

у цей «часо-просторовий клубок» [4, с. 18] прагнула не зовнішньої гармонії, яка на перший погляд була досягнута (Ірина Ревуцька була успішною бізнес-леді), а синкретизму внутрішнього світовідчуття та самоусвідомлення жінки в реальному зовнішньому світі. Тому Марина Гримич вдається до руху по спіралі, де просторовий компонент детермінує вертикальну площину світового дерева, де «будинок-химера» [4, с. 35] є інваріантом цього сакралізованого осердя і виступає певною символічною площиною виміру психологічних, етико-естетичних градацій – «Торгова, 4 – це ключове місце її життя, навіть його матриця» [4, с. 48], «це дім-дерево, який живе в ній, підказує правильні рішення» [4, с. 157].

Внутрішня структура твору позначається все більшим психологізмом, драматичною насиченістю, ретроспективністю, спробою осмислити такі категорії, як добро і зло, злочин і кара, гріх і спокута, вірність і зрада, особистісне і суспільне. Головна героїня Ірина, потрапивши назад у свій простір, віднаходить втрачену Фрїду. Вона зображується в постійному напруженні, і прозаїк щоразу знаходить способи відчутно й зримо передавати це існування «на грані». Жінка, несучи в собі паросток дому-дерева, інтуїтивно все свідоме життя слїдувала правилам і законам, що були закладені в будинку на Торговій, 4 – «У ній пробуджувалося дерево, яке довгі роки спало в зимовій сплячці, так довго, що Ірина вже забула про його існування» [4, с. 182].

Блукаючи ходами дому-химери, вона йшла лабіринтами власної пам'яті і прагнула віднайти втрачену колись внутрішню рівновагу. Героїня міркує над пройденим етапом, намагаючись об'єктивно оцінити власну позицію й визначити майбутній шлях. У структурі тексту поєднано початок дистанції, етапи її проходження та становлення, результати, досягнення і втрати. Тому для збагачення художньої думки, осмислення дійсності в її суперечностях Марина Гримич використовує такі засоби: потік свідомості героїні, внутрішні монологи, сни, листи, загублені документи, ретроспективний план зображення, що не лише сприяє цілісності структури тексту, але й увиразнює особистісний простір героя.

У романі «Фрїда» дії локалізуються до вже означених нами «вертикальних» символічних образів. Для Фрїди-Ірини топос дому – це усвідомлення власного Я. Оскільки дім у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі концентрує в собі все розмаїття значень, пов'язаних із сімейним життям, подружнім коханням, любов'ю батьків до дітей та дітей до батьків, спільною працею та життям у всіх його буденних та святкових виявах за стінами, що бережуть родинне тепло [7], то, втративши його, Фрїда автоматично втрачала можливість прожити повноцінне життя.

Таким особливим локальним топосом у романі «Фрїда» представлено не реальний географічний простір української провінції, а відтворено особливий настрій, що наповнював цей простір. Тому можемо говорити, що простір у творі «моделює різні зв'язки картин світу: часові, соціальні, етичні тощо» [9, с. 622]. Але письменниця пішла далі в просторових возях, розширивши їх до психологічних та філософських меж.

У тексті хронотоп Дому посідає неоднозначне місце, еволюціонуючи в свідомості головної героїні до трансцендентних меж. Олюднюючись він переходить від однієї якості до іншої: спочатку це свій простір спогадів, потім – чужий, ворожий, мертвий, а вкінці роману – знову свій повернений. Шлях, який долає Ірина-Фрїда, має ініціаційне значення, оскільки будинок стає не лише світосприйняттям головної героїні, а й відкриванням таємниці колишніх мешканців, завдяки старим бухгалтерським книгам та листам. Тому простір отримує духовне наповнення й образне вираження людського відчуття, а відтак стає формою образного переживання.

Тому дослідження часопросторових зв'язків у творчості Марини Гримич потребує подальших наукових досліджень, що дасть можливість побачити самотність цієї непересічної письменниці в представлений нею вербально-естетичній картині світу, оцінити її внесок у систему художніх засобів, визначити загальні закономірності й провідні тенденції розвитку сучасної української літератури.

