

5. Іваничук Р. Вогненні стовпи: тетралогія / Р. Іваничук. – Харків : Фоліо, 2013. – 507 с.
6. Лотман Ю. О трех функциях текста / Ю. Лотман / под. ред. В. Кантора. – М. : РОССПЭН, 2009. – 309 с.
7. Новиченко Л. Не ілюстрація – відкриття : літературно-критичні нариси і портрети / Л. Новиченко. – 123 с.
8. Топоров В. Пространство и текст. Текст: семантика и структура / В. Топоров. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 227–284.
9. Яворівський В. Твори. У 5 т. Т. 5. / В. Яворівський. – К. : Фенікс, 2008. – 528 с.

УДК 821.152.1 – 2 Беккет.09

**Н. В. Кулинич,**

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків

## ПОШУКИ СЕМАНТИКО-ЕКСПРЕСИВНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ДРАМАТУРГІЧНОЇ МОВИ У ТЕАТРА АБСУРДУ (ЗА П'ЄСАМИ СЕМЮЕЛЯ БЕККЕТА)

*У статті в еволюційному аспекті досліджується драматургічна мова п'єс Семюеля Беккета, класика театру абсурду, котрий найбільше експериментував з виразжальними засобами. Розглядаються принципи організації мовлення персонажів від п'єс 1950-х і до пізньої драматургії. Визначаються способи авторського виявлення неспроможності мови як засобу комунікації, номінації, пізнання навколишнього світу та самоідентифікації людини. Показується, як мовленнєві функції перебирають на себе паралінгвістичні засоби: аудіо- та візуальні образи, жести персонажів, паузи, котрі сприяють формуванню концептуального підґрунтя п'єс.*

**Ключові слова:** Театр абсурду, Семюель Беккет, драматургічна мова, паралінгвістичні засоби.

### THE SEARCH OF SEMANTIC AND EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF THE DRAMATIC LANGUAGE AT THE THEATRE OF THE ABSURD (ON THE PLAYS BY SAMUEL BECKETT)

*In this article is analyzed the evolutionary aspect of dramatic language of the plays by Samuel Beckett, classic of the theater of the absurd, which experimented with the expressive means at most. The principles of the organization of the characters' language from the plays of the 1950s to the late drama are examined here. In this article is identified how the author displays the inability of language as a means of communication, nomination, cognition of the world and human identity. The speaking of characters is nonlinear, associative, full of repetitions, lexical markers of recurrence, has no clear beginning and end. The language of S. Beckett's plays is inconsequent and adynamic, which is achieved by using the stream of consciousness' technique, reducing the number of verbs or disusing it at all. The tendency to the nominative syntax points at the impersonality of the language.*

*The problem of the alienation of language from its speaker is actualized in the late Beckett's plays. The text, monologue physically taken out beyond the speaker and is an audio record or spoken by another character. In the late Beckett's drama more notable are attempts to control language (the opener turns on and off the record, one character makes the other speak or remain silent, etc.).*

*The paralinguistic means are very important in Beckett's plays, especially in his late drama. Audio and visual images, gestures, pauses form its philosophical subtext.*

**Key words:** the theater of the absurd, Samuel Beckett, dramatic language, paralinguistic means.

### ПОИСКИ СЕМАНТИКО-ЭКСПРЕССИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТЕАТРЕ АБСУРДА (ПО ПЬЕСАМ СЭМЮЭЛЯ БЕККЕТА)

*В статье в эволюционном аспекте исследуется драматургический язык пьес Сэмюэля Беккета, классика театра абсурда, который более всего экспериментировал с выразительными средствами. Рассматриваются принципы организации речи персонажей от пьес 1950-х и до поздней драматургии. Определяются способы авторского воплощения ограниченности языка, его неспособности к коммуникации, номинации, познанию окружающего мира и самоидентификации человека. Показано, каким образом языковые функции перенимают паралингвистические средства: аудио- и визуальные образы, жесты персонажей, паузы, которые формируют концептуальную основу пьес.*

