новий вид творчості, суміжний із живописом, зокрема абстракціонізмом.

Результати лінгвостилістичного аналізу катахреси в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму дозволяє стверджувати про чільне місце цього образотворчого засобу поезики нонсенсу. Катахреза є поєднанням несумісних, але не контрастних понять, що відносяться до різних онтологічних площин. Катахрезу можна поділити на три групи: катахреси метафоричного походження, катахреси метонімічного походження та катахреси-парадокси, авторські катахреси, котрі не пов'язані ні з метафорою, ні з метонімією, проте мають усі ознаки катахрезних словосполучень. Аналіз фактичного матеріалу показав, що найчастіше в сучасній американській поезії зустрічається саме третя група – катахреси парадоксального типу. Ця група є найвиразнішою, іноді шокуючою свідомість, оскільки, усі смислові зсуви в катахрезах-парадоксах можуть бути зумовлені не лише контекстом, але й виходити за межі контекстної доречності.

Застосування системи засобів поетики нонсенсу сприяє множинності смислопородження в американській поезії модернізму і постмодернізму та розкриває креативний потенціал мови у створенні нових та приховуванні усталених смислів в сучасних американських віршованих текстах.

Основні положення розділу висвітлено у трьох публікаціях автора [100; 104; 106].

## РОЗДІЛ 4

### ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ПОЕТИКИ НОНСЕНСУ

#### 4.1 Лінгвокогнітивні механізми втілення нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах

Пояснення лінгвокогнітивних механізмів створення образів характерних для поезики нонсенсу здійснюємо шляхом аналізу їхньої концептуальної структури. Спираючись на базове положення когнітивної лінгвістики про те, що у підґрунті будь-якого поетичного тропу та фігури лежить певна концептуальна схема [229], спробуємо виявити особливості катахрези на концептуальному рівні.

##### *4.1.1 Лінгвокогнітивні механізми формування катахрези.*

У сучасній лінгвістиці встановлено, що домінантним у формуванні контрастивних стилістичних засобів є концептуальний оксиморон [221; 14; 112], який тлумачиться як спосіб осмислення предметів, подій або явищ реального й уявного світів через протиставлення їхніх аксіологічно навантажених ознак [там само]. Вважається, що осмислення в концептуальному оксимороні відбувається у межах однієї концептосфери на основі протиставлення діаметрально протилежних складників концептуальних доменів, що пов'язані контрастивними відношеннями. Концептосфера структурується мережами концептуальних доменів, що об'єднуються контекстом. Під *доменом* розуміється цілісна область концептуалізації, контекст, на основі якого встановлюється вербалізований концепт [231; 57].

Доведено, що підґрунтям оксиморону є концептуальний оксиморон, структурований концептосферою, котра включає діаметрально протилежні концепти, які, як правило, належать до одного домену [112; 157]. На відміну від оксиморона, катахреза може бути структурованою не одним, а двома

доменами, а також двома різними концептосферами. Наприклад, наступний фрагмент поетичного тексту є порівнянням, частинами якого є дві катахрези парадоксального типу: *“the voice of your eyes is deeper than all roses”* (Cummings, ОТО) – *голос твоїх очей глибший ніж усі троянди*. Перша катахреза, *the voice of your eyes*, структурована концептосферою ЛЮДИНА та двома різними, але не контрастними доменами ГОЛОС та ЗІР, до яких належать відповідно концепти ЗВУК та БАЧЕННЯ. Друга катахреза, *deeper than all roses*, структурована двома концептосферами ПРОСТІР та ПРИРОДА, до яких належать несумісні домени ГЛИБИНА та РОСЛИНИ.

Таким чином, на концептуальному рівні катахреза може бути структурована як однією так і двома концептосферами та кількома різними, несумісними, але не контрастними доменами. Подібність катахрези до інших тропів впливає на характер мапування, яке здійснюється у її концептуальній структурі.

Спільною для оксиморона і катахрези є приналежність до контрастивних стилістичних засобів, в основі яких лежить лінгвокогнітивна операція контрастивного мапування, котре розуміється як “проектування онтологічних властивостей однієї сутності на протилежні онтологічні властивості іншої сутності” [15, с. 179]. Контрастивне мапування здійснюється за умови дотримання когнітивних обмежень [239], тобто правил мапування. По-перше, за умови наявності у сутностях, що мапуються споріднених онтологічних властивостей [229, с. 139-146; 237, с. 197]. Онтологічні відповідності – це споріднені якості та ознаки базового, основного рівня концептуалізації, що іманентно притаманні порівнюваним сутностям [там само]. По-друге, проектуванню піддаються такі ознаки сутностей, що знаходяться на периферії їх семантичного поля та є гіперонімами або антонімами порівняно з центральним, прототиповим значенням цих сутностей [239, с. 65; 15, с. 41]. По-третє, розрізняють пряме та непряме мапування: прямим називається проектування позитивних



сутностей на негативні [222, с. 78; 15, с. 41], непрямим – негативне на позитивне [там само].

Порівняємо оксиморон та катахрезу з точки зору дотримання правил контрастивного мапування. Так, оксиморон *loud silences* (EPR3, Armantrout) – *голосні тиші* структурований концептосферою ПРИРОДА, в яку входить домен ЗВУК і два полярних концепти ГУЧНІСТЬ та ТИША. Поняття *гучності* та *тиші* належать до одного домену, що відповідає першому правилу мапування. Оскільки вербалізовані сутності концептів ГУЧНІСТЬ та ТИША є антонімами, виконується друге правило мапування. Проектування ознак тиші на ознаки гучності є прямим, отже, виконується і третє правило контрастивного мапування.

Катахреза *slow silence* (EPR3, DeVore) – *повільна тиша* структурована концептосферою ПРИРОДА, в яку входять два домени ШВИДКІСТЬ і ЗВУК та два концепти ПОВІЛЬНІСТЬ та ТИША. Оскільки катахреза є результатом перетину двох різнорідних онтологічних ознак понять *повільність* і *тиша*, що не є антонімами та належать до різних доменів ШВИДКІСТЬ та ЗВУК, не виконується перше та друге правило мапування. Таким чином, контрастивне мапування у катахрезі може здійснюватись із порушенням одного або декількох когнітивних обмежень.

Концептуальний аналіз катахрези в сучасних американських віршованих текстах засвідчує потенціал цього лінгвостилістичного засобу поезики нонсенсу у створенні нових та приховуванні усталених смислів. Більшість катахрез утворюються шляхом мапування несумісних але не контрастних понять, що відносяться до царини відчуттів. У цьому сенсі особливості катахрези можна пояснити через механізм синестезійного мапування.

*4.1.2 Особливості синестезійного мапування у катахрезі.*  
Досліджуючи синестезію у творах дванадцяти французьких, англійських та американських поетів XIX століття, Стефан Ульман виявив, що розвиток

синестезії має закономірний, а не випадковий характер [172, с. 266]. Так, вчений помітив тенденцію синестетичних переходів, в основі якої є ієрархічний принцип руху від нищого до вищого рівнів чуттєвості. [172 с. 280]. Така тенденція називається **наростаючою**, оскільки рухається у напрямку від менш визначених відчуттів до більш визначених: **дотик** → **смак** → **запах** → **слух** → **зір**. Наростаюча тенденція є типовою для нейропсихофізіологічної синестезії та традиційної художньої синестезії [172 с. 279-281; 247, с. 226; 145]. Прикладами синестезії в англійській мові є клішовані вирази типу *cold voice* – *холодний голос*, *loud colors* – *голосні кольори*, *piercing sound* – *пронизливий звук*.

Дослідження синестезії у руслі когнітивної поетики також доводять, що тенденція її руху від нижчих модальностей до вищих зустрічається у поезії частіше ніж зворотна тенденція [240]. На думку, І. Шена та М. Кохена, така тенденція є універсальною, так як відповідає когнітивним обмеженням, зокрема правилам мапування, а тому є більш природною та зрозумілішою у порівнянні із зворотною тенденцією [там само]. Зупинимось детальніше на особливостях мапування у синестезії.

Отже, синестезія є осмисленням однієї модальності/відчуття у термінах іншої модальності/відчуття. Царину джерела та царину мети, у цьому випадку, представляють концепти, що належать різних до двох сенсорних систем [240, с. 4]. Проектування якостей однієї модальності/відчуття на якість іншої модальності/відчуття, або синестезійне мапування [145, с. 3; 118, с. 7], зазвичай відбувається у напрямку від нижчих до вищих відчуттів (low-to-high mapping) [239, с. 10]. З точки зору когнітивної лінгвістики, такий напрям у мапуванні є більш природнім ніж зворотній напрям (high-to-low mapping) [239, с. 10]. У такий спосіб, поетична синестезія узгоджується із когнітивним обмеженням, котре лімітує застосування певних опцій по відношенню до напрямку мапування [239, с. 4]. На думку І. Шена, дане когнітивне обмеження витікає із загального принципу утворення метафори, котрий полягає у проектуванні ознак, якостей, властивостей більш

конкретного концепту на ознаки, якості, властивості більш абстрактного концепту [там само], тобто абстрактні сутності осмислюється нами через конкретний тілесний досвід [229; 230]. Чим нижча модальність, тим швидше виникає зв'язок між реципієнтом та об'єктом пізнання завдяки їх безпосередньому контакту, тому нижчі сенсорні концепти – ДОТИК, СМАК вважаються більш конкретними ніж вищі – ЗВУК та ЗІР [239, с. 10]. Далі подаємо схему руху прямого синестезійного мапування від нижчих, більш конкретних до вищих, більш абстрактних сенсорних концептів:

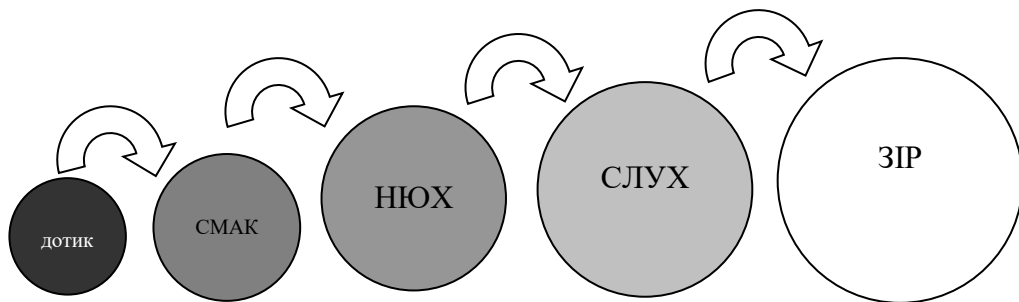


Рис. 4.1 Схема прямого синестезійного мапування

Оскільки, когнітивні обмеження гарантують можливість сприймання та розуміння поетичного мовлення [230; 240], наявність інверсивного напрямку мапування у синестезії ускладнює її інтерпретацію. Тому характер мапування у синестезійних сполученнях, на нашу думку, відіграє важливу роль у створенні та розумінні словесних образів у поезиці нонсенсу.

У досліджуваній нами сучасній американській поезії було виявлено численні приклади інверсивного характеру мапування в синестезійних сполученнях, тобто тенденцію синестезії до руху від вищих модальностей до нижчих. Наприклад, у наступному фрагменті віршованого тексту: *“Perpendicular sounds flying past”* (EPR1, Ramke) – *“Перпендикулярні звуки пролітають повз”*, катахреза-синестезія *perpendicular sounds* є поєднанням різнорідних відчуттів зорової та слухової характеристик навколишнього світу. Мапування у даному поетичному образі має

інверсивний характер (high-to-low mapping): ЗІР – ЦЕ СЛУХ, тобто ознаки більш абстрактної модальності осмислюються у термінах більш конкретної модальності. Оскільки, перпендикулярність є геометричним поняттям, що позначає бінарні відношення між різними об'єктами (векторами, прямими, підпросторами) [248] і жодним чином не описує звуки, даний образ є відкритим для множинних інтерпретацій як парадоксальний.

Аналіз мовного матеріалу показав, що найчастіше інверсивне синестезійне мапування здійснюється шляхом проектування якостей зорової модальності на якості слухової модальності:

...*You*  
*can hear the breaking bark*  
*see the little cracks forming **hear***  
***the invisible screams** as the flesh parts,*  
*tears, molecular disintegration.*  
 (EPR7, Ramke)

В аналізованому віршованому тексті катахреза синестезійного типу “*hear the invisible screams*” – “чути невидимі крики” є осмисленням якостей більш конкретної модальності – СЛУХУ у термінах менш конкретної модальності – ЗОРУ. Схему мапування у наведеному прикладі можна проілюструвати у вигляді моделі:

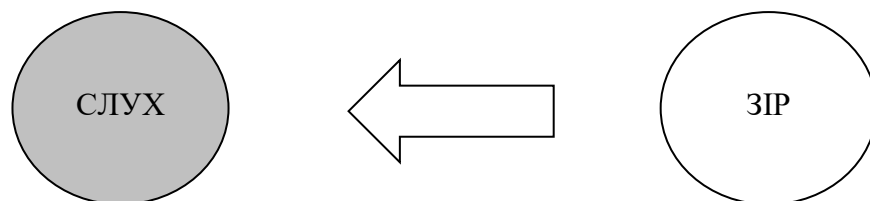


Рис. 4.2 Схema інверсивного синестезійного мапування

Словесний поетичний образ: “*Let us observe a moment of silence. What color is it?*” (EPR7, Ramke) – є ще однією ілюстрацією представленої схеми,

оскільки якості сенсорного концепту КОЛІР проектуються на якості концепту ТИША – “Спостерігаймо мить тиші. Якого вона кольору?”.

У сучасній американській поезії зустрічаються випадки синестетичних комплексів – словесних поетичних образів, у підґрунті яких лежать три і більше синестезійні мапування. Складні синестезійні образи апелюють до більш ніж двох різних аналізаторів, тобто сенсорних систем людини.

Приклад комплексної синестезії спостерігаємо у наступному фрагменті віршованого тексту: “*looked up to / pages of stuttering rain (it tastes / green)*” (EPR3, Shepherd), де візуально-слуховий образ *pages of stuttering rain* (сторінки дощу, що запинається) поєднується із смаково-візуальним образом *to taste green* (бути зеленим на смак). Ймовірно, образ дощу осмислюється автором через звук лопотіння мокрого листа, яке викликає у його уяві мережу сенсорних асоціацій, серед яких смак свіжого чистого листа з характерним для останнього зеленим кольором. Схематично, аналізований образ можна подати як ряд сенсорних переходів: ЗІР – ЦЕ ЗВУК, ЗВУК – ЦЕ СМАК, СМАК – ЦЕ КОЛІР, серед яких два перші здійснюються шляхом інверсивного синестезійного мапування, а останній – шляхом прямого синестезійного мапування. Подібні синестезійні комплекси сприяють глибшому осмисленню певних явищ чи подій, занурюючи читача у море відчуттів та емоцій.

Таким чином, порушення когнітивних обмежень, зокрема відсутність у сутностях, що мапуються споріднених онтологічних властивостей [229, с. 139-146] та інверсивний напрям мапування у синестезії [240] реалізують поетику нонсенсу. Дослідження показали, що зворотна тенденція мапування у синестезії найчастіше зустрічається у постмодерністських віршованих текстах, рідше – у модерністських.

#### 4.1.3 Сенсорна тривимірність образів у поезиці нонсенсу.

Явище синестезії є взаємодією не лише **екстероцептивних**, тобто зовнішніх відчуттів людини, але й **інтероцептивних** (внутрішніх, емоційних)

та **пропріоцептивних** (м'язових) відчуттів [40; 144]. Так, у наступній катахрезі-синестезії поєднуються пропріоцептивні та екстероцептивні відчуття: “*no more than eleven hundred pounds of contact*” (EPR4, Hume) – “*не більше ніж одинадцять сотень фунтів контакту*”. Зазвичай непоєднувані поняття фізичної маси (*eleven hundred pounds*) та тактильного контакту (*contact*) активують один в одному приховані риси та конотації: велика кількість людей і їх часта зміна у кімнаті для паління аеропорту осмислюється у термінах великої ваги, зовнішнє відчуття важкості передає внутрішній напружений стан ліричної героїні, втому від чекання та постійного мерехтіння незнайомих облич. Наявне у фрагменті словосполучення *no more than* носить іронічний характер і лише посилює передачу негативного враження героїні від ситуації, у якій вона опинилась. В такий спосіб, через парадоксальне поєднання пропріоцептивних та екстероцептивних відчуттів у фрагменті імпліковано інтероцептивні, тобто внутрішні, відчуття людини.

Такі синестезійні утворення є текстовою репрезентацією стану автора або ліричного героя, якому притаманна сенсорна тривимірність [144, с. 14]. Зауважимо, що певна частина(и) сенсорно тривимірного образу може бути експліцитно вираженою, а частина може імплікуватися [145, с. 138]. Адже два поняття фігури активують певні риси одне в одному, імплікуючи нові непередбачувані потаємні риси та конотації у багатогранних сенсорних образах [247, с. 225].

У наступному віршованому тексті знаходимо катахрези синестезійного типу, що функціонують як сенсорно тривимірні:

<i>Beyond Trieste</i>	<i>Далеко від Триєсту</i>
<i>Sunless</i>	<i>Тьмянний</i>
<i>hunger on televised</i>	<i>голод на відеонагляд</i>
<i>tanks. A ton of</i>	<i>камер. Тонна</i>
<i>mental sentiment. Odysseus</i>	<i>душевних сентиментів. Одиссей</i>
<i>in modern pants</i>	<i>у модних штанях</i>

*is scrambling for safety  
after mongering ideologies.*

*See, he  
uncrossed his three legs.*

(EPR1, Howe)

*пробирається до порятунку  
після бюрократичних ідеологій.*

*Дивись, він  
переставив свої три ноги.*

(переклад наш)

Синестезійна катахреза *sunless hunger* – *тьмянний голод* поєднує екстероцептивні (зорові) та інтероцептивні (стан голоду) відчуття. Нагальна потреба у їжі, або інших речах осмислюється автором кризь призму зрощених сенсорних образів *sunless hunger* (*тьмянний голод*), котрі актуалізують низку асоціативних образів: *тьмяне світло* > *понурий стан* та *голод* > *нагальна потреба* > *незадоволення*. Негативно маркований образ безрадісного стану людини, яка не може задовольнити свої потреби доповнюється наступною катахрезою, що посилює ефект понурості: “*A ton of mental sentiment*” – “*Тонна душевних сентиментів*”. Аналізована катахреза-синестезія є поєднанням пропріоцептивних (тонна) та інтероцептивних (душевні сентименти) відчуттів, котрі викликають наступні асоціативні образи: *тонна* > *велика кількість* > *важкість* та *сентиментальність* > *підвищена чутливість* > *фрустрація*.