Отже, художній світ у романі «Фрїда» становить собою «зашифровану» онтологічно-буттєву модель універсуму, де наявний трагічний конфлікт ідеалу та дійсності.

Література:

1. Бахтин М. М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // *Литературно-критические статьи*. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 121–291.
2. Бахтин М. М. *Эпос и роман* / М. М. Бахтин – С-П. : Алетейя, 2000. – 301 с.
3. Булгакова А. А. *Топика в литературном процессе : пособие* / А. А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2008. – 107 с.
4. Гримич М. *Фрїда* : [роман] / Марина Гримич. – К. : Дуліби, 2012. – 188 с.
5. *Западное литературоведение XX века* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.intrada-books.ru/mahov/topos.html>
6. Левченко М. *Эпос і людина. Літературно-критичний нарис* / М. Левченко – К. : Радянський письменник, 1967. – 256 с.,
7. Лівінська О. В. *До свого дому не пізно й опівночі, або архетип дому в українській художній літературі* [Електронний ресурс] / О. В. Лівінська // *Мультиверсум. Філософський альманах*. – К. : Центр духовної культури, 2004. – № 44. – Режим доступу : http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_44/Livinska.htm
8. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Т. Громяк та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 750 с.
9. Лотман Ю. М. *Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман* // *О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993): История русской прозы. Теория литературы*. – С-Пб. : Искусство, 1997. – С. 621–658.
10. Мотылева Т. Л. *О времени и пространстве в современном зарубежном романе* / Т. Л. Мотылева // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. – Л. : Наука, 1974. – С. 186–200.
11. Успенский Б. *Поэтика композиции* / Б. Успенский. – С-Пб. : Азбука, 2000. – 348 с.
12. Філоненко С. *Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років XX століття: [монографія]* / С. Філоненко. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – 156 с.

УДК 82.0:811.112.2

В. Б. Стернічук,

Луцький національний технічний університет, м. Луцьк

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК АСПЕКТ СТРУКТУРНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ НІМЕЦЬКОМОВНИХ ТВОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Ф. ДЮРРЕНМАТТА)

У статті розглядається інтертекстуальний аспект творчості Фрїдріха Дюрренматта, становлення літературного та епістолярного діалогів, діалогізму художніх творів. Діалогізм творчості Фрїдріха Дюрренматта – це елемент текстової та життєвої організації. Інструментом впливу для розв'язання та висвітлення стосунків зі

світом автор обрав театр гротеску. Фрідріх Дюрренматт створив складну діалогічну конструкцію гри із читачем. Високий рівень інтертекстуальності творчості швейцарського письменника, нетрадиційність викладу створюють ефект полілогу авторського Я та суспільства, головного Я-героя та читачів.

Ключові слова: комунікація, діалог, творчість, інтертекстуальність, театр, автор, адресат, читач.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК АСПЕКТ СТРУКТУРНОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ДЮРРЕНМАТТА

В статье рассматривается интертекстуальный аспект творчества Фридриха Дюрренматта, становление литературного и эпистолярного диалогов, диалогизма художественных произведений. Диалогизм творчества Фридриха Дюрренматта – это элемент текстовой и жизненной организации. Инструментом воздействия для решения и озвучивания проблем автор выбрал театр гротеска. Фридрих Дюрренматт создал сложную диалогическую конструкцию игры с читателем. Высокий уровень интертекстуальности творчества швейцарского писателя, нетрадиционность повествования создают эффект полилога авторского Я и общества, главного Я-героя и читателей.

Ключевые слова: коммуникация, диалог, творчество, интертекстуальность, театр, автор, адресат, читатель.