**Ключевые слова:** театр абсурда, Сэмюэль Беккет, драматургический язык, паралингвистические средства.

Основи аналізу драматургічної мови театру абсурду заклали М. Есслін [7], О. Ревзіна й І. Ревзін [3] та ін., які вказали на деструкцію діалогів, відсутність динамічного начала у мовленні персонажів, відзначили непослідовність їхніх висловлювань, надмірність повторів і антитез, невідповідність слів діям, семантичний нонсенс фраз. На думку М. Ессліна, «у світі, який втратив власне значення, мова також стає безглуздим бурмотанням» [7, с. 43]. О. Ревзіна та І. Ревзін виявили принципи художньої побудови текстів драматургії абсурду через виділення постулатів комунікації, що порушуються у п'єсах «Ліса співачка» та «Урок» Е. Йонеско [3]. Від 1990-х років до вивчення мови у театрі абсурду зверталися О. Касаткіна [1], М. Коренева [2], В. Шпаков [4] та ін., називаючи «абсурдистську мову» «порожнечою, яка створюється словом», убачаючи її мету в руйнації наявних лінгвістичних норм [2, с. 103].

Проте, досліджуючи драматургічну мову, вчені концентрувалися переважно на суто вербальному аспекті. Поняття драматургічної мови є ширшим та охоплює способи організації мовлення персонажів, принципи побудування діалогів, а також невербальну мову образів, жестів і пауз.

**Об'єктом дослідження** цієї статті є драматургія Семюеля Беккета, класика театру абсурду, письменника, який найбільше експериментував з мовою: від англійської – до французької, від вербального – до переваги невербального (жестів, міміки, візуальних образів, музики, пауз тощо).

**Мета статті** полягає у тому, щоб проаналізувати драматургічну мову беккетівських п'єс у широкому ракурсі – її вербальний та невербальний компоненти – в еволюційному аспекті, а також встановити її функційне призначення.

Мова драматургії С. Беккета є нелінійною, асоціативною, насиченою повторами. Мовлення персонажів містить часті повернення до певних образів і тем, що здавалися завершеними.

Циклічна структура мовлення в «Не я» забезпечується відсутністю чіткого початку й кінця: перед увімкненням світла, що ініціює вербальну активність, чується незрозуміле бурмотання, отже, мовлення триває до та після освітлення. Наприкінці монологу вуста промовляють таке: «<...> потім назад... Бог це любов... виявить милосердя... кожного ранку знову... назад на поляну» [5, с. 4]. Цей фрагмент повертає реципієнта до вихідної ситуації, символізує початок (символічний ряд «ранок, весна»). До того ж тут є вербальний символ «назад», що відносить до ідеї циклічності. Мовлення упродовж усього часу свого звучання демонструє повтори, повернення до певних фрагментів фраз. Повтори покликані й акцентувати найбільш важливі, семантично значущі моменти (слова, образи, думки). Але, крім того, повторення у С. Беккета – це й стирання, вичерпання смислу.

Вже у п'єсах 1950-х років С. Беккет активно використовує прийом непослідовного, асоціативного мовлення. У «Чечаючи на Годо» та інших творах порушується послідовність мовлення персонажів шляхом уведення численних відступів від предмету розмови, раптового переривання теми, часто зумовленого втратою інтересу до неї або з боку того, хто розповідає, або з боку слухача. Асоціативне мовлення спостерігається і в більш пізніх п'єсах: монолог Вінні у «Щасливих днях», історія про шлях Моно в «Каскандо», розповідь Фокса в «Нарисі для радіо», монолог у «Не я».

Мовлення персонажів беккетівських п'єс позбавляється динамічного начала, що досягається зменшенням кількості дієслів. Мова втрачає смисловий, динаміко-експресивний стрижень-дієслово, застигає, позбавляючись послідовного розгортання, цілісності, інтелігібельності. У «Театрі П» персонажі А і В, наділені повноваженнями «суддів-спостерігачів» над життям С, переглядають його записи, намагаючись знайти дієслово як семантичну опору: «<...> хворобливо чутливий до думки інших іноді... – мура мура мура – ... я був, на жаль, не здатний <...>» (*курсив наш – Н. К.*) [6, с. 85]. Предикат «я був не здатний» замість того, щоб бути семантико-морфологічним фундаментом цієї мовленнєвої конструкції, паралізує її, ніби підриває її зсередини.

Ефекту адинамічності мови додає використання С. Беккетом техніки потоку свідомості, де суб'єктивні елементи асимілюються з безособовим. Характерними прикладами застосування подібної техніки є п'єси, побудовані на монологічному мовленні, – «Остання стрічка Креппа», «Зола», а також пізні драматургічні тексти С. Беккета, серед яких «Щасливі дні», «Каскандо» та «Не я».