Аналіз катахрезних сполучень у сучасній американській поезії виявив, що переважна більшість катахрез належать до синестезійного типу: приблизно 73 відсотки від загальної кількості, що говорить про їх чільне місце у поетиці нонсенсу. Оскільки катахреза є близькою до інших стилістичних тропів, а саме метафори, метонімії, оксиморону і т. інше, в її основі можуть лежати різні лінгвокогнітивні операції та процедури, про що йдеться далі.

#### 4.2 Лінгвокогнітивні операції актуалізації нонсенсу

Формування образів поетики нонсенсу – це складний лінгвокогнітивний процес, котрий може задіювати різні лінгвокогнітивні

операції та процедури. У сучасній когнітивній поезиці під *лінгвокогнітивною операцією* (від лат. *operatio* – дія, спрямована на вирішення якогось завдання) розуміють сукупність дій, спрямованих на формування поетичних образів [14, с. 135]. На різних етапах формування образів лінгвокогнітивні операції супроводжуються *лінгвокогнітивними процедурами* (від лат. *procedo* – просування вперед), тобто притаманною їм низкою послідовних прийомів [там само].

Аналіз сучасних віршованих текстів показав, що основною лінгвокогнітивною операцією, що бере участь у створенні поезики нонсенсу є операція контрастивного мапування, котре розуміється як “проектування онтологічних властивостей однієї сутності на протилежні онтологічні властивості іншої сутності” [14, с. 179]. У межах нашого дослідження виділяємо атрибутивний, релятивний, ситуативний, субститутивний та наративний різновиди контрастивного мапування. Важливою у створенні лінгвостилістичних засобів і прийомів поезики нонсенсу є також лінгвокогнітивна операція конструктивно-творчого мапування.

*4.2.1 Конструктивно-творче мапування.* Мовна реалізація поезики нонсенсу відбувається завдяки застосуванню у віршованих текстах системи лінгвостилістичних засобів, що утворюються одиницями основних та проміжних мовних рівнів, а саме: фонетичного, морфологічного, словотворчого, лексико-семантичного та синтаксичного. Втілення цих засобів у тканині тексту відбувається шляхом лінгвокогнітивної операції конструктивно-творчого мапування.

Під конструктивно-творчим мапуванням розуміють мовну операцію упорядкування парадигматичних та синтагматичних відношень між компонентами словесного поетичного образу [14, с. 186]. Така операція уможлиблюється потенційною здатністю мовних сутностей до актуалізації у мовленні [там само], що веде до створення новизни словесних поетичних образів на вербальному рівні. У межах нашого дослідження конструктивно-



творче мапування також тлумачиться як неконвенційне поєднання мовних одиниць різних рівнів задля створення ефекту нонсенсу.

Продукуючи нетривіальні тексти, автор здатний моделювати мовні одиниці новаторського характеру і усвідомлювати структури та закономірності породження смислу [69, с. 36-37]. За допомогою конструктивно-творчого мапування поети креативно і естетично грамотно використовують мовні одиниці у комплексі із закономірностями граматичної (синтаксичної, синтагматичної) структури і архітектоніки тексту, маючи перед собою завдання виразити індивідуально-авторське сприйняття світу та моделювання можливих світів [96].

Конструктивно-творче мапування представляє собою не традиційне, канонічне використання мови, а мовну творчість, зумовлену асиметрією мовного знаку і порушенням системних відношень між знаками [47], орієнтоване на приховані естетичні можливості мовного знаку [127] та отримання задоволення від їх розкриття. Суть конструктивно-творчого мапування полягає у операціях по перетворенню мовних одиниць різних мовних рівнів (фонологічного, морфологічного, лексико-семантичного і синтаксичного), що створюють ефект несподіваності, неоднозначності, протилежності.

На фонологічному рівні конструктивно-творче мапування виявляється, наприклад, в алітерації, асонансі, какології, ономотопеї та ін. або у їх поєднанні. Так, віршований текст А. Дікса, написаний із використанням лише п'яти букв, є ілюстрацією алітерації і асонансу:

*I see as I sit at tea*

*A stasis state at sea*

*I test, as I eat,*

*A East-Asia seat;*

*I assess a siesta settee. (Deex)*

В аналізованому творі дотримується один із головних когнітивних принципів фонетичного упорядкування віршованого мовлення – економія

[244], тобто, у межах замкненої поетичної форми, в даному випадку лімерику, за відсутності будь-яких поетичних тропів і за допомогою лише фонетичних експресивних засобів створюється особливий звуковий малюнок і емотивність та досягається ефект комічності.

Зауважимо, що особливістю поезики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах є широке використання на рівні з мовними одиницями графічних символів, знаків і т. інше. Конструктивно-творче мапування у цьому випадку є тією лінгвокогнітивною операцією, що сприяє втіленню креативного потенціалу засобів мови та графіки у словесній тканині тексту.

#### *4.2.2 Атрибутивне і ситуативне контрастивні мапування.*

Атрибутивний і ситуативний різновиди контрастивного мапування є лінгвокогнітивними операціями створення катахрези. Катахреза як поетичний троп може мати у своїй концептуальній структурі один або декілька концептуальних тропів. Оскільки найчастіше катахрезу визначають як підвид метафори [20], зупинимось детальніше на лінгвокогнітивній операції **аналогового мапування**, котра лежить у підґрунті створення метафори і визначимо наскільки характерною вона є для формування катахрези.

Під аналоговим мапуванням розуміють загальну лінгвокогнітивну операцію, що включає ряд лінгвокогнітивних процедур розпізнавання та опрацювання онтологічних відповідностей у сутностях царин джерела та мети словесного поетичного образу [230 с. 212; 14, с. 169]. Як уже згадувалось, саме наявність у сутностях, що мапуються, споріднених онтологічних властивостей є одним з основних правил мапування [229, с. 139-146] чи когнітивних обмежень [239, с. 33-41].

Розрізняють атрибутивне, релятивне та ситуативне аналогове мапування [14, с. 171]. Катахреза, на нашу думку, утворюється за допомогою

атрибутивного і ситуативного видів мапування у поєднанні з контрастивним, що і відрізняє її від метафори.

Атрибутивне контрастивне мапування тлумачиться як “лінгвокогнітивна операція приписування контрастивних ознак якостей або властивостей предмету, об’єкту чи явищу” [112, с. 123]. Так, у фрагменті віршованого тексту: “*trunk twists like a licorice stick / and falls in slow silence, the sound of 16 rpm*” (EPR3, DeVore) – катахреза *slow silence* – *повільна тиша* є результатом перетину двох різнорідних онтологічних ознак слів, що належать до різних семантичних полів ШВИДКІСТЬ та ЗВУК. Швидкість звуку падіння дерева порівнюється із швидкістю звуку в 16 обертів за хвилину, що є стандартною швидкістю оберту грамофонних платівок. Тому катахреза *повільна тиша* викликає асоціації із звуком оберту грамофону, у якому закінчилась платівка, але який продовжує обертатися.

Ситуативне мапування виявляється найчастіше з-поміж інших видів аналогового мапування, що пояснюється “загальною тенденцією поезії постмодернізму до ускладнення словесного поетичного образу, яке увиразнюється у трансформації не синтаксичної структури останнього, а його семантичної структури через модифікацію його концептуальної сторони” [14, с. 177].

Найпоширенішим видом ситуативного мапування є мапування станів емоційного відчуття [14, с. 173]. Так, у словесному поетичному образі: “*Nobody knows you exist in the white / month of February and in the hungriest of hours — so ravenous they eat sound*” (EPR4, González) – передається емоційний стан самотності людини – “*Ніхто не знає, що ти існуєш у цьому білому / місяці лютому і у найголодніших годинах – такі ненаситні вони їдять звук*”. Катахреза “*the hungriest of hours – so ravenous they eat sound*” імплікує непідвладність та невблаганність часу, що збігає, довге чекання, нестерпна тиша породжують відчуття розгубленості та самотності.

У формуванні образів поезики нонсенсу ситуативне контрастивне мапування супроводжується лінгвокогнітивною процедурою перехрещення:

*“If you should freeze the mute explosion / of your heart will not betray you”* (EPR4, González) – *“Якби ти міг заморозити німий вибух / твого серця не зрадить тебе”*, де внутрішній неспокійний стан людини описано за допомогою катахрези *mute explosion*, в основі якої лежить концептуальний оксиморон СПОКІЙ vs. НЕСПОКІЙ. Сутності оксиморона, що входять до концептів СПОКІЙ та НЕСПОКІЙ перехрещуються, породжуючи нове значення відчуття некомфортності та незручності, яке хочеться подолати, дослівно “заморозити” (freeze). Суперечливість та парадоксальність душевного стану людини в поетичному образі втілюється також за допомогою компресії складнопідрядного речення, яке він обіймає. Утворений синтаксичний бленд [167, с. 9], де додаток підрядного речення *the mute explosion of your heart* є одночасно підметом головного речення, а також відсутність пояснювальних відношень між пропозиціями речення покликані деавтоматизувати сприйняття поетичного образу.

Отже, мапування у катахрезі метафоричного типу відбувається за принципом аналогії проте у поєднанні з контрастивністю.

#### *4.2.3 Релятивне і субститутивне контрастивні мапування.*

Релятивне контрастивне мапування і субститутивне контрастивне мапування є лінгвокогнітивними операціями створення парадоксу. Під релятивним мапуванням розуміють проектування відношень причинно-наслідкового характеру, в результаті чого сутності царин джерела й мети виражають схожі емоції, почуття і стани [216, с. 144]. *Релятивне контрастивне мапування* тлумачиться у нашій роботі як лінгвокогнітивна операція проектування певного суперечливого відношення до подій, емоцій, станів.

Найчастіше релятивне контрастивне мапування лежить в основі формування парадоксу або парадоксальних висловлювань, в котрих порушено певний тип зв'язку: причиново-наслідковий, суб'єктно-об'єктний і т. інше. Під парадоксальним висловлюванням, слідом за С. Скенленом,

ми розуміємо абсурдне або внутрішньо суперечливе твердження, яке при детальнішому розгляді виявляється сутнісно істинним [158, с. 299].

Уривок віршованого тексту Рігоберто Гонсалеса слугує прикладом релятивного контрастивного мапування, що є підґрунтям формування парадоксу: “*Memory comes so complete it remembers to forget.*” – “*Пам'ять є настільки досконалою що пам'ятає забувати.*” (EPR4, Gonzalez). Відношення до пам'яті людини як до довершеного механізму накопичення і зберігання інформації зіштовхується із протилежною її якістю – здатністю до самоочищення. Аналізоване парадоксальне висловлювання утворене шляхом порушення причиново-наслідкового зв'язку, оскільки причина – досконалість пам'яті нівелюється її наслідком – вмінням забувати. Основою парадоксального висловлювання є концептуальний оксиморон, створений за допомогою лінгвокогнітивної операції зіткнення протилежних концептів **ДОСКОНАЛІСТЬ vs. НЕДОСКОНАЛІСТЬ**.

Порушення суб'єктно-об'єктних відношень спостерігаємо у подвійному парадоксальному висловлюванні Д. Броміджа:

- *That you save me from my life.*
- *That you rescue my life from me.*
- *Що ти врятував мене від мого життя.*
- *Що ти порятував моє життя від мене.*

(EPR1, Bromige)

В основі аналізованого поетичного образу лежить концептуальний оксиморон **ПОРЯТУНОК vs. НЕБЕЗПЕКА**, сформований за допомогою лінгвокогнітивної процедури зіштовхування відношення до людини як до об'єкту та життя як до суб'єкту небезпеки, що реалізується у першій частині образу та відношення до людини як до суб'єкту та життя як до об'єкту небезпеки, актуалізоване у другій частині образу.

Парадоксальні висловлювання, що базуються на асоціативному поетичному мисленні, утворюються шляхом *субститутивного контрастивного мапування*. Під асоціативним мисленням розуміють

проектування мисленнєвих зв'язків імплікаційного характеру на семантичне варіювання мовних одиниць [Никитин 125, с. 251]. Суть асоціативного поетичного мислення полягає у здібності людського мозку осмислювати ціле через частину, а частину через ціле [14, с. 178]. *Субститутивне контрастивне мапування* розуміється нами як лінгвокогнітивна операція ідентифікації імплікативних зв'язків між варіантами референтів концепту царини та проектування їх на протилежну сутність цієї ж царини словесного поетичного образу. Відбувається таке мапування завдяки лінгвокогнітивній процедурі заміщення, котра полягає у “відшукуванні серед спектру референційних значень концепту таких, що можуть заміщати одне одного” [14, с. 178].

Так, парадоксальне висловлювання Ф. Хоув з віршованого тексту “December Light” – “Грудневе світло” має у своїй концептуальній структурі оксиморон ЦІЛЕ vs. ЧАСТИНА, тобто ціле осмислюється через частину, яка, у свою чергу осмислюється через ціле:

<i>Most of each thing</i>	<i>Більшість кожної речі</i>
<i>is whole but contingent.</i>	<i>це усе але частка</i>
(EPR1, Howe)	(переклад наш)

А парадоксальне висловлювання вилучене із віршованого тексту Т. Сіблеса “Trying for Fire” – “Шукаючи вогонь” містить концептуальний оксиморон ЧАСТИНА vs. ЦІЛЕ:

<i>I understood so little that I</i>	<i>Я зрозумів так мало що я</i>
<i>understood it all</i>	<i>зрозумів усе</i>
(EPR1, Seibles)	(переклад наш)

На нашу думку, аналізований словесний поетичний образ перегукується із афоризмом давньогрецького мислителя Сократа: “Я знаю, що я нічого не знаю” [250]. Парадоксальність даного образу полягає в одночасному усвідомленні людиною глибини свого знання і незнання світу. Адже чим краще людина пізнає світ, тим більше вона усвідомлює об’єм ще незвіданого. Відповідно, чим менше ми знаємо – “*I understood so little*”,

тим повнішими та досконалішими видаються нам наші знання – “*that I understood it all*”.

Особливістю субститутивного контрастивного мапування є відбиття контрастивних відношень не лише між частиною і цілим, а й, наприклад, між причиною і наслідком. Уривок віршованого тексту Джеймса Галвіна ілюструє субститутивне контрастивне мапування у парадоксі:

<i>The unacceptable thoughts</i>	<i>Недопустимі думки</i>
<i>That plagued his dreams</i>	<i>Що надокучали йому уві сні</i>
<i>Were diagnosed as being the result</i>	<i>Діагностовано як результат</i>
<i>Of unacceptable thought.</i>	<i>Недопустимих думок</i>
(EPR1, Galvin)	(переклад наш)

Аналізоване парадоксальне висловлювання утворене за допомогою лінгвокогнітивної процедури заміщення протилежних концептів ПРИЧИНА та НАСЛІДОК. Схему розгортання мапування у поетичному образі можна представити у вигляді замкненої моделі:

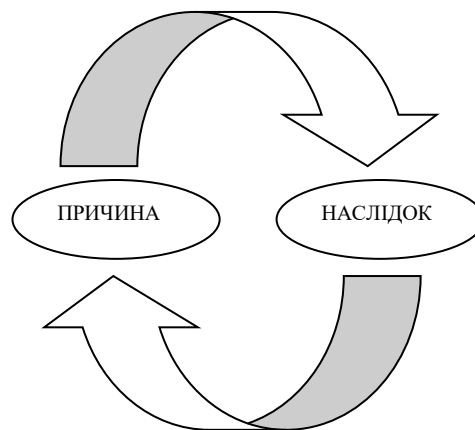


Рис. 4.3 Схеми субститутивного контрастивного мапування

Таким чином, релятивне контрастивне мапування є лінгвокогнітивною операцією, що ґрунтується на опозиції станів, подій та емоцій, а субститутивне контрастивне мапування – лінгвокогнітивна операція ідентифікації імплікативних зв’язків між варіантами референтів концепту

царини та проектування їх на протилежну сутність цієї ж царини словесного поетичного образу.

*4.2.4 Наративне контрастивне мапування.* Основою лінгвокогнітивної операції наративного мапування є параболічне поетичне мислення, яке розуміють як художню мисленнєву діяльність людини, що полягає у проектуванні змісту однієї мовної одиниці чи наративної історії на іншу, переказі однієї події в термінах іншої [246, с. 7, 20], а також перенесенні сюжету, фабули чи мотиву окремого художнього твору, історичної події на зміст словесного поетичного образу [14, с. 18].

Параболічне поетичне мислення є характерним для модерністських та постмодерністських віршованих текстів, оскільки художні твори цієї доби є пародійним осмисленням творів більш ранніх літературних епох, апеляцією до розповсюджених в них мотивів та сюжетів [71, с. 200]. Сигналами наявності наративного мапування у тексті слугують власні назви та імена, які є алюзією на певні міфологічні сюжети або історичні події. Під алюзією розуміють прийом художньої образності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації за рахунок натяку на загальновідомі літературні або історичні факти та події [153, с. 24].