INTERTEXTUALITY AS AN ASPECT OF THE STRUCTURAL SELF-ORGANISATION OF F. DURRENMATT'S WORKS

The article deals with the intertextuality aspect of works Friedrich Durrenmatt, the forming category of epistolary and literature dialogues, dialogic of fiction. Dialogue of creativity by Friedrich Durrenmatt – it is an element of textual and vital organization. The author has chosen theatre of grotesque as an instrument for solving and scoring problems. Friedrich Durrenmatt has created complicated dialogical construction of games with the reader. The high level intertextuality of works by Swiss writer, non traditional nature of narration create an effect of polylogue with author and the society, the main hero and readers. All the works of the writer is a continuation and addition of previous arguments, it is polylogue of separate mosaics with only one entity. In this connection, the writer addresses the reader with a request to read carefully between the lines, do not miss the details, read in a strictly fixed sequence. Intertext changes the role of the latter and since that time the reader is a co-author of contents of the work of art. Besides intertext is forming another method of reading that destroys text linearity so long as each intertextual reference is a place for alternative: to go on reading or to apply to the text-primary source, thus the reader behaves as a player. The author is also a player, which besides playing with the addressee is playing with other authors, that is why intertext has some character of competition.

Key words: communication, dialogue, creation, intertextuality, theatre, author, addressee, reader.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Швейцарська німецькомовна література повоєнного періоду розвивалася в умовах політичної кризи у країні, яка в роки Другої світової війни фактично була закритою територією і дотримувалася позиції нейтралітету. Завданням письменників та письменництва стала пропаганда політичного успіху й «гармонії» німецької Швейцарії. Її ізоляція та політичний вакуум пробудили в інтелігенції нові сили, щоби виступати проти нав'язаної політичної ідеології, проти стійкої традиції, яка відкидала все нове. Тому не видається дивним, що саме в ці роки письменство в Швейцарії стає поважною професією. Адже тільки в такий спосіб можна було вести бесіду із суспільством, задля пошуку спільного конструктивного діалогу.

Творчість видатного швейцарського митця Фрідріха Дюрренматта (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990) є підтвердженням цієї тези. Саме він своєю екстраординарністю у прозовій творчості та використанням жанру посів чільне місце на олімпі західноєвропейського літературного письменства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на багатогранність, неоднозначність, самодостатність творчості Дюрренматта у німецькомовному літературознавстві створено цілий корпус дюрренматтознавства. Проблеми ідентичності, філософії, психоаналізу, поетику драматургії у творчості письменника розглядали у своїх працях Г. Л. Арнольд, Е. Брок-Зульцер, Г. Люті, М. Крафт, Г. Кнапп, Я. Кнопф, М. Зальцман та багато інших німецькомовних літературознавців. Дослідженню власне біографії Дюрренматта, головних векторів його творчості присвячені монографії Яна Кнопфа «Ф. Дюрренматт» (1976, 1988), «Драматург Фрідріх Дюрренматт» (1987), аналіз драматургії був здійснений Гансом Бенцігером («Фріш та Дюрренматт», 1960). Питаннями філософських аспектів прози письменника, її інтертекстуальності займалися П. Бюлер, М. Вебер, І. Вірц, Р. Грім, Р. Пробст, П. Рустергольц.

В Україні із творчістю Фрідріха Дюрренматта пов'язані наукові зацікавлення Євгенії Волощук [1], Зої Кучер[3], Дмитра Затонського [2].

Мета та завдання статті – дослідити інтертекстуальні зв'язки німецькомовних творів Дюрренматта, прослідкувати становлення життєвого та літературного діалогів, діалогізму прози та форми вираження.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів. Постає швейцарського класика Фрідріха Дюрренматта у спілкуванні зі світом літератури, своїм власним Еґо, способами самовираження та самореалізації власного творчого потенціалу видається неоднозначною та багатогранною. Його перші літературні спроби були, на думку Г. Бенцігера, сміливими та рішучими, а творчий потенціал – мультижанровий (прозаїчні твори, комедії, трагедії, есеї, радіоп'єси, детективи), багатогранний та репрезентативний [4, с. 157]. «Він одночасно легкий та важкий. Важкі маси рухаються загалом повільно. У Дюрренматта вони мають швидкість легкості. Цей факт робить його мистецтво для самого себе та для нас небезпечним. ... Міщ селянина поєднується у нього зі жвавістю інтелектуала, однак не завжди миролюбно. Інтелектуал у ньому іноді імпонує селянину, а селянин мстить за це інтелектуалу. Однак, де вони зустрічаються, там виникає щось надто особисте та швейцарське» [Брок-Зульцер, цит за: 4, с. 136].

Розглядаючи творчість швейцарського письменника Дюрренматта крізь призму діалогічності, у першу чергу потрібно звернути увагу на ранню прозу. Короткі оповідання «Різдво» («Weihnacht», 1943), «Кат» («Der Folterknecht», 1943), «Ковбаса» («Wurst», 1943), «Син» («Der Sohn», 1943), «Старий» («Der Alte», 1944/45), «Образ Сізіфа» («Das Bild des Sisyphos», 1945), «Директор театру» («Der Theaterdirektor», 1945), «Пастка» («Die Falle», 1947), «Пілат» («Pilatus», 1947), «Місто» («Die Stadt», 1947), «Собака» («Der Hund», 1951), «Тунель» («Der Tunnel», 1952), «Із записів охоронця» («Aus den Papieren eines Wärters», 1952) вражають своєю фабулою, формою, мовними засобами тощо. Уже в самих назвах творів реалізується комунікативний задум письменника – вразити читача, звернути увагу на свій біль, який є універсальним для людини, що відчуває себе відчуженою в суспільстві. Зацікавлений читач гіпотетично потрапляє в складний лабіринт-пастку – модель дійсності за Дюрренматтом, у якій відбуваються абсурдні речі, що призводять до людської деградації.

Варто наголосити на тому, що модель лабіринту у творчості швейцарського письменника слугує «одним із принципів організації тексту» (З. І. Кучер). Він (лабіринт) всюди переслідує своїх героїв як неминучий фатум (тунель, місто, камера тортур, катакомба), як перешкода на шляху до самого себе, свого втраченого Я. Письменник пояснює у своєму есеї «Драматургія лабіринту» (1972) власне розуміння цього концепта, тим самим «позатекстово» допомагає читачеві розкрити свої

наміри, а це ще один зі способів налагодження діалогу із читачем. Показовим видається і той факт, що оселя Дюрренматта чимось нагадувала лабіринт. Саме у своєму лабіринті-оселі за допомогою власноруч змайстрованого телескопа письменник спостерігав за планетами та сузір'ями. Дюрренматтівська любов до астрономії знайшла відображення у п'єсах «Портрет планети» (1970), «Янгол приходить у Вавилон» (1953) тощо.

Гротескні мотиви ранньої прози Дюрренматта доповнювали експресивні графічні роботи автора. Вони були своєрідною репрезентативною авторською передмовою до творів. Графічні супроводи можна вважати, на думку Георга Герстера, повноцінними, однак експериментальними «писемними творами» («Schreibstücke»). На наше переконання – це ще один із прийомів налагодження конструктивного діалогу з читачем, що перегукується із фрїшівською «кольоровою корекцією» щоденників.

Отже, ранні твори Ф. Дюрренматта виконують роль «тематичної афіші». Вони називають головних героїв («Romulus der Grosse»), їхню діяльність («Die Physiker»), події («Die Ehe des Herrn Mississippi»; «Der Besuch der alten Dame») тощо. Дотримання принципу інтригуючого небагатослів'я у назвах разом з авторською графікою створюють ефект передтекстового діалогу із читачем та посилюють читацьку інтенцію.

Авторське Я письменника та драматурга Дюрренматта у діалозі з читачем, публікою, дійовими особами п'єс, персонажами інших творів завуальоване. Заперечуючи факт голого документу та біографії у відтворенні дійсності, письменник відсторонюється від неоромантичної традиції та, замість «відтворювати», моделює дійсність по-своєму. Дійсність, за Дюрренматтом, виявляється в парадоксі. Змішування міфічних сюжетів, біблійних мотивів, історичних фактів та гротескна манера їхньої подачі створюють високий ступінь інтертекстуальності творів швейцарського класика. Інтертекстуальні відсилання розширюють семантичні межі тексту, а головне, що інтертекстуальні форми – алюзія, ремінісценція, парафраза, наслідування, стилізація, травестія, пародія – у Дюрренматта віддзеркалюють «чужі слова», які насправді є вираженням авторської думки у творі та способом комунікативного акту.