Наративне мапування є комплексною лінгвокогнітивною операцією, котра залучає різні види мапування задля втілення різноманітних тем, мотивів, ідей творів світової культури або відомих історичних подій у новому словесному поетичному образі [15, с. 43]. На нашу думку, у підґрунті створення поетики нонсенсу лежить наративне контрастивне мапування, котре у сучасній когнітивній поезиці розуміється як “лінгвокогнітивна операція проектування знань про відомі сюжети, теми, мотиви, чи ідеї з будь-яких творів художньої літератури або відомих історичних подій на новий віршований твір, який містить протилежні мотиви або ідеї, шляхом їх переосмислення та інакомовного втілення в словесних поетичних образах” [112, с. 127].



Так, наступний віршований текст відсилає нас до поем Гомера та зразків живопису: *“Homer tells and the old paintings show: / each new death and new grief aren’t new.”* Аналізований словесний поетичний образ створено шляхом наративного контрастивного мапування, так як в основі парадоксального вислову *“кожна нова смерть та нова біда не нові”* лежить концептуальний оксюморон НОВЕ vs СТАРЕ, котрий імплікує ідею розвитку історії людства по спіралі, повторюваності життєвих історій, перегукуючись із думкою про обмежену кількість сюжетів у творах світової культури. Таким чином, кожне нове життя чи смерть є лише алюзією на чиєсь інше життя або смерть.

У постмодерністському віршованому тексті американської поетеси Рейчел Лоден *“Some Discrepancies Concerning the Life of Lola Montez”* – *“Деякі невідповідності стосовно життя Лоли Монтез”* перераховуються імена, титули та прізвиська відомої ірландської танцівниці та актриси Лоли Монтез:

*Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert of Limerick, Ireland.*

*Doña Lola Montez of the Teatro Real, Seville.*

*Betty James, wife of Lieutenant Thomas.*

*“La Grande Horizontale.”*

*Mistress of the Lolaministerium.*

*Countess of Landsfeld.*

*Advisor to Gentlemen.*

*Baroness Rosenthal.*

*Bride of Grass Valley.*

*Queen of California*

*a.k.a. Lolaland.*

(EPR4, Loden)

Віршований текст є низкою називних речень, котрі не містять оригінальних стилістичних засобів та прийомів. Емоційна тональність та образність твору створюється завдяки параболічному та парадоксальному

мисленню, шляхом лінгвокогнітивної операції наративного контрастивного мапування, адже кожен рядок тексту є алюзією на певний період непересічного життя актриси і куртизанки, котра будучи фавориткою короля Баварії Людвіга I – *“La Grande Horizontale”*, отримала титули – *“Countess of Landsfeld”*, *“Baroness Rosenthal”* та мала сильний вплив на політику королівства – *“Mistress of the Lolaministerium”*, пізніше втекла до США – *“Bride of Grass Valley”*, де стала актрисою – *“Queen of California”*, *“a.k.a. Lolaland”*. Опис життєвих подій Лоли Монтеc у тексті повністю співпадає із біографічними даними про неї [261]. Назва віршованого тексту “Деякі невідповідності стосовно життя Лоли Монтеc” вказує на іронічне відношення до життєвої історії актриси, котре втілюється через парадоксальне зіставлення благородних титулів та принизливих прізвиськ Лоли Монтеc. Така назва тексту підштовхує нас також до думки про незавершеність твору, у якому жодним чином не згадані останні роки життя актриси. Тому під “деяким невідповідностями” можна розуміти і драматичне завершення життя жінки – смерть ще у молодому віці у повному забутті публікою та прихильниками. Інтерес до Лоли Монтеc та популярність серед широкого загалу виникли завдяки екранізації історії її життя в однойменному фільмі Макса Офюльса у 1955, майже через сто років після її смерті.

Інтерпретація та розуміння сучасних віршованих текстів, основою яких є параболічне поетичне мислення, не можливі без розпізнавання зазначених тем, мотивів і сюжетів та знання згаданих літературних героїв, історичних постатей та подій. Така поезія орієнтована на вузьке коло читачів, її називають *“елітарною”* [14, с. 71], адже засобами пародійного осмислення більш ранніх художніх текстів, завдяки іронічному трактуванню їх найбільш розповсюджених сюжетів, прийомів та техніки подачі матеріалу, вона апелює до найбільш освіченої аудиторії [71, с. 200].

З іншого боку, сучасні віршовані тексти, зокрема віршовані тексти постмодернізму, можуть використовувати тематичний матеріал та техніку “популярного”, тобто, масового рівня культури, що робить їх привабливими

навіть для малоосвічених читачів [64, с. 157; 71, с. 200]. Так відбувається демократизація поетичного мовлення, що увиразнюється у використанні слів побутового, розмовного стилю: просторіччя, сленгу, кліше та спрощенні синтаксичної побудови речень [14, с. 71]. Особливістю деяких американських віршованих текстів є одночасна демократизація та елітаризація мовлення, тобто, **подвійне кодування**.

У наведеному далі вірші У. Костенбаума “John Wayne's Perfumes” – “Парфуми Джона Уейна” подано назви фільмів, за участю відомого голлівудського актора Джона Уейна, та вказано парфуми, якими він начебто користувався під час зйомок, у кожному з цих фільмів:

*In The Undefeated, John Wayne wore Unzipped;  
in Overland Stage Raiders, Opium;  
Stagecoach, Snuff.*

(EPR7, Koestenbaum)

Згадані у вірші фільми “*The Undefeated*”, “*Overland Stage Raiderst*”, “*Stagecoach*” відомі кожному пересічному американцю та є невід’ємною частиною масової культури США, тоді як не усі читачі мають уявлення про властивості та запах вказаних парфумів “*Unzipped*”, “*Opium*”, “*Snuff*”, а, отже, не можуть доповнити візуальний образ героя фільму відчуттям запаху (ольфактивним образом). Загалом, прочитання віршу як і перегляд фільму не дають реципієнту можливості відчувати запахи, тому поєднання таких образів може бути незрозумілим і навіть абсурдним з точки зору здорового глузду. Автор використовує не лише гру з образами, а й гру зі звуками, частково застосовуючи прийом тавтограми, тобто, підбираючи назви фільмів та парфумів у кожному рядку тексту за однаковими першими звуками: “*Stagecoach*” – “*Snuff*”. Усе перераховане, а також спрощення синтаксичної побудови речень, забезпечують подвійне кодування в аналізованому віршованому тексті.

Таким чином, поетика нонсенсу в сучасних віршованих текстах реалізується через комбінацію аналогового, асоціативного, параболічного

видів мислення із парадоксальним, що обумовлює специфіку когнітивного механізму контрастивного мапування.

### **4.3 Абсурдистська картина світу в сучасній американській поезії**

У сучасній науковій парадигмі картину світу розуміють як систему образів, уявлень про світ і місце людини у ньому, в тому числі про Всесвіт, живу та неживу природу, суспільне життя [88, с. 74]. Картина світу є взаємодією людини зі світом, у результаті якої формується її уявлення про світ, вибудовується певна його модель [114, с. 68].

Для будь-якої картини світу характерне зображення світу в цілому у його суттєвих характеристиках і опис світу у термінах людської мови та знань, адже картина світу покликана допомогти людині визначити її місце у світі та сенс її існування [88, с. 74]. Картина світу – одне з фундаментальних понять, що описує людське буття [114, с. 68]. Картину світу протиставляють мовній картині світу, так, за визначенням В.В. Красних картина світу є “відображенням у психіці людини предметної навколишньої дійсності”, а мовна картина світу розуміється як “світ у дзеркалі мови” [84, с. 18].

У межах картини світу варто звернутись до поняття стереотипу, оскільки картина світу містить як змістовне, концептуальне знання про дійсність, так і сукупність ментальних стереотипів, які визначають розуміння та інтерпретацію тих чи інших явищ дійсності [114]. Під стереотипом розуміють схематизований, емоційно забарвлений усталений образ [186, с. 13]. Стереотип виражає звичне соціально зумовлене відношення людини до подій і явищ, яке складається під впливом життєвих умов та попереднього досвіду [там само]. Соціально схвалений стереотип утворює норму. Таким чином соціальна зумовленість мовленнєвої діяльності створює основу нормативності, стереотипності, оскільки процес спілкування

передбачає вироблення деяких спільних зразків сприйняття речей і явищ, що веде за собою використання типізованих реакцій [там само].

Узагальнення поглядів на природу абсурдного, представлених у першому розділі дослідження, дозволяє зробити висновок, що головним в розумінні його сутності є протиріччя, котре виражається у протиставленні певної мовної, соціальної, естетичної норми і контрастуючого з нею відображення дійсності, ситуації, явища, а також у певному логічному протиріччі, протиріччі стереотипності, яке приводить до зіткнення амбівалентних образів, думок і очікувань. Тому абсурдне описується за допомогою таких понять як протиріччя, контраст, порушення норми і ошукане очікування.

У процесі сприйняття та розуміння сучасних віршованих текстів витвори нонсенсу зіштовхується з наявними у свідомості реципієнта уявленнями, сформованими мовною та концептуальною картинами світу. Результатом такого зіставлення є виникнення смислового контрасту, що суперечить нашим знанням і уявленням про навколишню дійсність, а також формування альтернативної моделі світу – системи образів і смислів, яка відбиває незвичний стан речей і внутрішній суперечливий стан людини. Концептуальний простір, що відображує особливості абсурдистського світосприйняття визначають як абсурдистську картину світу [83; 109], когнітивною основою створення якої є процедура зіткнення стереотипного бачення світу з нетиповими і аномальним його уявленням.

Для визначення ознак абсурдистської картини світу в сучасній американській поезії, звернемося спочатку до дослідження передконцептуального підґрунтя словесних образів поетики нонсенсу, як передумови цієї картини світу.

*4.3.1 Передконцептуальна основа поетики нонсенсу.* Людська свідомість, зазвичай перевантажена великою кількістю інформації, організовує цю інформацію у більш впорядковані фонетичні та семантичні

категорії. Загальний ефект поезії під час її читання досягається не лише за допомогою розпізнавання таких категорій, але й завдяки передкатегоріальній інформації, реальність існування якої емпірично доведено у психології [244] та лінгвістиці [247]. Велика кількість розсіяної передкатегоріальної інформації не здатна поміститися в одне компакте слово, створюючи відчуття важкої для розуміння невизначеної маси. Поетична мова зазвичай використовує таку передкатегоріальну інформацію для своїх цілей, ефектів. Читаючи поезію, ми звертаємось до передкатегоріальної інформації чи, точніше сказати, вербальної імітації цієї інформації [244, с. 280; 247].

Зазвичай, доросла людина здатна *відкласти категоризацію* на долі секунди, щоб зібрати інформацію, необхідну для здійснення адекватної оцінки реальності та забезпечення успішної адаптації. Стосовно *швидкої категоризації*, варто зазначити, що категорія із закріпленим за нею словесним знаком складає відносно мале навантаження на когнітивну систему людини, нею легко маніпулювати. З іншого боку, вона веде до втрати важливої сенсорної інформації, що може бути вирішальною у процесі точної адаптації [244, с. 288-289]. *Відкладена категоризація*, навпаки, може перевантажувати систему людської пам'яті сенсорною інформацією. Це перевантаження може бути корисним задля цілей адаптації та надавати велику гнучкість, проте вимагає значних витрат енергії та часу і займає забагато простору для розумових процесів. Більш того, відкладена категоризація передбачає період невпевненості, що може бути неприємним чи навіть нестерпним для окремих читачів. Швидка ж категоризація може призвести до втрати важливої інформації [там само]. Передкатегоріальне відчуття послуговується відкладеною категоризацією, слово – швидкою категоризацією. Різні стратегії категоризації можуть утворювати різні поетичні якості так само як і різні поетичні тексти можуть потребувати різні стратегії категоризації. Особливі поетичні характеристики віршованого

мовлення можуть втрачатися, якщо їх розглядати шляхом швидкої категоризації.

Інтерпретація засобів і прийомів у поезії нонсенсу пов'язана із поясненням лінгвокогнітивних операцій їх створення та функціонування. Смысл словесних образів нонсенсу у поезії можливо виявити за допомогою лінгвокогнітивної операції *передкатегоризації*. Дана операція пов'язана із обробкою передкатегоріальної інформації [244; 247], тобто тієї, що міститься у передконцептуальній структурі образу і не піддається осмисленню в прийнятих при аналізі концептуальних тропів термінах [14, с. 136]. Розумовий процес передкатегоризації базується на когнітивних операціях декодування емоціогенного передзнання [244], що активується колективним позасвідомим – архетипами [198; 14].

Колективне позасвідоме притаманне усім людям – це пам'ять людського роду, що успадковується і є тією основою, на якій виростає індивідуальна психіка [198]. Архетипи колективного позасвідомого – це певні когнітивні зразки, на які орієнтується інстинктивна поведінка: інтуїтивне схоплення архетипу випереджає дію інстинктивної поведінки людини. Архетип є когнітивною структурою, у якій стисло записано родовий досвід [148, с. 38]. Архетип завжди входить до свідомості у поєднанні із якимись уявленнями досвіду та піддається обробці [198, с. 234].

Сигналами наявності архетипів виступають архетипні символи, вербалізовані у словесних образах поетичного тексту [219; 14]. Символи увібрали у себе найдавніші уявлення людей про всесвіт та своє місце у ньому [169]. Символи здатні відображувати глибини людської свідомості та підсвідомості, оскільки передували слову. Символи несуть значення іноді суперечливі один у процесі обміну ідеями між людьми та культурами образи та одному. У контексті нашого дослідження, символи є тими сигналами, які допомагають декодувати передконцептуальну інформацію поезики нонсенсу.

Наприклад, у фрагменті віршованого тексту: “*Blind, how the nightingale, snake’s cousin, / sings in green darkness and seems to touch upon / fresh pain and fault elemental*” (EPR7, Frost) знаходимо архетипний образ-символ “*Не помічай, як соловей, кузен змії, / співає у зеленій темноті*” (повний текст див. додаток А). Шляхом аналізу змісту архетипів вилучаємо концептуальні імплікації: світло, прагнення до високого, кохання, життя (ПТАХ) та темрява, небезпека, зрада, смерть (ЗМІЯ). Позитивне ставлення до солов’я викликане красою його співу, почути який вважається хорошим знаменням, адже пісня цього птаха символізує кохання [169], тоді як змія осмислюється переважно як сильна та холоднокрівна істота, що пов’язана із таємницями землі, води, півми та потойбічного світу [там само]. Парадоксальне поєднання двох онтологічно несумісних символів світла і темряви – “*соловей, кузен змії*” імплікує, на наш погляд, уподібнення стану закоханості відчуттям укушеної змією людини, котра втрачає контроль над собою, не усвідомлюючи можливої підступності кохання. На вербальному рівні архетип ЗМІЇ втілюється за допомогою авторського новотвору *darknesss*, у якому засобами незвичного подвоєння та потроєння букв номінативної одиниці *darkness* – темнота досягається візуальна (навмисне подовженням слова) та акустична (потроєння букви “s”) схожість зі змією та її шипінням.

Фрагмент віршованого тексту: “*All the Sisters having mysteries that must be changed: They walk outside the noise of who / they are*” (EPR4, Hume) містить катахрезу парадоксального типу *the noise of who they are* – шум того, ким вони є або шум їхнього ества, котра активує архетип САМІСТЬ, концептуальними імплікаціями якого є гармонія, цілісність та збалансованість [14; с. 232]. Номінативна одиниця *noise* – шум імплікує, на наш погляд, неспокійність та метушливість людського світського життя, відречення від якого (*walk outside the noise*) на користь життя праведного веде до гармонії та досконалості душевного стану людини.



У наступному віршованому фрагменті актуалізується кілька архетипів: *“In the earth's bowels we gather, and project deadly operations, right here, under my feet, and it involves death, always, regardless of the hour, or the sea's decisions”* (EPR1, Adnan). По перше, метафоричне олюднення образу землі *“earth's bowels”* — нутрощі землі, в яких проводяться вбивчі дії *“deadly operations”*, що завжди ведуть до загибелі, закономірно активують архетип СМЕРТЬ, концептуальними імплікаціями якого є руйнування та страх. Персоніфікована метафора *“sea's decisions”* (рішення моря) активує архетип МОРЕ. За допомогою його концептуальних імплікацій – рух, стихія, неприборканість, вилучаємо смисл, що полягає у нескінченному колообігу життя, непорушності законів природи. У такий спосіб втілюється смисл, що *насильницькі дії людини щодо Землі та природи відбуваються незалежно від часу та всупереч законам життя*. Абсурдність такого поетичного вислову засвідчує низка концептуальних схем: ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮДИНИ Є РУЙНУВАННЯ ДОВКІЛЛЯ, ПРИРОДА Є ЖЕРТВА, ЛЮДИНА Є БОГ, реконструйованих нами через концептуальний аналіз семантики номінативних одиниць словесного образу. Подальший інференційний аналіз семантики поетичного тексту уможливило вилучення прихованого смислу шляхом когнітивної операції зіткнення вилучених концептуальних метафор з архетипними схемними образами ЗЕМЛЯ-ГОДУВАЛЬНИЦЯ та ЗЕМЛЯ-МАТИ.