Дюрренматтівські алюзії, ремінісценції тощо формують у читача «ігрове ставлення до тексту» (С. Жигун), випробовують інтелект читача. Прикладами міжтекстових зв'язків, себто діалогу, слугують: повість «Грек шукає гречанку» («Grieche sucht Griechin», 1955), де образ давньогрецького поета та воїна Архілоха у Дюрренматта «приміряє на себе» службовеця Архілохос; оповідання «Пілат», де використано біблійний мотив розп'яття Христа; в оповіданні «Різдва» – легенда про народження Христа, алюзія причастя; в основу «Мінотавра» покладено відомий давньогрецький міф і т. д.

На перший погляд складається враження, що Дюрренматт уникає експліцитного втручання у власні тексти та що діалоги із читачем – це репрезентовані діалоги, почуті нами з уст алегоричних героїв драматичних творів. Однак високого ступеня автореферентності (відсилання до самого себе) набули у письменника коментарі, або ж «постремарки» (О. Срьоменко). Автор стає ще й коментатором власних творів. Хоча свої ремарки Дюрренматт вибудовує тезисно й лаконічно, вони почасти носять характер словникової або ж звучать як крилаті вирази, але їхню текстоорганізуючу та комунікативну роль важко переоцінити. Ми можемо їх розцінювати як необхідний зв'язок із читачем, як своєрідну «інструкцію для читання Дюрренматта», за допомогою якої читач буде правильно інтерпретувати текст.

Такі Anmerkung'и Дюрренматта містять «Ромул Великий», «Співучасник», «Візит старої дами», «Метеор», «Фізика» тощо. У ремарках до «Метеора» (20 ремарок) та у передмові до твору письменник міркує про ідею комедії: *«Im Mittelpunkt steht ein sterbender Mensch von heute. Das Bewusstsein des nahen Todes verleiht ihm eine ungeheure Kraft, eine Kraft der Zerstörung. Angesichts des Todes übersteigt sich sein Individualismus, jede gesellschaftliche Bindung fällt dahin. Ich zeige, dass Nihilismus keine Lehre, sondern eine Haltung des Menschen ist. Der Meteor heißt das Stück. Ein Meteor wird bekanntlich, wenn er in die Lufthülle der Erde eintritt, ungeheuer erhitzt, und er entwickelt einen phantastischen Glanz, ehe er erlöscht!»*¹ [5, с. 25] При цьому зауважує, що критичні відгуки та дискусія щодо твору можливі тільки після вдумливого читання позатекстових або ж передтекстових ремарок, написаних ним же.

Настанови-ремарки Дюрренматта для читачів та критиків виявляються доречними, оскільки всі вони (ремарки) взаємопов'язані на текстовому рівні та виконують функцію додаткового джерела для розкриття особистості письменника і його творчих задумів. Часом такі коментарі можуть займати в декілька разів більше обсягу, ніж сам твір, як скажімо, у п'єсі Дюрренматта «Mitmacher» («Співучасник»).

Ще однією особливістю текстів Дюрренматта є їхня взаємоперехідність, циклічність та схематичність. Письменник часто звертається до попередніх сюжетів для того, щоб надати їм нового змісту, нової інтерпретації та використати в новому жанрі. У такий спосіб виникали «блукуючі сюжети», які були окремими елементами мозаїк вміло сконструйованого інтертексту. Однак літературний прийом Дюрренматта часто викликав звинувачування у творчій бездіяльності та переписуванні попередніх творів, що було безпідставним.

Перш ніж потрапити до редакції, твори письменника випробовувалися сценою. Процес інсценізації був лакмусовим папірцем у сприйнятті твору майбутнім читачем та моментом живого діалогу драматурга з публікою. Новаторські ідеї щодо сценічних жанрів (трагедії та комедії) Дюрренматта знайшли своє відображення у його першій теоретичній роботі «Театральні проблеми» («Theaterprobleme», 1954). Письменник не вважав себе теоретиком жанрів та стверджував, що літературно-критичні статті пише виключно задля захисту від нападів критиків. У «Театральних проблемах» Дюрренматт назвав можливості та способи реалізації сценічної гри. Вирізняючи з-поміж усіх жанрів комедію, драматург писав до драматичних творів блискучі діалоги, які долали монологічність та спонукали до нової комунікативної ситуації, до провокацій та експерименту: *«Muss der Dialog aus einer Situation entstehen, so muss er in eine (andere) Situation führen. Der dramatische Dialog bewirkt ein Handeln, eine neue Situation und somit ein neuer Dialog, usw. <...> Sinn des Dialogs ist es nicht nur den Menschen zum handeln oder erleiden zu bringen, sondern auch in die große Rede zu münden, in die Erklärung seines Standpunktes»*² [5, с. 39].

Сцена завжди була для Дюрренматта найкращим інструментом письменницького впливу. Він вважав художню прозу ілюстрацією світогляду та набутих наукових знань, де автор втрачає свій суверенітет. Комедія ж, на його переконання, не спотворює дійсність, як це робить белетристика, а тільки дозволяє людині бути самою собою, почуватися вільно, як у розмові із другом. Тим самим комедія відновлює довіру читача (глядача), залучає до співучасті, викликає сміх (а сміх, за

¹ «У центрі оповіді – чоловік, який помирає. Усвідомлення близької смерті додає йому дивовижної сили, сили знищення. Перед обличчям смерті підвищується його індивідуалізм та розривається суспільний зв'язок. Я демонструю, що нігілізм – це не вчення, а самовладання людини. Твір має назву «Метеор». Метеор, як відомо, утворюється тоді, коли потрапляє в атмосферу землі, сильно розжарюється, утворює фантастичний блиск, доки не згасне».

² «Якщо ж діалог повинен виникати із ситуації, то він має і призводити до іншої ситуації. Драматичний діалог сприяє вчинкам, новій ситуації, а отже, і новому діалогу. Сенс діалогу не тільки в тому, щоб спонукати до дії та до страждання, але й у тому, щоб вливатися в розмову, у поясненні своєї позиції».

Дюрренматтом, – це свобода людини), суспільну дійсність перетворює на театральну, створює провокацію і, як результат, – отримує комунікативний вияв у відповідь – реакцію глядача (сміх чи сльози).

Драматичним творам швейцарського письменника притаманна багаторівнева форма діалогічності. Наслідуючи традиції класичної драми, Дюрренматт створив потрібну дистанцію для взаємної та близької комунікації автора й читача, героїв та глядача тощо. Самопредставлення дійових осіб, введення персонажів-коментаторів, залучення хору, авторські репліки (ремарки), запитальні звертання героїв до глядача (читача) – всі ці елементи єдиної діалогічної мозаїки мають сигналізувати одне: автор не хоче залишити байдужим жодного глядача, у пріоритеті – доля окремої людини.

Ф. Дюрренматт працював для сцени, жонглюючи власною драматургією, створював особливі драматургічні «законо», переглядав їх та відкликав, іноді відчував себе дійовою особою, іноді теоретиком жанрів. Однак, як зауважив Ганс Бенцігер, «він писав німецькою в країні, в якій не всі розмовляють німецькою, а здебільшого діалектом; а це те ж саме, що битися головою об стіну; однак робив він це палко, із пристрасстю, вважаючи, що стіни для того й пристосовані» [4, с. 217].

Вважаючи письменництво професією (Schriftstellerei als Beruf), на відміну від Фріша (для якого письменництво було покликанням), Дюрренматт застерігав колег, що немає нічого гіршого, як переоцінювання ролі мистецтва. На його переконання, у письменника маленької держави низький поріг сприйняття реалістичної дійсності, позаяк він (письменник) отримує для творення маленький простір та схожі характери. Тому і змушений революційним шляхом за посередництва театру, рампи та критичної публіки створювати нову модель світу. Головним інструментарієм впливу та конструктивного діалогу Дюрренматт обрав театр, телебачення та радіо. Замість спостерігати за дійсністю, він конструював її, показував людей, а не маріонеток, зображав світ, а не алегорію.