Слід зауважити, що тема екології і, зокрема, руйнівної діяльності людини щодо оточуючого її середовища та нераціонального використання природних ресурсів займає одне з головних місць у сучасній американській поезії, адже громадяни США є надзвичайно свідомими по відношенню до проблем екології (англ. *environmentally conscious*). Тому будь-яке втручання у природне середовище Землі сприймається американцями як непослідовне та безглузде явище. Віршований текст *“Innate Foray”* – *“Природжене вторгнення”* С. Уайта присвячений цій проблематиці, на що, власне, вказує сама назва твору:

<i>islands spasm, volcanoes</i>	<i>острови здригаються, вулкани</i>
<i>sprinkle down boulders,</i>	<i>розкидають валуни,</i>
<i>forests laugh up leaves, leaf cutter ants.</i>	<i>ліси сміються потайки у листя, мурахи листорізи.</i>
<i>A dizzy wild. In one short day</i>	<i>Приголомшена дичина. За один короткий день</i>
<i>the finch is swapped for an owl,</i>	<i>зяблика замінили на сову,</i>
<i>the owl swapped for a ghost.</i>	<i>сову замінили на привида.</i>
(EPR4, White)	(переклад наш)

Оскільки поняття “земля” є універсальним для носіїв різних лінгвокультур, які ототожнюють землю з природою, порушення недоторканості природного середовища, що веде до незворотних змін і вимирання втілюються у тексті за допомогою концептуальних схем ПРИРОДА Є ЖЕРТВА та ЛЮДИНА Є ВБИВЦЯ, котрі провокують зміни в архетипних схемах ЗЕМЛЯ-ГОДУВАЛЬНИЦЯ та ЗЕМЛЯ-МАТИ. Тобто, прихований смисл аналізованого словесного образу постає як *гармонія споконвічного співіснування людини і природи порушується внаслідок вторгнення людини у середовище Землі та негосподарського поводження у ньому.*

Виявляючи смисл постмодерністських віршованих текстів маємо у полі зору декілька орієнтирів. Так, першим орієнтиром інтерпретації віршованого тексту “Ambien Anthem” – “Тімн амбієну” (EPR8, Hume) американської поетеси К. Х’юм є його назва (повний текст віршу подаємо у додатку Б), у якому згадується Амбієн – седативний препарат, що призначається для нетривалого лікування розладів сну, надмірне вживання препарату може мати побічні ефекти, у тому числі короточасну втрату пам’яті. Текст пронизаний атрибутами ночі та сну: “*Ghosts shove their heads through the moon*”; “*There is no sleep without a tall ghost lifting a small ghost up to see it*”; “*Your bed, a bookmark / Dead spots, the line in knots / You on the line with your mother / Stereo guardians of static storms*”; “*You cannot stop infinity / Each tear*

*each ghost each star each mother / Containers to be opened only in total darkness*"; *"In the pharmacy of little whites / Sadness at having once slept through a meteor shower"*. Реальність та сон переплітаються у віршованому тексті, межуючи із маренням. Розуміння та інтерпретація аналізованого віршованого тексту ускладнюється через відсутність будь-яких пунктуаційних знаків.

Другим орієнтиром інтерпретації є словесні поетичні образи, котрі експліцитно або імпліцитно вказують на ахетипний образ-символ ОКО, який пронизує усю тканину тексту: *"The future of your eye is its past"* – *"Майбутнє твого ока – це його минуле"*; *"In each tear awaiting an eye / Its own eye / Lost in an oceanic moment"* – *"У кожній сльозі очікується око / Своє власне око / Загублене у мить океану"*; *"When the eye fell down"* – *"Коли око впало"*; *"Every eye falls down"* – *"Кожне око падає"*; *"When each eye cannot go down without it"* – *"Коли усіляке око не може падати ниць без цього"*; *"Stereo flowers overlooking you"* – *"Стерео квіти споглядають на тебе зверху"*. Око – це символ всевидячої влади, єдності Всесвіту, цілісності світобудови [169]. Містичне третє око символізує духовне бачення [там само]. Символ пильного ока, або ока, яке не спить (рос. недремлющий глаз) може імплікувати відчуття тривоги, неспокою людини, викликані неприємним станом безсоння.

Нав'язливий стан ліричного героя актуалізовано за допомогою низки паралельних конструкції парадоксального характеру, що мають однакову синтаксичну будову та зустрічаються у різних фрагментах тексту. У підґрунті створення зазначених конструкцій лежить концептуальний оксиморон МАЙБУТНЄ vs. МИНУЛЕ:

*The future of your eye is its past*

*The future of empty was the past of tempting*

*The future of touch is the past of snapshots*

*The future of ambien is the past of a motherless force*

Третім орієнтиром інтерпретації віршованого тексту слугує співзвучність іменника *eye* – око із займенником першої особи однини І. Тому номінативна одиниця *eye* може також активувати архетип САМІСТЬ. Даний прийом міг бути запозичений із модерністської поезії, а саме у Е.Е. Каммінгса. Так, перше слово написаного ним віршованого тексту “і” – “я” наприкінці тексту трансформується у слово “Eye” – “Око”. Прихильний до усього індивідуального, автор зазвичай не капіталізував початкові букви слів, у тому числі займенник “я” та навіть відмовився від заголовних літер при написанні власного прізвища та ініціалів. Однак, у згаданому тексті, автор свідомо капіталізує слово “Око”, очевидно натякаючи на його божественне начало. Віршований текст Е.Е. Каммінгса “і” та його переклад українською мовою подано у додатках В1 та В2 відповідно.

Аналіз модерністських та постмодерністських віршованих текстів виявив, що образотворчі засоби поезики нонсенсу провокують зміни в архетипних уявленнях про людину і Всесвіт. Так, тема екології і, зокрема, руйнівної діяльності людини щодо навколишнього середовища та нерационального використання природних ресурсів займає одне з головних місць у сучасній американській поезії, адже будь-яке втручання у природне середовище Землі сприймається американцями як непослідовне та безглузде явище. Парадоксальність таких віршованих текстів репрезентована низкою концептуальних схем: ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮДИНИ Є РУЙНУВАННЯ ДОВКІЛЛЯ, ПРИРОДА Є ЖЕРТВА, ЛЮДИНА Є БОГ, котрі провокують зміни в архетипних схемах ЗЕМЛЯ-ГОДУВАЛЬНИЦЯ та ЗЕМЛЯ-МАТИ. Для встановлення інших ознак абсурдистської картини світу, звернемося до абсурдистського образу людини та особливостей персоніфікації в американських віршованих текстах.

*4.3.2 Абсурдистський образ людини.* Концепт ЛЮДИНА є найбільш параметризованим у мовній картині світу, параметри якого можна узагальнити у такі основні групи: 1) людина відносно світу або Бога;

2) людина відносно собі подібним (“свій” – “чужий”); 3) людина відносно суспільства [164, с. 718]. Зазначимо, що образ людини у сучасній американській поезії вирізняється амбівалентністю: з одного боку, людина осмислюється як довершена надістота, наділена неймовірною силою, з іншого боку – як слабке і недосконале створіння, не здатне керувати власним життям. Такий факт пояснюється поступовою зміною антропоцентричного і появою антропокосмічного принципу в осмисленні світу постмодерністами, який означає, що людина перестає бути центром Всесвіту та мірою усіх речей [14, с. 177]. Цей принцип характеризується децентрацією світу [там само] і увиразнюється у зміні місця людини у ньому. Наприклад, у фрагменті віршованого тексту “*You're just a wad of Juicy Fruit gum flattened under God's card table*” (EPR3, Muratori) – “*Ти лише кулька жуйки Джусі Фрут приліплена під столом у Бога*” актуалізовано концептуальну схему ЛЮДИНА – ЦЕ НЕПОТРІБ, яка імплікує нікчемну роль людини у Всесвіті, приреченість і фаталістичність її буття.

Уявлення поетів-постмодерністів про Всесвіт та місце людини у ньому тяжіє до так званого “перевернутого” світобачення, що виходить за межі традиційного осмислення та суттєво відрізняється від сталого уявлення про світ. У віршованих текстах постмодернізму знаходимо поширені метафори, які слугують для опису розумової (психічної) та емоційної дезорієнтації. Наприклад:

<i>Sometimes the</i>	<i>Іноді</i>
<i>green pasture</i>	<i>зелене пасовище</i>
<i>of the mind</i>	<i>розуму</i>
<i>tilts abruptly.</i>	<i>нахиляється раптово</i>
<i>The grazing horses</i>	<i>Коні, що пасуться</i>
<i>struggle crazily</i>	<i>борються несамовито</i>
<i>for purchase</i>	<i>за точку опори</i>
<i>on the frictionless</i>	<i>на гладенькій</i>
<i>nearly vertical</i>	<i>майже вертикальній</i>

<i>surface. Their</i>	<i>поверхні. Їх</i>
<i>furniture-fine</i>	<i>струнки</i>
<i>legs buckle</i>	<i>кінцівки гнуться</i>
<i>on the incline,</i>	<i>на скосі,</i>
<i>unhorsed by slant</i>	<i>обеззброєнні схилом,</i>
<i>they weren't</i>	<i>який вони</i>
<i>designed to climb</i>	<i>не призначені подолати</i>
<i>and can't</i>	<i>і не можуть</i>
(EPR6, Ryan)	(переклад наш)

На нашу думку, представлений віршований текст відображує зміни в осмисленні людиною свого становища у нових життєвих реаліях. Так, словесний поетичний образ “*the green pasture of the mind*” – “зелене пасовище розуму” імплікує СВІТОГЛЯД людини, що раптово нахилиється, перевертається, тобто змінюється; “*the grazing horses*” – ДУМКИ, стали уявлення людини про світ гнуться, деформуються, зіткнувшись із перешкодами, які актуалізовано у словесних поетичних образах – “*frictionless vertical surface*” – “гладенька вертикальна поверхня”, “*incline*” – “схил”, “*slant*” – “скіс”. Неспроможність подолання нових обставин, боротьба з перешкодами, що не дає ніяких результатів, призводять до суцільної дезорієнтації людини, котра відображається на її особистості, породжуючи хаос та кризу.

Інший приклад відображення приреченого становища людини у світі знаходимо у віршованому тексті Дж. Мід “*The Specter and His World are One*” (EPR7, Jane Mead) – “Привид і його світ – єдине ціле”, де на початку зустрічаємо припущення: “*It is possible / for the world to mislead you.*” – “Можливо, / світ вводить тебе в оману”, яке наприкінці тексту трансформовано автором у ствердження: “*The world misleads you.*” – “Світ вводить тебе в оману”, тобто природне середовища життя людини, осмислюється нею як ворожа територія, не придатна для подальшого перебування.

Цікаво, що ворожими по відношенню до людини у сучасній американській поезії може бути і сама людина, зокрема її пам'ять, наприклад: *“Memory is / neither a means of reconstruction, nor a literal record of the past. It is / the parasitic, biological force of deception asserting itself in nature / against the law of entropy and inevitability of erosion. It is / anti-forensic and resists argument as the immune system resists infection.”* (EPR3, Muratori) – *“Пам'ять / є а ні засобом реконструкції, а ні достименним записом минулого. Вона / паразитарна, біологічна сила обману, що самостверджується в організмі / всупереч закону ентропії і неминучості ерозії. Вона / не підвладна суду і чинить опір доказам як імунна система пручається інфекції.”*

Ще однією ознакою абсурдистської картини світу виступає поява у віршованих текстах елементів чорного гумору, яке пояснюється “зосередженістю західного постмодерну не тільки на відображенні сучасних реалій, а й на моделюванні окремих сторін дійсності, акцентуванні інтригуючих аспектів, часом – їх карикатурному зображенні” [64, с. 5]. Комічний ефект чорного гумору полягає у глузуваннях над смертю, хворобами, людськими пороками та іншим. Іронічне заперечення боязні смерті відображується, наприклад, у жартах про смерть: *“The trapped air will surrender when / the door splits open and a woman in a passing truck will romanticize your death.”* (EPR4, Gonzalez) – *“Захоплене повітря відступить коли / двері розчиняться і жінка у проході буде романтизувати твою смерть.”*

Насмішливо-нігілістичні погляди поетів-абсурдистів на світ виявляються як у своєрідному підборі “чорної” лексики, так і за допомогою різноманітних лінгвостилістичних та семіотичних прийомів, що засновані на зламі або перетворенні накопичених у мові і культурі звичних, усталених знаків. Головним принципом створення чорного гумору є навмисне порушення певних норм, які склалися у мові, літературі та культурі. Тому мовний матеріал в американських віршованих текстах використовується

не в традиційній формі і первісному значенні, а у довільно зміненому автором вигляді. У результаті лінгвістичних експериментів поетів із мовними знаками виникає комічний ефект, проте в деяких постмодерністських текстах баланс між “чорним” і між “гумором” втрачається, переважаючи у сторону першого, наприклад: *“She undertook to collect his bones and carry them in such a way / that they might become reanimated.”* (EPR4, Hamilton) – *“Вона вирішила зібрати його кістки і нести їх так / щоб їх можна було повернути до життя”*. Аналізований фрагмент віршу руйнує межу між світом живих і мертвих, ілюструючи речі позбавлені здорового глузду.

Загалом, абсурдистська картина світу в америанськи віршованих текстах модернізму і постмодернізму втілюється в абсурдистському образі людини через низку концептуальних метафор, основними з яких є: ЛЮДИНА ЦЕ НЕПОТРІБ, ЛЮДИНА ЦЕ НІКЧЕМА, ЛЮДИНА ЦЕ ВОРОГ, ЛЮДИНА ЦЕ ВБИВЦЯ, ЛЮДИНА ЦЕ БОГ. Як бачимо представлені концептуальні схеми є також амбівалентними. У свою чергу, людське життя осмислюється поетами за допомогою концептуальних метафор: ЖИТТЯ ЦЕ БІЛЬ, ЖИТТЯ ЦЕ ХВОРОБИ, ЖИТТЯ ЦЕ СТРАЖДАННЯ, ЖИТТЯ ЦЕ ВИПРОБУВАННЯ, ЖИТТЯ ЦЕ СМЕРТЬ. Співвідношення подібних вилучених концептуальних схем у модерністських і постмодерністських поетичних текстах вираховане нами як один до двох.

*4.3.3 Специфіка персоніфікації в абсурдистській картині світу.* Персоніфікація (від лат. *persona* – особа і *facio* – роблю) – троп, що утворюється перенесенням ознак особи на предмети, речі, явища, тваринний і рослинний світ [116, с. 446]. Це своєрідне та багатопланове явище володіє певним набором виразних засобів та цілою системою мовних образів, при вживанні яких персоніфікуючий момент проявляється із різним ступенем уособлення [156, с. 53].

Явище персоніфікації є одним з найдавніших, оскільки являється способом вираження певного світосприйняття, а саме міфологічного



мислення, так як людина здавна уявляла навколишній світ, природу та її явища у вигляді живих істот. У міфологічному та релігійному баченні персоніфікація виражається в певних уявних реальностях та своєрідному поясненні явищ природи або людського життя, що приводить до виникнення алегорії або особливого виду символу [199, с. 152].

Персоніфікація, як на початкових етапах процесу виникнення стилістичного засобу так і в період нової художньої доби, тісно пов'язана з психологічними основами сприйняття та відображення світу. Проте, якщо спочатку персоніфікація була частиною колективної свідомості та міфологічного виду поетичного мислення, то нині вона, в першу чергу, служить розкриттю індивідуально-авторської позиції, та є відображенням його (автора) світобачення. Принципова зміна статусу природного об'єкту (наділення його свідомістю, почуттями, діями, органами) дозволяє поету зробити його активним учасником подій, інколи подивитись на ці події його "очима". Відбувається своєрідна переоцінка цінностей, виникає нова точка зору, виразником якої є персоніфікований образ.

Персоніфікація є певним континуумом визначених смислів: від оживлення до олюднення [156, с. 102]. Коло персоніфікованих в сучасних американських віршованих текстах предметів надзвичайно широке: персоніфікація поширюються буквально на усі явища, поняття оточуючого світу, на психічні, соціальні, інтелектуальні стани, на ірреальні об'єкти. Численні приклади персоніфікації в сучасній американській поезії дозволяють нам розглядати це явище не лише як стилістичний прийом надання якостей живих істот предметам та явищам неживого світу, а і як спосіб художнього освоєння дійсності, що увиразнюється в абсурдистському типі свідомості.

Виникнення абсурдистської художньої свідомості пов'язане, насамперед, з особливостями світогляду сучасних поетів. Розчарування у світі людей, зневіра в одвічних цінностях та устоях виявляється, наприклад, у таких рядках: *"you can count on the flatness of bateau, / on all that is not the*

*flesh*” (EPR4, Katz) – “*ти можеш покластися на прямоту понтону / на усе, що не є плоттю*”.

Персоніфікація в сучасних американських віршованих текстах є ширшим поняттям ніж звичне “уособлення”, “оживлення” денотата, “наділення неживого предмету якостями живої істоти”, адже в результаті персоніфікування відбувається складний чуттєво-ментальний процес, котрий переводить сприйнятий об’єкт в естетичний образ, що суттєво відрізняється від образу, котрий містить первинне уявлення про даний об’єкт [199, с. 72]. Відбувається емоційне та інтелектуальне наповнення цього образу, він бере на себе абсолютно нові художньо-естетичні та когнітивні функції.

З точки зору структурного оформлення, персоніфікація у сучасній поезії виходить за рамки одного-двох слів, що використовуються для позначення денотату, і бере участь у створенні відносно самостійного внутрішньо-сюжетного мікротексту. При цьому незмінно відбувається оживлення складного візуального образу, в якому всі елементи виступають суб’єктами активних дій.

Персоніфікація переводить персоніфікований об’єкт в новий статус задля його глибшого осмислення. У більшості випадків подібна персоніфікація має вагомий вплив на формування нових образів та дає імпульс для еволюції їх змісту в свідомості читачів. Постійна, іманентна персоніфікація образів виводить їх на особливий рівень сприйняття.

За допомогою прийомів персоніфікації поети-абсурдисти занурюють читача у вигаданий ними вимір, здійснюючи втечу у світ речей, який, існуючи начебто за своїми псевдо законами, разюче нагадує нашу повсякденну реальність. Найбільш загальним виявленням механізму персоніфікації є принцип семантичної несумісності, за якого суб’єкт неантропонім отримує антропонімічну мовну характеристику. Така персоніфікація ґрунтується на антропоморфному використанні знаків концептуальної сфери ЛЮДИНА на позначення інших концептуальних сфер [152, с. 460]. Концептосфера, як комплексна сутність, утворюється із більш

конкретних понять – *доменів*, кожен з яких, в свою чергу, може містити такий структурний компонент як *парцела*, котра складається із тематично близьких *концептів*, які й стають референтами або корелятами персоніфікації. Так, в наступних віршованих рядках персоніфікується концепт ДВЕРІ, що належить до парцели **артефакт** та концепт МІСЯЦЬ, що належить до парцели **неживі природні об’єкти**:

*All night a door floated down the river.*

*It tried to remember little incidents of pleasure*

*from its former life*

*The moon turned the doorknob just slightly,*

*burned its fingers and ran,*

*and still the door said nothing and slept.*

(EPR1, James Tate)

Як бачимо, персоніфікація конкретизує образ, уявно робить його доступним для сприйняття кількома аналізаторами: візуальним – “*The moon turned the doorknob just slightly*”, акустичним – “*the door said nothing*” тактильним – “*The moon...burned its fingers*”.

Аналіз персоніфікації у віршованих текстах дозволяє показати механізм авторської, творчої роботи, котра направлена на виявлення та вербалізацію глибинних якостей та можливостей, рис та ознак об’єктів, що персоніфікуються. Наприклад, у наступному віршованому тексті персоніфікуються концепти-артефакти, тобто предмети, що з’явилися внаслідок діяльності людини (чайник, стіл, гіпсовий бюст, килими, стільці):

*So nothing must refer to it:*

*the teapot must remain serious; the table may not approach.*

*Archaic torso turns away into the corner.*

*The rugs occupy themselves with the story of their making.*

*Chairs, in quorum, decide upon the nearness of important things,*

*like capital punishment. Good chairs.*

(EPR4, Katz)

Персоніфікація проявляється на лексико-семантичному рівні, за рахунок створення просторового контексту, усі елементи якого виступають як суб'єкти активних дій, в результаті чого дієслова характеризуються тим чи іншим ступенем акціональності (*turn away – відвернутися, decide upon – приймати рішення, remain serious – залишатися серйозним*), в атрибутивних словосполученнях використовуються якісні прикметники суб'єктної семантики (*serious – серйозний, good – хороший*), порівняльні конструкції базуються на співставленні з людиною (або антропоморфними істотами). На концептуальному рівні, персоніфікація у даному віршованому тексті може бути виражена метафоричною моделлю АРТЕФАКТИ Є ЖИВА ІСТОТА.

Для того щоб посилити та відтінити персоніфікований образ, його ознаки та дії, показати втілену у ньому біполярність та динамічну єдність, поети широко використовують також синоніми та антоніми різних типів та звертаються до словотвірних можливостей мови.

Цікаво, що вже у назві віршованого тексту може міститися персоніфікація або сигнал про її можливу появу у тексті: “Sensible Subjects” “Розважливі предмети” – (EPR3, Jean Day); “Thinking Stones” (EPR4, Rigoberto Gonzalez) – “Думаюче каміння”; “Paper”, “A Desk Chair”, “Color of the Walls” (EPR4, Joy Katz) – “Газета”, “Письмовий стіл”, “Колір стін” і т. інше. Причому, зв'язок між назвою тексту і стилістичним прийомом персоніфікації, що здійснюється у тексті, буває двояким: вона або називає поняття, яке в подальшому буде персоніфікуватися або ж персоніфікація відбувається у самій назві і подальший текст розкриває її істинний сенс, як, наприклад, в серії віршів Марвіна Бела під загальною назвою “The Book of the Dead Man”, де персоніфікується об'єкт неживої природи ПОКІЙНИК, наприклад: *The dead man is sweeter than life. / Sweeter than life is the life of the dead man* (EPR8, Bell) – *Мрець – солодший за життя. / Солодшим за життя є лише життя мреця*. Персоніфікація, у даному випадку, є частиною абсурдистського словесного образу, утвореного шляхом субститутивного

контрастивного мапування, зокрема лінгвокогнітивної процедури заміщення протилежних концептів СМЕРТЬ стоїть замість ЖИТТЯ та ЖИТТЯ стоїть замість СМЕРТІ.

Прослідковуючи зв'язок персоніфікації з метафорою, можна зазначити, що в семантичному плані персоніфікація відрізняється від метафори. Якщо у метафорі семантичне перетворення відбувається в основному на рівні інтенціоналу – ядра лексичного значення слова, то в персоніфікації ядро практично не змінюється, але при цьому контекстуально розширюється за рахунок появи нової гіпосеми, що суперечить усім іншим ознакам і зберігається лише у рамках даного контексту [156, с. 30].

Важливо розмежувати різні ступені переносу якостей та ознак живих істот на явища неживого світу. Таким чином, в залежності від направлення та різного ступеню переносу виділяють три підвиди персоніфікації: власне персоніфікацію, антропонімізацію, оживлення [156, с. 72-73].

Отже, персоніфікація як один з найдавніших стилістичних прийомів не припиняє бути інструментом пізнання та створення мовної картини світу і в сучасній літературній епосі. Когнітивна роль персоніфікації на сучасному етапі творчості американських поетів виростає, у відповідності до зміни їх поглядів та світобачення. За допомогою персоніфікації в модерністській та постмодерністській американській поезії вдало показано ступінь трагічної відірваності сучасної людини від природи, а її свідомості від почуттів та духу.

Персоніфікація – універсальний стилістичний прийом, що пронизує більшість аналізованих нами віршованих текстів. Дослідження специфіки персоніфікації дозволяє розкрити своєрідність художньої свідомості сучасних американських поетів. Оскільки, у творчості останніх концепція світобачення та образна концептуалізація світу є нерозривно пов'язаними, ми розглядаємо персоніфікацію у числі найважливіших засобів поетики нонсенсу та як складник абсурдистської картини світу.

## Висновки до розділу 4

Словесні образи поетики нонсенсу ілюструють в загальному подвійну природу креативних та естетичних структур, а саме новизну з одного боку та комунікативність з іншого. Поетика нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму представляє свіже новаторське застосування традиційних засобів мови задля досягнення естетичної функції. Представляючи організоване насилля над когнітивними процесами, яким поезія є по відношенню до мови, саме це насилля є не лише “організованим”, але й “підпорядкованим” загальним когнітивним процесам. З цієї точки зору, саме ця відповідність когнітивним обмеженням гарантує інтерпретативність та комунікативність віршованого мовлення.

Особливістю створення образотворчих засобів поетики нонсенсу є непоодинокі недотримання когнітивних обмежень, зокрема правил мапування у концептуальній структурі тропів та фігур. Так, катахреза, котра відноситься до контрастивних стилістичних засобів і є поєднанням суперечливих, але не контрастних понять, що відносяться до різних онтологічних площин, утворюється шляхом контрастивного мапування, нівелюючи при цьому одне або більше правил цього виду мапування. Цими правилами є, по-перше, умова наявності у сутностях, що мапуються, споріднених онтологічних властивостей, по-друге, проектування ознак сутностей, що знаходяться на периферії їх семантичного поля та є гіперонімами або антонімами порівняно з центральним, прототиповим значенням цих сутностей. Оскільки катахреза може бути результатом перетину двох різнорідних онтологічних ознак понять, що не є антонімами та належать до різних доменів, контрастивне мапування у такому випадку здійснюється із порушенням одного або декількох когнітивних обмежень.

Катахреза синестезійного типу утворюється шляхом поєднання несумісних, але не контрастних понять, що відносяться до царини відчуттів. У цьому сенсі особливості катахрези пояснюються через механізм

синестезії – унікального явища мультисенсорного сприйняття. У підґрунті створення катахрези-синестезії лежить лінгвокогнітивна операція синестезійного мапування, під якою розуміють осмислення однієї модальності/відчуття у термінах іншої модальності/відчуття. У досліджуваних нами американських поетичних текстах епох модернізму і постмодернізму було виявлено численні приклади інверсивного або непрямого характеру мапування у синестезійних сполученнях, тобто тенденцію синестезії до руху від вищих модальностей до нижчих, котра утруднює розуміння та є вирішальною при інтерпретації словесних образів поезики нонсенсу.

Лінгвокогнітивний аналіз матеріалу дослідження виявив, що підґрунтям появи поезики нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму є особливий тип індивідуально-творчої свідомості, яка реалізується через комбінацію аналогового, асоціативного, параболічного типів мислення із парадоксальним, що обумовлює специфіку когнітивного механізму контрастивного мапування, яке поєднується відповідно із атрибутивним, релятивним, ситуативним, субстантивним та наративним видами мапування.

Виявлення відмінних рис абсурдистської картини світу в сучасних американських віршованих текстах передбачав аналіз концептуальної і передконцептуальної іпостасей словесних образів. Так, досліджуючи передумови створення абсурдистської картини світу, яке передбачає виявлення емоціогенного передзнання колективного позасвідомого, нами було виявлено зміни в архетипних уявленнях про людину і всесвіт. Іншою ознакою абсурдистської картини світу є абсурдистський образ людини, що відображується у нівелюванні загальноприйнятих цінностей – людина перестає бути центром Всесвіту і мірою усіх речей, оскільки останній осмислюється нею як хаос та ентропія. Чорний гумор характерний для постмодерністської поезії у своїх найнесподіваніших, іноді шокуючи виявах, що балансують на межі зі здоровим глуздом. Тотальна персоніфікація

в американських віршованих текстах відображує своєрідність індивідуально-творчої художньої свідомості поетів модерністської та постмодерністської епох.

Основні положення розділу висвітлено у п'яти публікаціях автора [98; 101; 108; 109; 110].



## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Поетика нонсенсу – це складне та багатоаспектне явище, дослідження якого передбачає звернення до досягнень та методологічного апарату як лінгвостилістики так і когнітивної поетики. Тому у нашому дисертаційному дослідженні виявлено та описано лінгвостилістичні засоби і прийоми, а також лінгвокогнітивні механізми: операції та процедури не як відсутність смислу, а як можливість породження нових та приховування усталених смислів.

Огляд здобутків попередніх наукових парадигм у дослідженні поетики нонсенсу виявив відмінності у трактуванні цього явища. Так, в античній поезії надано логіко-філософське осмислення абсурду, для неї характерний онтологічний підхід до дослідження цього феномену. У ранніх грецьких філософів поняття “абсурд” було тотожним поняттю “хаос” як явищу небажаному, протилежному Космосу та гармонії, абсурд виступав як естетична категорія, що виражає негативні властивості світу і протилежна таким естетичним категоріям, як прекрасне та величне.

За часів середньовічної філософії все, що було визнане непідвладним розуму, ірраціональним, суперечливим, парадоксальним, переборювалося актом віри, яка вважалася рушійною силою людства на шляху до подальшого пізнання та опанування світом. Також у той час здійснювалися спроби переосмислення понять сенсу та нонсенсу та намічалися передумови поступового відходу від жорсткого протиставлення цих явищ.

Для новоєвропейської філософії притаманні подальші намагання переглянути сутність нонсенсу. Цей період характеризується диференціацією логічної структури сенсу, виокремленням різноманітних рівнів сенсу та предметності, з якими співвідносяться ті чи інші висловлення. У логіці другої пол. XIX – поч. XX століття вперше проводиться різниця між тим, що позбавлене сенсу як відсутністю значення, та тим, що позбавлене сенсу як безпредметне.

У ХХ ст. нонсенс стає об'єктом лінгвістичних досліджень. Значний внесок у розробку теорії нонсенсу та абсурду був зроблений представниками формальної школи. У формальній поезиці здійснюється спроба пояснення суті мистецтва і поезії, пошук інструменту (прийомів) створення нонсенсу. Одним із приводів для виникнення формальної поезики стало прагнення теоретично осмислити футуристичний вірш. Поняття нонсенсу тісно пов'язане з розробленим В. Шкловським поняттям очуднення, котре передбачає деформацію мови, що, в свою чергу, складає одну з найважливіших граней абсурдного. Ідеї формальної школи знайшли відображення в сучасних дослідженнях мовної гри та нонсенсу як однієї з форм мовної гри.

Для лінгвопоетики характерний структурно-семіотичний підхід до дослідження нонсенсу. У лінгвопоезиці нонсенс тлумачиться як результат появи нових неконвенційних мовних знаків. Неконвенційність кодування смислу може бути досягнута на будь-якому мовному рівні за допомогою використання різноманітних образотворчих засобів і прийомів. Так, наприклад, неконвенційні знаки на семантичному рівні з'являються у мові в результаті набуття словом нового значення, яке не зафіксоване у словнику.

У сучасній науковій парадигмі нонсенс та абсурд не протиставляють поняттю "сми́сл", а, навпаки, пов'язують із породженням численних нових смислів. Нонсенс та абсурд по-різному опредметнюються у мові. Нонсенс полягає в операціях з мовою: моделюванні відмінних від звичайної мови псевдо-мовних одиниць, слів із збереженням між цими одиницями зв'язків, притаманних звичайній мові. Тоді як абсурд полягає в операціях з референцією мовних одиниць: моделюванні таких ситуацій, що неможливі у нормальному спілкуванні. Нонсенс викривляє мову, оперуючи мовною картиною світу. Абсурд перевертає стереотипи реального світу на рівні здорового глузду, оперуючи наївною картиною світу. Іншими словами, поняття нонсенс пов'язане з фактами мови, а абсурду зі свідомістю,

мисленням людини. Абсурд осмислюється як емоційний протест проти відчуження від світу, що пов'язаний переживанням втрати сенсу життя. Співвідношення цих двох понять визначають також наступним чином: нонсенс є мовною реалізацією абсурду. Для україномовної і російськомовної традицій характерне ототожнення термінів “нонсенс” та “абсурд”, для англійської – розмежування цих термінів: “абсурд” – більш абстрактне явище, “нонсенс” – конкретизує безглуздість слова, мови, поведінки, розмови. Плутанина у вживанні названих понять пояснюється їх лінгвокультурною специфікою, а саме відсутністю дослівних еквівалентів відповідного поняття в іншій мові.

Переосмислення результатів дослідження попередніх наукових парадигм і сучасних лінгвістичних розвідок дозволяє надати у нашому дисертаційному дослідженні тлумачення цього поняття крізь призму лінгвостилістики і когнітивної поетики. Під поетикою нонсенсу у роботі розуміється єдність форми і змісту віршованих текстів, створювана специфічними стилістичними засобами та лінгвокогнітивними способами створення нових та приховування відомих (усталених) смислів художнього тексту. Підґрунтям появи поетики нонсенсу є особливий тип художньої свідомості, котра виявляється у різних комбінаціях аналогового, асоціативного, параболічного видів поетичного мислення із парадоксальним, що у свою чергу впливає на характер мапування як механізм формування образності поетичного тексту.

В основі проведення дисертаційного дослідження лежить поетапна методологія, що передбачає аналіз передконцептуального, вербального та концептуального вимірів словесних образів поетики нонсенсу.

Вербальне втілення поетики нонсенсу відбувається через реалізацію її лінгвостилістичних засобів фонетичного, морфологічного, лексико-семантичного і синтаксичного рівнів, що актуалізуються у тексті шляхом лінгвокогнітивної операції конструктивно-творчого мапування. Останнє тлумачиться як лінгвокогнітивна операція упорядкування парадигматичних

та синтагматичних відношень між компонентами словесного поетичного образу. У роботі виділено та описано фонографічні, фонетичні, фономорфологічні, морфологічні, морфолого-синтаксичні, синтаксичні та графічні образотворчі засоби створення поезики нонсенсу в сучасних американських віршованих текстах.

Особливістю фонографічних засобів утворення нонсенсу є побудова цих одиниць безпосередньо з фонем, що призводить до відсутності морфемного членування, яке є джерелом інформації щодо змісту лексичної одиниці в процесі її інтерпретації.

Серед фонетичних засобів поезики нонсенсу виявлено алітерацію – повтор однакових приголосних звуків або звукосполучень, асонанс – співзвучність голосних звуків у римі або повтор однакових голосних, спунеризм – мимовільна перестановка звуків у словах; оноματοпею – звуконаслідування, створення слів, що умовно відтворюють природні звуки, крики тварин та інші.

До фономорфологічних засобів створення нонсенсу відносимо ті, у мережах яких одиниці формуються за рахунок різноманітних морфологічних деформацій, так званих прийомів словесної деструкції, що порушують жорстке зчеплення морфем на рівні слова, руйнуючи його цільнооформленість та вклинюючи у розірвані слова нові утворення, що з ним не пов'язані. Такі прийоми характерні для творчості Е.Е. Каммінгса.

До морфологічних засобів поезики нонсенсу відносимо словотворчі засоби створення авторських інновацій – слів, котрі ще не мають загальноприйнятого значення, що, як правило, представляють собою полісемантичні форми – незвичні для даної мовної системи комбінації лексичних морфем. Останні належать до словотвірного рівня мови, що є проміжним і міститься між морфологічним і лексико-семантичним основними рівнями. Суть міжрівневих зв'язків полягає у тому, що основна

одиниця морфологічного рівня – морфема – використовується для творення одиниць лексико-семантичного рівня – слів (лексем).

Морфолого-синтаксичні засоби поезики нонсенсу представлені конверсією, тобто, утворенням нового слова шляхом переведення слова до іншої частини мови. Оскільки за конверсії змінюються не тільки морфологічні категорії, а й синтаксична функція слова, його сполучуваність, то конверсію трактуємо як морфолого-синтаксичний спосіб словотворення.

Синтаксичні засоби поезики нонсенсу відображують особливості синтаксису сучасної поезії, зокрема його відхід від шаблонності та взаємодію із графічними (рядки, строфи, пунктуація, пробіли, відступи) засобами, покликану формувати певний візуальний простір.

До графічних стилістичних засобів відносимо, по-перше, традиційні засоби пунктуації та орфографії такі як знак оклику та знак питання, тире, крапка та три крапки, лапки, курсив, велика літера, графон. Автори сучасних віршованих текстів створюють комбінації графічних елементів, вдаючись також до нетрадиційних графічних засобів: гри зі шрифтами, різних способів написання букв, заміни складів та слів графічними символами, пробілів та пустих рядків та строф. Тому сучасні віршовані тексти візуально відрізняються від традиційних віршів: для більшості модерністських та постмодерністських віршованих текстів характерна повна або часткова відсутність пунктуації, одне речення може займати кілька рядків або увесь текст. Зважаючи також на часту відсутність капітуляції, такі тексти сприймаються як безперервний потік свідомості автора, що утруднює їх розуміння та інтерпретацію реципієнтами. Особливими прикладами структурно-графічних засобів є зразки фігурних віршів та візуальної поезії.