Дюрренматт був переконаний, що письменники своїми серйозними творами не в змозі зачепити тиранів планети, бо насправді тирані бояться лише одного – глузування й іронії. А він саме той автор, хто суспільну дійсність людини перетворює на карнавальне театральне дійство, анонімну публіку – на спільників тощо. Таким чином, будучи, за словами самого письменника, тільки діагностиком, а не терапевтом, він знаходив свої засоби й форми для спілкування та впливу. Абстрагуючись від презентації власного «Я» та переписування фактів, Дюрренматт відкрив можливість проникнути у світ нових візій, «дозволив зазірнути за куліси» парадоксів, абсурду, іронії, сарказму, пародії, балаганних жартів. Усе для того, щоб жоден читач (глядач) у дистанційній розмові зі своїм автором не залишився наодинці, тримаючи на собі особистий та суспільний тягар.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Отже, творчість Ф. Дюрренматта – це елемент текстової та життєвої організації. Дюрренматт знайшов своє покликання в театрі гротеску. Тільки завдяки «die Kunst der Moralisten» (мистецтву моралістів) знаменитий драматург отримав важелі суспільного впливу, однак ніколи не намагався змінити людей та суспільство. В його діалозі – сподівання «песимістичного гуманіста» Дюрренматта на те, що за стіною лабіринту продовжує існувати життя. Людство має шанс знайти вихід, мандруючи тунелями лабіринту, однак допоки для цього, на думку класика, суспільству «потрібна лише діста, а не операція».

Література:

1. Волощук С. У пошуках утраченого гуманізму: нарис про драматургію Ф. Дюрренматта / Євгенія Волощук // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К., 2002. – № 1. – С. 87–98.
2. Затонский Д. В наше время. О зарубежной литературе XX в. / Дмитрий Затонский. – М.: Сов. писатель, 1979. – 431 с.
3. Кучер З. І Особливості поезики та проблематика прози Ф. Дюрренматта : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 – л-ра зарубіж. крайн / Кучер Зоя Іванівна ; Дніпропетровський нац. ун-т. – Д., 2003. – 169 с.
4. Bänziger H. Frisch und Dürrenmatt / Hans Bänziger. – 7., neubearb. Aufl. – Bern ; München u.a. : Francke Verlag, 1976. – 312 S.
5. Christman P. Fridrich Dürrenmatt mit besonderer Betonung seines dramatischen Werkes («Romulus der Große», «Die Physiker», «Ein Engel kommt nach Babylon», «Der Meteor», «Der Besuch der alten Dame», «Die Panne», «Der Richter und sein Henker» und «Theaterprobleme») / Patrick Christman. – München : GRIN Verlag, – 2004. – 71 S.

УДК 811.111'38:801.6:328(410)

О. В. Стингач,

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова, м. Одеса

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧНІ ТА ПРОСОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ БРИТАНСЬКИХ ПАРЛАМЕНТАРІВ

Подане дослідження присвячене комплексному аналізу лексико-стилістичних та просодичних (темпоральних) особливостей монологічного мовлення британських парламентарів у Палаті громад з урахуванням гендерного фактору. У роботі описано характерні ознаки стилю усного політичного виступу (ораторського стилю). Виділено найбільш частотні лексико-стилістичні засоби, які сприяють підвищенню ступеня впливу на адресата. Методом перцептивного аналізу досліджено темпоральні особливості чоловічого та жіночого парламентського мовлення, зокрема вивчено частотність, характер та тривалість пауз.

Ключові слова: лексико-стилістичні засоби, просодичний, темпоральний, перцептивний аналіз, гендерний фактор.

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ПРОСОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОНОЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ БРИТАНСКИХ ПАРЛАМЕНТАРИЕВ

Данное исследование посвящено комплексному анализу лексико-стилистических и просодических (темпоральных) особенностей монологической речи британских парламентариев в Палате общин с учетом гендерного фактора. В работе описаны отличительные характеристики стиля устного политического выступления (ораторского стиля). Выделены наиболее частотные лексико-стилистические средства, усиливающие степень воздействия на адресата. Методом перцептивного анализа исследованы темпоральные особенности мужской и женской парламентской речи, в частности изучены частотность, характер и длительность пауз.

Ключевые слова: лексико-стилистические средства, просодический, темпоральный, перцептивный анализ, гендерный фактор.

LEXICO-STYLISTIC AND PROSODIC PECULIARITIES OF MONOLOGUE SPEECH OF THE BRITISH PARLIAMENTARIANS

The article is devoted to a complex analysis of lexico-stylistic and prosodic (temporal) peculiarities of the British parliamentarians' monologue speech in a gender aspect delivered in the House of Commons. The immediate research study