До лінгвостилістичних засобів поезики нонсенсу відносимо катахрезу, яка є поєднанням несумісних, але не контрастних понять, котрі відносяться до різних онтологічно несумісних доменів однієї або декількох концептосфер. Зважаючи на механізми створення катахрези та її ототожнення з іншими стилістичними засобами, виокремлюємо

катахрезу метафоричного типу, катахрезу-парадокс, а також катахрезу синестезійного типу. На нашу думку, катахреза є продуктом абсурдистської художньої свідомості та парадоксального поетичного мислення, в основі якої лежить концептуальний оксиморон.

Аналіз катахрез синестезійного типу, вилучених із сучасної американської поезії, показав, що катахреза, утворена шляхом непрямого синестезійного мапування, порушує когнітивні обмеження створення тропів і фігур та складніше піддається розумінню та інтерпретації ніж катахреза, утворена за допомогою прямого синестезійного мапування. Синестезійне мапування розуміється у роботі як лінгвокогнітивна операція проектування якостей однієї модальності/відчуття на якості іншої модальності/відчуття.

Основною лінгвокогнітивною операцією створення поетики нонсенсу є операція контрастивного мапування, тобто проектування онтологічних властивостей однієї сутності на протилежні онтологічні властивості іншої сутності. В межах нашого дослідження виділяємо атрибутивне, релятивне, ситуативне, субститутивне та наративне контрастивне мапування.

Атрибутивне контрастивне мапування та ситуативне контрастивні мапування беруть участь в утворенні катахрези. Перше тлумачиться як лінгвокогнітивна операція приписування контрастивних ознак якостей або властивостей предмету, об'єкту чи явищу. Друге – є видом ситуативного мапування, яке проектує стани емоційного відчуття.

Релятивне контрастивне мапування та субститутивне контрастивні мапування лежать в основі формування парадоксальних висловлювань. Релятивне контрастивне мапування тлумачиться у нашій роботі як лінгвокогнітивна операція проектування певного суперечливого відношення до подій, емоцій, станів. Субститутивне контрастивне мапування розуміється нами як лінгвокогнітивна операція ідентифікації імплікативних зв'язків між варіантами референтів концепту царини та проектування їх на протилежну сутність цієї ж царини словесного поетичного образу.

У підґрунті створення поезики нонсенсу лежить наративне контрастивне мапування, котре у сучасній когнітивній поезиці розуміється як лінгвокогнітивна операція проектування знань про відомі сюжети, теми, мотиви, чи ідеї з будь-яких творів художньої літератури або відомих історичних подій на новий віршований твір, який містить протилежні мотиви або ідеї, шляхом їх переосмислення та інакомовного втілення в словесних поетичних образах.

Дослідження передконцептуальної іпостасі словесних образів поезики нонсенсу передбачає виявлення емоціогенного передзнання, що активується колективним позасвідомим – архетипами. Аналіз модерністських та постмодерністських віршованих текстів виявив, що образотворчі засоби поезики нонсенсу провокують зміни в архетипних уявленнях про людину і всесвіт. Абсурдність таких віршованих текстів представляємо низкою концептуальних схем: ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮДИНИ Є СМЕРТЬ, ПРИРОДА Є ЖЕРТВА, ЛЮДИНА Є БОГ, котрі провокують зміни в архетипних схемах ЗЕМЛЯ-ГОДІВНИЦЯ та ЗЕМЛЯ-МАТИ. Тобто, гармонія споконвічного співіснування людини та природи порушується внаслідок вторгнення людини у середовище землі та негосподарського поводження у ньому.

Ознаками абсурдистської картини світу є абсурдистський образ людини, що відображується у запереченні загальноприйнятих цінностей – людина перестає бути центром Всесвіту і мірою усіх речей, оскільки останній осмислюється нею як хаос та ентропія; вживання чорного гумору, що відображує нівелювання страху людини перед смертю та потойбічним світом і тотальна персоніфікація. Перераховані ознаки абсурдистської картини світу в сучасній американській поезії відображує своєрідність художньої свідомості поетів модернізму і постмодернізму та абсурдистського світогляду.

Як мова є дзеркалом людської свідомості, що відображує надзвичайно складний та суперечливий світ людини, так і мова поетичного тексту є рефлексією індивідуально-творчої художньої свідомості. Результати

нашого дослідження вказують на той факт, що поетика нонсенсу є невід'ємною складовою американських віршованих текстів модернізму і постмодернізму, а нонсенс при цьому слід розуміти як явище не позбавлене сенсу та як можливість породження нових та приховування усталених смислів сучасної поезії.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у виявленні складників поетики нонсенсу в американських прозових текстах, розкритті лінгвокогнітивних механізмів актуалізації нонсенсу і вивченні індивідуально-авторської специфіки застосування прийомів нонсенсу окремих поетів та письменників.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Абдуллин И. Р. Цвето-музыкальные синестезии в поэзии Бельмонта / И. Р. Абдуллин // Электроника, музыка, свет. – Казань, 1996. – С. 121–124.
2. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
3. Адах Н. А. Авторські лексичні новотвори в поезії Василя Барки : семантика, функції, прагматика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Наталія Арсенівна Адах. – К., 2009. – 20 с.
4. Александрова И. Б. Поэзия постмодернизма: штрихи к портрету / И. Б. Александрова // Русская словесность. – 2005. – №7. – С. 36–43.
5. Античные теории языка и стиля : (Антология текстов). Сборник : пер. с древнегреч. и лат. яз. / общ. ред. О. М. Фрейденберг. – СПб. : Алетейя, 1996. – 363 с.
6. Аракин В. Д. Сравнительная типология английского и русского языков : [учебное пособие] / Владимир Дмитриевич Аракин. – 3-е издание. – М. : ФИЗМАТЛИТ, 2005. – 232 с.
7. Аристотель. Риторика. Поэтика / [О. П. Цыбенко пер. с древнегреч.], [В. Г. Аппельрот пер. с древнегреч.]. — М. : Лабиринт, 2000. — 224 с.
8. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика языка (синонимические средства языка) / Юрий Дереникович Апресян. – М. : Языки русской культуры, 1995. – 472 с.
9. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека – 2-е изд., испр. / Нина Давидовна Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
10. Артемова О. Е. Лингвокультурная специфика текстов прецедентного жанра лимерик (на материале английского языка) : автореф. дис. на

соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Ольга Евгениевна Артемова. – Уфа, 2004. – 23 с.

11. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / Оксана Андріївна Бабелюк – Дрогобич : ТЗОВ “Вимір”, 2009. – 296 с.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с франц. / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худ. литература, 1965. – 526 с.
14. Белехова Л. І. Словесний образ в американській поезій : лінгвокогнітивний аспект : [монографія] / Лариса Іванівна Белехова. – Вид 2-е, доп. і перероб. – М., ООО “Звездапад”, 2004. – 376 с.
15. Белехова Л. І. Глосарій з когнітивної поетики: наук.-метод. посіб. / Лариса Іванівна Белехова. – Херсон : Айлант, 2004. – 124 с.
16. Беляева Т. М., Хомяков В. А. Нестандартная лексика английского языка / Т. М. Беляева, В. А. Хомякова – Л. :Изд-во ЛГУ, 1985. – 135 с.
17. Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису / Э. М. Береговская. – М. : УРСС, 2004. – 208 с.
18. Беседин П. Ф. Явление синестезии в системе зрительных ощущений (на материале произведений И. А. Бунина) / П. Ф. Беседин // Язык и мышление : психологические и лингвистические аспекты. М., Пенза, 2003. – С. 121–123.
19. Бычкова Л. С. Футуризм / Л. С. Бычкова // Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://psylib.org.com.ua/books/levito1/index.htm>.
20. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры : пер. с англ., фр., нем. и др. языков. – М. : Прогресс, 1990. – С. 153–172.
21. Богданов К. От первоэлементов Н. Я. Марра к мичуринским яблокам: Рациональность и абсурд в советской науке 1920-1950-х гг /

- К. Богданов // Абсурд и вокруг: сб. статей / Отв. ред. О. Д. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 335–345.
22. Болдырева А. Е. Когнитивный механизм создания юмористического эффекта / А. Е. Болдырева // Записки з романо-германської філології [Ред. І. М. Колєгаєва]. Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова: факультет романо-германської філології. – Вип. 19. – О. : Фенікс, 2007. – С. 15–23.
23. Бондаренко Е. В. Время как лингвокогнитивный феномен англоязычной картины мира : [монография] / Е. В. Бондаренко. – Харьков : Харківський національний університет, 2009. – 377 с.
24. Бондаренко Е. В. Дуальность времени в англоязычной картине мира (на примере темпоральных лексем в британском поэтическом дискурсе) / Е. В. Бондаренко // Мова і культура : ХХ Міжнар. наук. конф. ім. проф. С. Бураго, (Київ, 20–24 черв. 2011 р.) / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, КНУ ім. Т. Г. Шевченка,
25. Булыгина Т. В. Аномалии в тексте: проблемы интерпретации / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. [Отв. редактор Н. Д. Арутюнова]. М. : Наука, 1990. – С. 94–106.
26. Буренина О. Д. Символический абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Ольга Дмитриевна Буренина – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с.
27. Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.08 “Теория литературы. Текстология” / О. Д. Буренина-Петрова – СПб., 2005. – 40 с.
28. Бурьяк А. Абсурдизм как глобальная угроза [Электронный ресурс] / А. Бурьяк // Режим доступа: [http://absurdism.narod.ru/ABS\\_0010.html](http://absurdism.narod.ru/ABS_0010.html).

29. Вайс Д. Абсурд как преддверие смеха / Д. Вайс // Абсурд и вокруг: сб. статей / Отв. ред. О. Д. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 259–272.
30. Васильев Є. М. “Театр абсурду” та “театр парадоксу”: до проблеми термінології / Є. М. Васильев // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – №22. – С. 186-189.
31. Васильева Т. А. Антиномии деструктивного сознания : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.11 “Социальная философия”/ Т. А. Васильева. – Пермь, 2004. – 23 с.
32. Вахрушев В. Логика абсурда или абсурд логики / В. Вахрушев // Новый мир. – 1992. – №7. – С. 235-237.
33. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
34. Витгенштейн Л. Философские исследования / Людвиг Витгенштейн // Философские работы : в 2 ч. – М., 1994. – Ч. 1. – С. 75–319.
35. Вол Б. Пастиш / Б. Вол // Енциклопедія постмодернізму / В.Шовкун (пер. з англ.). – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 303.
36. Воробйова О. П. Когнітивна поетика в Україні: напрями досліджень / Ольга Петрівна Воробйова // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес : мат-ли Міжнар. наук. конф., (Чернівці, 24-26 листопада 2004 р) / М-во освіти і науки України, Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича – Чернівці, 2004. – С. 37–38.
37. Воробйова О. П. Поетика рефлексії у творах англійського модернізму (на матеріалі оповідань Вірджинії Вулф) / Ольга Петрівна Воробйова // Вісник Одеського національного університету. – 2007. – Т. 12, Вип. 3. – С. 47–55.
38. Вороніна К. В. Структурно-семантичні та функціональні особливості лексичного нонсенсу в англomовному поетичному дискурсі : автореф.

- дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / К. В. Вороніна. — Харків, 2012. — 20 с.
39. Вялікова О. О. Система графічних засобів і прийомів в американській та українській постмодерністській поезиці (на матеріалі віршованих текстів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство”/ О. О. Вялікова. — К., 2012. — 18 с.
40. Галич О. А. Теорія літератури: [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв — 2. вид., стер. — К. : Либідь, 2005. — 488 с.
41. Галеев Б. М. Синестезия чудо поэтического мышления / Булат Махмудович Галеев // Науч. Татарстан. — Казань, 1999. — № 3. — С. 19–23.
42. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 144 с.
43. Гамалей Н. С. Психолингвистическое исследование категории “осмысленное – бессмысленное” как константы концептуальной системы индивида: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02. “Литература народов Российской Федерации” / Н. С. Гамалей. — Барнаул, 2001. — 17 с.
44. Гаспаров М. Л. Катахреза / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — С. 152.
45. Гвоздева О. Л. Психолингвистическое исследование понимания нестандартного поэтического текста : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 “Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика”/ Ольга Леонардовна Гвоздева. Тверь, 2000. — 14 с.
46. Горелов И. Н., Седов К. Ф. / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов // Основы психолингвистики. Учебное пособие. М. : Лабиринт, 2001 — 304.

47. Гридина Т. А. Языковая игра : Стереотип и творчество : [монография] / Т. А. Гридина. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
48. Грюбель Р. Парадокс как фигура мышления и фигура речи в философии трагедии Льва Шестова / Р. Грюбель // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Санкт-Петербург. гос. ун-т. [Под ред. В. Марковича, В. Шмида]. – СПб. : Инапресс, 2001. – С. 258–283.
49. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияние на духовное развитие человечества / В. фон Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 2000. – С. 35–298.
50. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале) / И. В. Гюббенет. – М., 1981. – 161 с.
51. Делёз Ж. Логика смысла: [Пер с фр. – Фуко М.] *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. / Жиль Делёз – М. : “Раритет”, Екатеринбург : “Деловая книга”, 1998. – 480 с.
52. Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества / Нина Михайловна Демурова. – М. : Наука, 1979. – 200 с.
53. Демурова Н. М. Июльский полдень золотой.... / Нина Михайловна Демурова. – М. : УРАО, 2000. – 256 с.
54. Дземидюк Б. О комическом / Б. Дземидюк. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
55. Доценко Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности / Е. Г. Доценко // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – №33. – С. 97–112.
56. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А. Б. Есин. – М. : Флинта, Наука, 1998. – 180 с.
57. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ: Типы фреймов / Светлана Анатольевна Жаботинская // Когнитивная семантика : материалы Второй междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике, (Тамбов, 11-14 сент. 2000 г.) / Отв. ред. Н. Н. Болдырев; ред. Е. С. Кубрякова и др. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина. – 2000. – Ч. 2. – С. 10–13.

58. Залевская А. А. Текст и его понимание / А. А. Залевская. – Тверь : Тверской гос. ун-т., 2001. — 178 с.
59. Затонский Д. В. Постмодернизм в историческом интерьере / Дмитрий Владимирович Затонский // Вопросы литературы. – М., 1995. – №3. – С. 78–85.
60. Зверев А. М. Смеющийся век / А. М. Зверев // Вопросы литературы. М., 2000. – №4. – С. 3–37.
61. Зигварт Х. Логика [пер.с нем. И. А. Давыдов] / Христоф Зигварт— М. : Территория будущего, 2008. — (Серия “Университетская библиотека Александра Погорельского”; Серия "Философия”). — Текст печатается по изд.: Логика/ Зигвард, Х. Т. 1: Учение о суждении, понятии и выводе/ Пер. с 3-го посмерт. изд. И. А. Давыдова. СПб., 1908. Т. 1 : Учение о суждении, понятии и выводе. — 462 с.
62. Желтухина, М. Р. Тронологическая суггестивность масс-медиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тронов в языке СМИ : [монография] / М. Р. Желтухина. – М., Волгоград : Изд-во ВФ МУПК, 2003. – 656 с.
63. Ісакова М. Л. Поетика керроллівського “нонсенсу” в історико-літературній перспективі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Зарубіжна література”/ М. Л. Ісакова. – Дніпропетровський національний ун-т. — Д. : 2008. — 20 с.
64. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
65. Камю А. Сочинения: В 5 т. — Х. : Фолио, 1997. — (Вершины). Т. 2 : Миф о Сизифе; Недоразумение; Письма к немецкому другу; Чума; Осадное положение / Альбер Камю. — 527 с.
66. Карабут Л. О. Абсурд як внутрішній діалог : творчість Д. Хармса в контексті розвитку російської літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 “Російська література” / Л. О. Карабут. – Д. :1997. – 18 с.

67. Карасик В. И. Абсурд как регулятивный концепт / Владимир Ильич Карасик // Иная ментальность. – М. : Гнозис, 2005. – С. 44–57.
68. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
69. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 261 с.
70. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Сов. Энцикл., 1966 – 376 с.
71. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н. В. Киреева. – М. : Флинта. – 2004. – 214 с.
72. Клименко Т. Н. Логика абсурда или Can You Say Something / Т. Н. Клименко // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма [Отв. ред. Н. Д. Арутюнова]. – М. : Издательство “Индрик”, 2007. – С. 231–237.
73. Кліпенгер Д. Поезія, постмодерна / Д. Кліпенгер // Енциклопедія постмодернізму / В. Шовкун (пер. з англ.). – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 312–314.
74. Ключев Е. В. Теория литературы абсурда / Евгений Владимирович Ключев. – М. : Издательство УРАО, 2000. – 104 с.
75. Кобякова І. К. Креативне конструювання вторинних утворень в англomовному художньому дискурсі : [монографія] / І. К. Кобякова – Вінниця : Нова книга, 2007. – 128 с.
76. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма / Джон Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / [Отв. ред. Н. Д. Арутюнова]. – М. : Издательство “Индрик”, 2007. – С. 254–262.
77. Комлев Н. Г. Слово, денотация и картина мира / Н. Г. Комлев // Вопросы философии. – 1981. – № 11. – С. 25–37.
78. Коренева М. Литературное измерение абсурда / М. Коренева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 477–506.



79. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : [підручник] / Михайло Петрович Кочерган. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2003. – 464 с.
80. Короткова Л. В. Семантико-когнітивний та функціональний аспекти текстових аномалій у сучасній англійській художній прозі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Л. В. Короткова. – К., 2001. – 20 с.
81. Косилова Е. В. Абсурд как задача, которую искусство ставит перед математикой / Е. В. Косилова // Сборник материалов конф. “Эстетика научного творчества” – М. : МГУ, 2003. – С. 37.
82. Кравец А. С. Абсурд как нарушение смысла / А. С. Кравец // Воронеж : Вестник ВГУ. Серия “Гуманитарные науки”. – 2004. – №2. – С. 133–178.
83. Кравченко О. В. Явления языкового абсурда в художественных текстах : дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.09 “Кавказские языки” / Оксана Викторовна Кравченко. – Таганрог, 2010. – 181 с.
84. Красных В. В. “Свой” среди “чужих”: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2003. – 375 с.
85. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / Валерия Андреевна Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
86. Лами Б. Риторика, или Искусство речи / Б. Лами. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 328 с.
87. Лахманн Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн : пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. – СПб. : Академический проект, 2001. – 368 с.
88. Лебедев С. А. Философия науки: Словарь основных терминов. – М. : Академический Проект, 2004. – 320 с.
89. Левицкий А. Э. Функциональные подходы к классификации единиц современного английского языка / Андрей Эдуардович Левицкий. – Житомир : АСА, 1998. – 362 с.

90. Леськів А. З. Лінгвостилістичні особливості комічного відображення дійсності (на матеріалі американських романів “чорного гумору”) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 / А. З. Леськів. – Л., 2005. – 19 с.
91. Лихачев О. И. Проблема нонсенса в лингвистике / О. И. Лихачев // *Общая стилистика : теоретические и прикладные аспекты : Межвузовский сборник научных трудов.* – Калинин : КГУ, 1990. – С. 71–80.
92. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Михайлович Лотман // Ю. М. Лотман // *О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления.* СПб. : Искусство – СПб., 1996. – С. 203–210.
93. Лукьянова В. С. Коммуникативные неудачи в комедии абсурда (на материале сопоставительного анализа англ. и рус. языков) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / В. С. Лукьянова – М. : МПУ, 2002. – 24 с.
94. Лукьянова Н. Н. Лингвистическая интерпретация текста как способ моделирования фрагмента языковой картины мира (на материале произведений Д. Хармса “Мечь”, “Искушение”): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Н. Н. Лукьянова. – Барнаул, 2000. – 18 с.
95. Лучинская Е. Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации: автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.19 “Теория языка”/ Е. Н. Лучинская. – Краснодар, 2002. – 43 с.
96. Максапетян А. Г. Язык и метафизика. Мир и языки его описания. [монография] / А. Г. Максапетян. – Ереван, 2001. 467 с.
97. Максимович К. А. О тропах, или Об оборотах речи. Трактат Георгия Хировоска в Изборнике Святослава 1073 г. Перевод и комментарии /

К. А. Максимович // Историко-культурный аспект лексикологического описания русского языка. – Москва, 1991. – Ч. 1. – С. 112–127.

98. Малащук-Вишневська Н. В. Гротескна художня свідомість як позамовний чинник поезики нонсенсу / Н. В. Малащук-Вишневська // Культура народів Причорномор'я. Научний журнал. – Випуск №168, т. 1, – 2009. – С. 49–51.
99. Малащук-Вишневська Н. В. Катахреза як лінгвостилістичний засіб у поезиці нонсенсу / Н. В. Малащук-Вишневська // Україна і світ: діалог мов та культур : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 21-23 березня 2012 року – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – С. 199–200.
100. Малащук Н. В. Критерії виявлення абсурдного у віршованих текстах / Н. В. Малащук // Іноземні мови у вищому навчальному закладі : теоретичні засади та прикладні аспекти : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф., 5 квітня 2009 р. – Вінниця : Вид-во ВДПУ, 2009. – С. 74–76.
101. Малащук Н. В. Лінгвокогнітивний аналіз американських текстів поезії нонсенсу / Н. В. Малащук // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія “Лінгвістика” : Збірник наукових праць. Випуск VI. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2008. – С. 152–156.
102. Малащук Н. В. Лінгвокогнітивні особливості нонсенсу та абсурду / Н. В. Малащук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Випуск V. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2008. – С. 309–313.
103. Малащук-Вишневська Н. В. Мовна гра у сучасних лімериках / Н. В. Малащук-Вишневська // Іноземні мови у вищому навчальному закладі : теоретичні засади та прикладні аспекти : Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського / Гол. ред. Ямчинська Т. І. – Вінниця, 2011. – С. 75–76.

104. Малащук Н. В. Нонсенс як продукт абсурдистського мислення / Н. В. Малащук // Іноземні мови у вищому навчальному закладі : теоретичні засади та прикладні аспекти : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф., 5 квітня 2008 р. – Вінниця : Вид-во ВДПУ, 2008. – С. 143–144.
105. Малащук Н. В. Нонсенс як форма мовної гри / Н. В. Малащук // УКРАЇНА – МОВА – СВІТ: актуальні проблеми лінгвістики та лінгводидактики: Збірник матеріалів конференції (англ., нім. та укр. мовами) / Укл. А. І. Радю. – Львів : ПП “Марусич”, 2008. – С. 58–60.
106. Малащук-Вишневська Н. В. Особливості реалізації поезики нонсенсу в американських віршованих текстах постмодернізму / Н. В. Малащук-Вишневська // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія (мовознавство). Збірник наукових праць / гол. ред. Н. Л. Іваницька. – Вінниця : ВДПУ, 2012. – Вип. 15. – С. 181–186.
107. Малащук-Вишневська Н. В. Пастись в американських віршованих текстах постмодернізму / Н. В. Малащук-Вишневська // Іноземні мови у вищому навчальному закладі : теоретичні засади та прикладні аспекти : Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції / Гол. ред. Ямчинська Т. І. – Вінниця, 2012 – С.88–89.
108. Малащук-Вишневська Н. В. Подвійне кодування у постмодерністській поезії / Н. В. Малащук-Вишневська // Світ емоцій у дзеркалі когніції: мова, текст, дискурс: тези доповідей Круглого столу, присвяченого ювілею проф. О. П. Воробйової / КНЛУ, Київ, 27 вересня 2012 р. [відп. ред. Л. Ф. Присяжнюк]. – К., 2012. – С. 47.
109. Малащук-Вишневская Н. В. Специфика абсурдистской картины мира в американской поэзии постмодернизма / Н. В. Малащук-Вишневская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – Вып. 9 (27) : в 2-х ч. Ч. I. С. 107–109.
110. Малащук-Вишневська Н. В. The Directionality of Synaesthesia in Poetics of Nonsense: Cognitive View / Н. В. Малащук-Вишневська // Іноземні

мови у вищому навчальному закладі: теоретичні засади та прикладні аспекти: Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції / Гол. ред. Ямчинська Т. І. – Вінниця, 2013. – С.78–80.

- 111.Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. “Германські мови” / Олена Сергіївна Маріна. – К., 2004. – 20 с.
- 112.Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект: дис. ...канд. філол. наук : 10.02.04. / Олена Сергіївна Маріна – К., 2004. – 159 с.
- 113.Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов: Пер. с фр./ Предислов. В. А. Звегинцова. Изд. 2-е, испр. М. : Едиториал УРСС, 2004. – 440 с.
- 114.Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : [учеб. пособие] / В. А. Маслова. – Мн. : Тет-ра Системс, 2004. – 256 с.
- 115.Машкова Л. А. Аллюзивность как категория вертикального контекста / Л. А. Машкова // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. – Москва, Московск. ун-т. – 1982. № 2. – С. 25–33.
- 116.Мацько Л. І. Стилїстика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
- 117.Мейлер Б. Поетика / Б. Мейлер // Енциклопедія постмодернізму [В. Шовкун (пер. з англ.); О. Шевченко (наук. ред. пер.; Ч. Е. Вінквіст, В. Е. Тейлор (ред.))]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
- 118.Мелько Х. Б. Типологія засобів відображення синестетичних уявлень людини в постмодерністському художньому дискурсі (на матеріалі англійської та української мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.17 “Зіставне мовознавство”/ Христина Богданівна Мелько. — К., 2010. — 20 с.
- 119.Меньшикова Е. Р. Гротескное сознание как явление советской культуры: На материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова:

- автореф. дис. на соискание учёной степени канд. культурологии: спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / Е. Р. Меньшикова. – Российский институт культурологии – М. : 2004. – 37 с.
120. Минский М. Фреймы для представления знаний: Пер с англ. / Под ред. Ф. М. Кулакова // М. Минский – М. : Энергия, 1979. – 151 с.
121. Морозова Е. И. Ложь как дискурсивное образование : лингвокогнитивный аспект: [монография] / Елена Ивановна Морозова. – Харьков : Экограф, 2005. – 300 с.
122. Мороховський А. Н. Стилистическая семасиология / Александр Николаевич Мороховский // Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст. – К. : Выща шк., 1991. – 272 с.
123. Москвин В. П. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций / В. П. Москвин // Филологические науки. – 2002. – №4. – С 75–85.
124. Можейко М. А. Нонсенс / М. А. Можейко // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – С. 702–703.
125. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики / М. В. Никитин. – СПб : Научный центр проблем диалога, 1996. – 758 с.
126. Новикова В. Ю. Языковой абсурд, его семантика и таксономические характеристики: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 “Теория языка”/ В. Ю. Новикова. – Краснодар : 2001. – 17 с.
127. Норман Б. Ю. Язык: знакомый незнакомец / Б. Ю. Норман. Минск, 1987. – 222 с.
128. Нухов С. Ж. Языковая игра в словообразовании: дис. на соис. учен. степени док. филол. наук: спец. 10.02.04 “Германские языки” / Салават Жавдатович Нухов. – М. : 1997. – 372 с.
129. Овчинникова И. Г. Стандарт и индивидуальная вариативность восприятия текста нонсенса [Электронный ресурс] / И. Г. Овчинникова //

Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь : 1999. – Режим доступа: [http://www.psu.ru/pub/fililog\\_1/2\\_6.rtf](http://www.psu.ru/pub/fililog_1/2_6.rtf). - С. 1-6.

130. Огурцов А. П. Абсурд / А. П. Огурцов // Новая философская энциклопедия. – М., 2000. – Т. 1. – С. 21–24.
131. Павленис Р. И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павленис. – М. : Мысль, 1983. – 286 с.
132. Павличко С. Д. Каммінгс : дидактика чи деструкція / Соломія Дмитрівна Павличко // Всесвіт. – 1991. – №8. – С. 136–141.
133. Павлова Н. В. Межкультурное движение жанра лимерик как текстовая реализация смысла комическое: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Н. В. Павлова. – Тверской государственный ун-т. – Тверь : 2005. – 17 с.
134. Павлович. Н. В. Семантика оксюморона: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.12.19 “Теория языка” / Павлович Наталия Витольдовна. – АН СССР, Ин-т языкознания. – М. : 1982. – 21 с.
135. Падучева Е. В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла / Е. В. Падучева // Семиотика и информатика. – М. : ВИНТИ, 1982. – Вып. 18. – С. 76–119.
136. Пищальникова В. А. Языковая игра как лингвосинергетическое явление / В. А. Пищальникова // Языковое бытие человека и этноса : психолингвистический и когнитивный аспекты. – Барнаул, 2000. – Вып. 2. – 47–58.
137. Передерій Г. М. Концептуальний простір англомовної поетичної драми ХХ століття: жанрово-стилістичний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Г. М. Передерій. – Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2010. – 20 с.
138. Передерій Г. М. Особливості парадоксальних словесних поетичних образів в образному просторі англомовної поетичної драми /

- Г. М. Передерій // Функциональная лингвистика: [сб. науч. работ / науч. ред. А. Н. Рудяков]. – Симферополь : Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования, 2011. – №2. – т.2. – С. 117 – 120.
- 139.Полякова А. А. Нонсенс – його поетика та місце у курсі дитячої літератури (на матеріалі творчості Е. Ліра) / А. А. Полякова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – №15. – С. 47–49.
- 140.Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 8–69.
- 141.Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 331 с.
- 142.Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп – 2.изд. – СПб.: Алетея, 1999. – 284 с.
- 143.Радченко И. О. Сравнительно-сопоставительный анализ английского лимерика и русского садистского стишка в диахронии и синхронии. Перевод лимерика на русский язык: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / И. О. Радченко. – М. : 2005. – 19 с.
- 144.Редька І. А. Сенсорна тривимірність словесно-поетичної синестезії / І. А. Редька // Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки. – Житомир, 2010. – Вип. 51. – С. 138–142.
- 145.Редька І. А. Синестезійна образність поетичного тексту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської жіночої поезії кінця ХІХ – початку ХХІ століття): автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / І. А. Редька. – К., 2009. – 20 с.



146. Риффатер М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. – М.: Прогресс, 1980. – Выпуск IX. – С. 69–97.
147. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-“трікетер” / С. П. Руссова // Слово і час. – 2000. – №6.
148. Руткевич А. М. Архетип / Алексей Михайлович Руткевич // Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб. : Университетская книга; “Алетейя”, 1998. – С. 37–38.
149. Санников В. З. Каламбур как семантический феномен / В. З. Санников // Вопросы языкознания. – М., 1995. – №3. – С. 56–89.
150. Санников В. З. Лингвистический эксперимент и языковая игра / В. З. Санников // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9, Филология. – 1994. – №6. – С. 25–28.
151. Сапогова Е. Е. Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении / Е. Е. Сапогова // Вопросы психологи. – 1996. – №2 – С. 5–13.
152. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми: Підручник / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2008. – 712 с.
153. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
154. Семенов В. Б. Поэтическая графика / Вадим Борисович Семенов // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М. : Высшая школа, 2004. – С. 467–477.
155. Сепир Э. Введение в изучение речи / Э. Сепир // Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М. : Прогресс, 1993. – С. 26–203.
156. Серебрякова Е. В. Персонификация как прием иносказания): дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е. В. Серебрякова. – М., 2010. – 168 с.
157. Скідан О. Г. Контрастивні стилістичні засоби втілення концепту ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ у художніх текстах У. С. Моема: автореф.

- дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / О. Г. Скідан; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2007. — 20 с.
158. Скенлен С. Парадокс / С. Скенлен // Енциклопедія постмодернізму / В. Шовкун (пер. з англ.). — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. — С. 299.
159. Сковородников А. П. О катахрезе / Александр Петрович Сковородников // Русская речь. — 2005. — №3. — С. 68–74.
160. Смирнов, И. Абсурдная социальность / И. Смирнов // Абсурд и вокруг: сб. статей / Отв. ред. О.Д. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 135–147.
161. Смолина А. Н. Паралогические высказывания в аспекте воздействия на реципиента / А. Н. Смолина // Речевое общение: специализированный вестник — Красноярск: КГУ, 2000. — Выпуск. 3 (11). — С. 123–127.
162. Сніховська І. Е. Механізми, засоби та прийоми мовної гри в сучасній англійській мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / І. Е. Сніховська // Запорізь. нац. ун-т. — Запоріжжя, 2005. — 20 с.
163. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Н. Козак (пер. з англ.). — Л.: Львівський національний ун-т ім. І. Франка. — 2003. — 272 с.
164. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. — М.: Академический проект, 2004. — 991 с.
165. Степанов Ю. С. Французская стилистика: в сравнении с русской / Ю. С. Степанов. — М.: Высшая школа, 2002. — 359 с.
166. Степанян Л. Л. Синестезия и эмоциональность речи / Л. Л. Степанян // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. — 2004. — № 4. С. 115–120.
167. Стрільчук А. В. Синтаксична організація текстів сучасної американської поезії: когнітивно-семіотичний та синергетичний аспекти: автореф.

- дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04.  
 “Германські мови” / Антоніна Вікторівна Стрільчук. – К. : 2009. – 20 с.
168. Тараненко О. О. Гра слів / О. О. Тараненко // Культура слова. – 1997. – Вип. 50. – С. 37–41.
169. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 444 с.
170. Трифонов А. Г. Абсурд / А. Г. Трифонов // Культурология. XX век [Электронный ресурс]. Энциклопедия в двух томах. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://psylib.org.com.ua/books/levito1/index.htm>.
171. Тульчинский Г. Л. Льюис Кэрролл: нонсенс как предпосылка истины / Г. Л. Тульчинский // Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. Часть 1. Философский век. Альманах 19. СПб. : СПб Центр истории идей, 2002. – С. 130–150.
172. Ульман С. Семантические универсалии / Стефан Ульман // Новое в лингвистике. – М. : Прогресс, 1970. – Вып. 5. – С. 250–299.
173. Уорф Б.-Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Б.-Л. Уорф // Зарубежная лингвистика I. / Общ. ред. В. А. Звегинцева и Н. С. Чемоданова. – М. : Прогресс, 1999. – С. 58–91.
174. Успенский Л. В. Слово о словах / Л. В. Успенский. — М. : Издательский Дом Русанова, 1997. — 416 с.
175. Успенский Ф., Бабаева Е. Грамматика “абсурда” и “абсурд” грамматики / Ф. Успенский, Е. Бабаева // Wiener slawistischer Almanach. – 1992. – №29. – S. 127–158.
176. Фатеева Н. Абсурд и грамматика художественного текста (на материале произведений Н. Искренко, В. Нарбиковой, Т. Толстой) / Наталья Фатеева // Абсурд и вокруг: сб. статей [отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 273–286.

177. Фрай Н. Архетипный анализ: теория мифов / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антология мировой литературно-критической мысли XX ст. – Львов : Літопис. – 1996. – С. 109–136.
178. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунд Фрейд. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 318 с.
179. Ходель Р. Парадокс как реализованная метафора / Р. Ходель // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Санкт-Петербург. гос. ун-т. Под ред. В. Марковича, В. Шмида. – СПб. : Инапресс, 2001. – С. 54–66.
180. Цивьян Т. В., Сегал Д. М. К структуре английской поэзии нонсенса (на материале лимериков Э. Лира) / Т. В. Цивьян, Д. М. Сегал // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам / ред. кол. : Ю. Лотман и др., 1965. – Вып. 181. – С. 320–329.
181. Чернорицкая О. Л. Поэтика постабсурда / О. Л. Чернорицкая // Домашний лицей. – М., 2001. – № 5. – С. 22–29.
182. Чернорицкая О. Л. Reductio ad absurdum в художественной методологии Достоевского / О. Л. Чернорицкая // Филологические науки. – М., 2001. – № 6. – С. 30–40.
183. Чернорицкая О. Л. Трансформация тел и сюжетов. Физиология перехода в поэтике абсурда / О. Л. Чернорицкая // Новое литературное обозрение – 2002. – № 56. – С. 296–309.
184. Шанина Н. Н. Прагматическая интерпретация аномального текста (на примере одного стихотворения Д. Хармса) / Н. Н. Шанина // Текст, структура и функционирование. – Барнаул, 1994. – С. 114–120.
185. Шапир М. И. Universum Versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков / М. И. Шапир. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 536 с.
186. Шатрова Т. И. Языковая игра в текстах комической направленности: процессы кодирования и декодирования: дис... канд. филол. наук. 10.02.04 – М., 2006. – 159 с.

187. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: [монография] / В. И. Шаховский. – М. : Гнозис, 2008. – 416 с.
188. Шведченко В. В. Художественные смыслы и кризисное конструирование социальной реальности (социально-философский анализ бытия художественного текста) : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филос. наук : спец. 09.00.11 “Социальная философия” / В. В. Шведченко – Владивосток, 2000. — 17 с.
189. Шестакова Э. Г. О соотношении оксюморона и абсурда: к проблеме проявления аномальности / Э. Г. Шестакова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2000. – Вип. 491. – С. 480–484.
190. Шестакова Э. Г. “Приключение юмора”: соотношение смысла и нонсенса в работе Ж. Делеза “Логика смысла” / Э. Г. Шестакова // Мова і культура. – К. : 2002. – Вип. 4. – Т. 1. Ч. 2. Філософія мови і культури. – С. 104–114.
191. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
192. Шкурская Е. А. Лингвокультурные характеристики в английском детском фольклорном и авторском текстах: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Е. А. Шкурская. – Волгоград : 2012. – 17 с.
193. Шонь О. Б. Мовностилістичні засоби організації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 / О. Б. Шонь. – Львів : 2003. – 20 с.
194. Шурма С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта): дис. ...канд. філол. наук: 10.02.04 / Світлана Григорівна Шурма. – К., 2008. – 221 с.

195. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Лев Владимирович Щерба. – Л. : Наука, 1974. – 427 с.
196. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура) / А. А. Щербина. – Киев : Изд-во Акед. наук УССР, 1958. – 68 с.
197. Эпштейн М. Н. Игра в жизни и в искусстве / М. Н. Эпштейн // Парадоксы новизны. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 276–303.
198. Юнг К. Г. Архетипы и символ / Карл Густав Юнг – М. : Renaissance, 1991. – 306 с.
199. Юрикова Н. И. Средства выражения персонификации в произведениях Германа Гессе: когнитивно-прагматический аспект: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. И. Юрикова. – М., 2008. – 232 с.
200. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.) / С. Е. Юрков // Антиповедение – гротеск – антимир – СПб., 2003, с. 15–35.
201. Якутина О. Л. Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы: на материале французской поэзии XIX–XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / Ольга Леонидовна Якутина. – Смоленск. – 171 с.
202. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис. – 1996. – С.357–377.
203. Якобсон Р. Работы по поэтике / Вступ. статья В. В. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова / Р. Якобсон – М.: Прогрес. – 1987. – 464 с.
204. Ямпольский М. Ю. Беспмятство как исток (Читая Хармса). – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.
205. Aitchiston J. Word in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon / J. Aitchiston. – N.Y. : Basil Blackwell Inc., – 1987. – 207 p.
206. Belekhova L. I. Conceptual oxymoron: creative mechanism of the formation of new verbal images / L. I. Belekhova // The 4<sup>th</sup> International USSE Symposium, 10-12 October, 2007: Abstracts. – К. : Vydavnychyy Tsentr KNLU, 2007. – P. 21–22.

207. Bibby C. *The Art of Limerick* / C. Bibby. – L. : The Research Publishing Co., 1978. – 276 p.
208. Chomsky N. *Syntactic Structures* / Noam Chomsky. – Berlin – New York. : Mouton de Gruyter, 2002 – 117 p.
209. Cyril B. *The Art of the Limerick* / B. Cyril. – London : The Research Publishing Co., 1978. – 185 p.
210. Davchev V. *Techological Civilization – Civilization of Existential Absurdity* / V. Davchev // *Абсурд и вокруг: сб. статей* / Отв. ред. О.Д. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 148–163.
211. Dolezel L. *Occidental Poetics : Tradition and Progress* / L. Dolezel. – Lincoln and L. : The University of Nebraska Press, 1990. – 261 p.
212. Dolitsky M. S. *Nonsense* / M. S. Dolitsky // *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. – L. : Longman, 1994. – P.2832 – 2833.
213. Dolitsky M. S. *Under the tumtum tree: From nonsense to sense, a study in nonautomatic comprehension* / M. S. Dolitsky. – Amstredam: 1984. – 119 p.
214. Esslin Martin. *The Theatre of the Absurd* / Martin Esslin. – Garden City, N.Y. : Doubleday, 1961. – 364 p.
215. Fauconnier J., Turner M. *Principles of conceptual integration* / J. Fauconnier, M. Turner // *Discourse and Cognition : Bridging the Gap* / Ed. by J. R. Koenig – Stanford : CSLI Publications. – 1998. – P. 269–283.
216. Freeman M. G. *Emily Dickinson and the Discourse of Intimacy* / M. G. Freeman // *Semantics of Silence in Language and Literature* [ed. by G. Grabher, U. Jessner]. – Heidelberg : Universitat C. Winter. – 1996. – P. 191–210.
217. Freeman M. G. *Making Sense of (Non)Sense: Why Literature Counts* / Margaret G. Freeman // *In Search of (Non)Sense. Literary Semantics and the Related Fields and Disciplines (12-14 October): fourth International Conference of the International Association of Literary Semantics (IALS)*. – Krakow : 2006. – P. 33.

218. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature / Margaret Freeman // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* / Ed. by A. Barcelona. — Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 2000. — P. 253–281.
219. Frye N. *The Great Code: The Bible and Literature* / N. Frye. — Toronto : Academic Press Canada, Cop, 1982. — 261 p.
220. Gardner M. *The Annotated Alice* / Martin Gardner. N.Y., 1960. — 384 p.
221. Gibbs R. W., Jr. Process and products in making sense of tropes / R. W. Gibbs // *Metaphor and Thought* / Ed. by A. Ortony. — Cambridge : Cambridge University Press. — 1993. — P. 252–276.
222. Gibbs R. W., Kearney L. R. When Parting is Such a Sweet Sorrow: the Comprehension and Appreciation of Oxymora / R. W. Gibbs, L. R. Kearney // *Journal of Psycholinguistic Research*. — 1994. — № 23. — P. 75-89.
223. Grady J. Frame-internal relations and the distinction between metaphor and metonymy / J. Grady // 6-th International Cognitive Linguistics Conference, Sweden, 10-16 July, 1999: Abstracts. — Stockholm : Stockholm University Press. — 1999. — P. 59–60.
224. Grob Th. *Daniil Charms unkindliche Kindlichkeit* / Th. Grob. — Bern : Lang Verlag, 1994. — 180 s.
225. Harrowven J. *The Limerick Markers* / J. Harrowven. — London : The Research Publishing Co., 1976. — 239 p.
226. Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* / I. Hassan. — Ohio : Ohio State University Press, 1987, — 268 p.
227. Jakobson R. *Linguistics and poetics* / R. Jakobson // *Language in Literature*. — Cambridge : Cambridge University Press. — 1987. — P. 62–94.
228. Kovecses Z. *The Scope of Metaphor* / Z. Kovecses // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. — Berlin; N.Y. : Mouton de Gruyter, 2000. — P. 79–93.
229. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. — Chicago : Chicago University Press, 1980. — 242 p.



230. Lakoff G., Turner M. *More Than Cool Reason* / G. Lakoff, M. Turner: A Field Guide to Poetic Metaphor. – Chicago : Chicago University Press, 1989. – 230 p.
231. Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 2. Descriptive Application* / Ronald W. Langacker. – Stanford : Stanford University Press, 1991. – 506 p.
232. Leech G. N. *A Linguistic Guide to English Poetry* / G. N. Leech. – L. : Longman, 1969. – 192 p.
233. Leech G. N. *Semantics* / G. N. Leech. – L. : Penguin Books, 1990. – 385 p.
234. Koschmal W. Vom “mythischen” zum absurden Dialog: Zur Poetikostslavischer Volksschauspiele / W. Koschmal // *Poetica*. – B.: 1986. – № 18 – S. 27–50.
235. Partridge E. *The Nonsense Words by E. Lear and L. Carroll* / E. Partridge. – Режим доступа : <http://www.nonsenseliterature.com>
236. Shisler B. K. *The Dictionary of English Phonesthemes* [Электронный ресурс] / B. K. Shisler. – Режим доступа : <http://www.geocities.com/SoHo/Studios/9783/phonpap1.html>
237. Semino E. *Language and World Creation in Poems and Other Texts* / E. Semino. – L. ; N.Y. : Longman, 1997. – 274 p.
238. Sewell E. *The Field of Nonsense* – Режим доступа : <http://www.nonsense/literature.com>.
239. Shen Y. Cognitive constraints on verbal creativity: the use of figurative language in poetic discourse / Yeshayahu Shen // *Cognitive Stylistics : Language and cognition in text analysis* [Ed. By Elena Semino and Jonathan Culpeper], John Benjamins Publishing, 2002 – P 211–230.
240. Shen Y., Cohen M. How come silence is sweet but sweetness is not silent: a cognitive account of directionality in poetic synaesthesia / Yeshayahu Shen, Michal Cohen // *Language and Literature*. – 1998. – Vol. 7(2). – p. 123–140.

241. Smouchtchynska I. V. Catachrese et son statut special de figure de langue / I. V. Smouchynska // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – К. : КНУ, Логос. – Вип. 14. – С. 498–501.
242. Stewart S. Nonsense : Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature / S. Stewart. – Baltimore : John Hopkins University Press, 1989. – 228 p.
243. Tigges W. The Anatomy of Nonsense / W. Tigges // Explorations in the Field of Nonsense. – Publisher Amsterdam: Rodopi, 1987. – P. 23–47.
244. Tzur R. Aspects of Cognitive Poetics. 2000 – Режим доступу: // <http://www2.dc.edu/~richard/lcb/fea/nsur/cogpoetics/html>. – 20 p.
245. Tzur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics / Reuven Tzur. – Amsterdam : Elsevier Science Publishers, 1992. – 549 p.
246. Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language / M. Turner. – N. Y. ; Oxford : Oxford University Press, 1998. – 187 p.
247. Tzur R. Playing by Ear and the Tip of the Tongue : Precategorical Information in Poetry / Reuven Tzur. – Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2012. – 308 p.

### ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

248. Википедия – Всемирная электронная энциклопедия – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki>
249. Енциклопедія постмодернізму / В. Шовкун (пер. з англ.); О. Шевченко (наук. ред. пер.); Ч.Е. Вінквіст, В.Е. Тейлор (ред.). – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
250. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений [Электронный ресурс] / автор-составитель В. Серов – Режим доступу : <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/26/9.htm>
251. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1.: А-К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 824 с.

252. КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. А-Я. – М. : “Советская энциклопедия”, 1978. – 970 с.
253. ЛЕ1 – Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т.1. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2007. – 608 с.
254. ЛЕ2 – Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т.2. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2007. – 624 с.
255. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 447 с.
256. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 447 с.
257. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
258. PEPP – Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. by A. Premingerao – Enlarged edition – Princeton, N.Y. : Princeton University Press, 1965 – 992 p.
259. The Dictionary of Cultural Literacy / Ed. by E. D. Hirsch, Jr. Joseph, F. Kett, J. Trefil. – Boston; N.Y. : Houghton Mifflin Company, 1993. – 619 p.
260. EA – The Encyclopedia Americana: International edition: Complete in 30 vol. – N.Y. : American Corporation, 1973. – 894 p.
261. EB – Encyclopedia Britannica – Режим доступу: // <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/390847/Lola-Montez>

### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

262. Антонич – Антонич Б. І. Зібрані твори. – Нью-Йорк, Вінніпег : Слово. Об’єднання Українських Письменників в Екзилі, 1967. — 400 с.
263. Гриценко – Гриценко О. Едвард Естлін Каммінгс. Поезії. // Всесвіт. – 1991. – №8. – С. 135–147.
264. Хлебников – Хлебников В. Творения. – М. : Советский писатель, 1986. – 736 с.

265. Auden – Auden W. H. Another Time / W. H. Auden. – Faber & Faber, Limited, 2007. – 116 p.
266. BAP – The Best American Poetry 1995 / Ed. by Richard Howard. – N.Y.; L.; Toronto etc.: A Touchstone Book, Publ. by Simon & Shuster, 1996. – 303 p.
267. BDL – The Best Daily Limerickhttp – Режим доступа : // [www.jimerick.com/](http://www.jimerick.com/)
268. CAP – Contemporary American Poetry / Ed. by Donald Hall. Second Edition. – L. : Penguin Books, 1972 – 280 p.
269. Cummings SP – Cummings E. E. Selected Poems 1923-1958. – L. : Boston: Faber & Faber, 1997. – 121 p.
270. Cummings OTO – Cummings E. E. 1+1 (one times one). – N.Y. : Henry Holt & Company, 1944. – LV p.
271. Cummings 95 – Cummings E. E. 95 Poems (poetry) – New York : Harbrace Paperbound Library, 1958, – pages not numbered.
272. Deex A. Some Really Interesting Limericks / Arthur Deex – Режим доступа: // <http://www.limericks.org/pentatette/worth.htm>
273. Dunn S. Gimme a break, rattlesnake!: Scoolyard chants and other nonsense / Mark Tharman (ill). – Toronto : Stoddard, 1994. – 56 p.
274. EPR1 – Electronic Poetry Review, Issue 1 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue1/alltext/poetry.htm>
275. EPR2 – Electronic Poetry Review, Issue 2 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/spring01/poetry.html>
276. EPR3 – Electronic Poetry Review, Issue 3 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue3/poetry.html>
277. EPR4 – Electronic Poetry Review, Issue 4 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue4/poetry.htm>
278. EPR5 – Electronic Poetry Review, Issue 5 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue5/poetry.htm>
279. EPR6 – Electronic Poetry Review, Issue 6 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue6/poetry.htm>

- 280.EPR7 – Electronic Poetry Review, Issue 7 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue7/poetry.htm>
- 281.EPR8 – Electronic Poetry Review, Issue 8 – Режим доступа: // <http://www.epoetry.org/issues/issue8/poetry.htm>
- 282.Limerick DB – Режим доступа: // <http://www.limerickdb.com/latest>
- 283.Nash – Favorite Limericks // Nash Ogden – Режим доступа : <http://home.earthlink.net/~kristenaa/faves.html>
- 284.Nash O. Poems / Ogden Nash // The World's Poetry Archive – Режим доступа: // [www.poemhunter.com/.../ogden \*\*nash\*\* 2004 9.](http://www.poemhunter.com/.../ogden_nash_2004_9)
- 285.What is a Limerick? – Режим доступа: // <http://www.wisegeek.com/what-is-a-limerick.htm>

## ДОДАТКИ

Додаток А

Віршований текст К.Фрост “Rattler Bites Nightingale Sings”

*When time is divided into venom and blood,  
the watchers of the snake know the harm done, the bitten  
one feels cell by cell by cell rubber, mint, metal; agonized  
in the heart; then numb. Homer tells and the old paintings show:  
each new death and new grief aren't new. But for you,  
rebuking yourself, heart growling, as you try to sleep:  
the copse again that must be walked through; cryptic  
crawl like over an open fire the twisting of an intestine  
filled with fat and blood; fear dividing from hidden joy  
it wasn't you: —once more there is only one death.  
Blind, how the nightingale, snake's cousin,  
sings in green darkness and seems to touch upon  
fresh pain and fault elemental.*

Віршований текст К. Х'юм "Ambien Anthem"

*Ghosts shove their heads through the moon*

*You shove yours through focal points*

*The future of your eye is its past*

*There is no sleep without a tall ghost lifting a small ghost up to see it*

*In each tear awaiting an eye*

*Its own eye*

*Lost in an oceanic moment*

*When the eye fell down*

*The future of empty was the past of tempting*

*Your bed, a bookmark*

*Dead spots, the line in knots*

*You on the line with your mother*

*Stereo guardians of static storms*

*Roll with the mizzling movie*

*Ambush of blushes*

*Deficits piled around the doghouse*

*In brawl things are hidden*

*In spank you are blind*

*Stereo flowers overlooking you*

*Keep whatthe and nowhere unsplit*

*Each drains an attempt*

*You cannot stop infinity*

*Each tear each ghost each star each mother*

*Containers to be opened only in total darkness*

*Every eye falls down*

*When each eye cannot go down without it*

*The future of touch is the past of snapshots*

*In the pharmacy of little whites*

*Sadness at having once slept through a meteor shower*

*If you can feel it*

*If you can't feel it*

*The future of ambien is the past of a motherless force*



Віршований текст Е.Е.Каммінгса “i”

*i*

*never*

*guessed any*

*thing(even a*

*universe)might be*

*so not quite believab*

*ly smallest as perfect this*

*(almost invisible where of a there of a)here of a*

*rubythroat's home with its still*

*ness which rcally's herself*

*(and to think that she's*

*warming three worlds)*

*who's ama*

*zingly*

*Eye*

Переклад І.Анлруссяка віршованого тексту Е.Е.Каммінгса “і”

*я  
ніколи  
жодної речі  
не вгадував (на  
віть всесвіту) міг би  
так не цілком можливо  
найменший немов найкращий  
(майже невидимий де єси там єси) тут єси  
кармінного горла дому найти  
хішого який дійсно його  
(як і думка що три сві  
ти випереджує)  
хто всеви  
дяще  
Око*