За технікою потоку свідомості будуються мовлення Фокса в «Нарисі для радіо»: щойно інші персонажі-контролери (Ведучий, Машиністка, Дік) знімають пов'язку з його очей, виймають кляп з рота, він починає промовляти непов'язані безглузді фрази. Ведучий вважає за потрібне узгодити монолог Фокса з його «розповіддю», що була записана минулого дня, намагається виявити в ньому певний смисл. С. Беккет тут звертається до семантичного нонсенсу задля того, щоб виявити інформаційну та семіотичну неспроможність мови. «Контролери» чекають на «правильне слово», їм здається, що вони наближуються до мети, але викривлення смислу розповіді (хоча вкрай важко зрозуміти, про що йдеться) ведучим, його додаток «between two kisses» («між двома поцілунками») відводять персонажів далеко від того, що вони шукали [6, с. 111]. П'єса закінчується тим, що ведучий заспокоює Машиністку, яка плаче, оскільки розуміє, що вони відійшли від мети, що завтра потрібно буде знову повторювати ті самі дії. Монолог Фокса в цій п'єсі є ілюстрацією децентрованої мови, позбавленої опори, такої, що знаходиться в її безперспективному пошуку.

Деперсоналізація в мові драматургії С. Беккета виявляється шляхом звернення письменника до дієслів у третій особі, зокрема коли людина говорить про себе («Не я», «Каскандо»), шляхом використання заперечної частки перед особовим займенником (назва п'єси «Не я») тощо.

У драматургії С. Беккета поширеними є «внутрішні» історії, які уводяться в монологи персонажів: історії про жебрака та матінку Пегг, що включені до монологів Хамма («Кінець гри»); розповідь Генрі про Боултона та Холловея, що влітається в його спогади, які складають провідну монологічну лінію радіоп'єси «Зола»; історія про Моно в «Каскандо» та ін. «Внутрішні» історії так само характеризуються відсутністю чіткого початку, незавершеністю, відкритим кінцем.

Якщо у п'єсах 1950-х («Зола», «Кінець гри») «внутрішні» історії розповідаються протагоністами, то в пізніших п'єсах вони вносяться за фізичні межі суб'єкта/персонажа, вкладаються у уста інших персонажів-двійників. У п'єсі «Не я» персонаж, що знаходиться на краю сцени, слухає монолог «рота», що розповідає, ймовірно, про його (або її) власне життя. Слухач іноді розводить руками від співчуття або ж від безсилля [5]. У пізній драматургії «текст у тексті» постає й записом на плівці: в «Ескізі для радіо» також є образ слухача, який одночасно контролює мовлення, записане на плівку, натискаючи певні кнопки, але він не може впоратись із поступовим зникненням цього голосу [6].

Таким чином, у творчості С. Беккета акцентується проблема відчуження мови від її суб'єкта/носія. Найяскравіше вона втілюється в «Не я», де смисловий акцент монологу – процес дезінтеграції особистості – посилюється за допомогою візуального образу – контрастно освітленого та збільшеного «рота», який є єдиною видимою частиною тіла «мовця». Монолог, що триває протягом п'єси, становить собою викладену у формі потоку свідомості квінтесенцію людського життя, універсальний процес наближення до порожнечі небуття та поступового розчинення у ніщо: людина випадково з'являється на світ, покинута та самотня від самого народження, довго існує в ілюзіях, доки не усвідомлює того, що оточена темрявою, з якої виникає нав'язливий та болісний внутрішній голос. С. Беккет описує процес взаємодії голосу з людським «я», його вплив на ментальне та фізичне існування особистості. Людина, почувши «дзиччання», що поступово вербалізується, ідентифікує себе з цим голосом. З часом людина виявляє сторонність та незрозумілість цього голосу, шукає в ньому фрагменти власної ідентичності, рятівні проблески смислу в нерозбірливому та нескінченному потоці. Але всі ці старання виявляються марними, безглуздий, неконтрольований шум заглушує будь-який смисл та поглинає ідентичність, спричиняє відчуження не лише ментальне, лінгвістичне, але й фізичне: «<...> тіло щезло... лише рот... як божевільний... не може зупинитись...» [5, с. 3].

Розгляд проблеми відчуженості мови у драматургії С. Беккета є неможливим без урахування особистого досвіду двомовності письменника. С. Беккет усвідомлював залежність письменника, як і людини взагалі, від мови, відчуженої, семантично порожньої і негнучкої. Людина, за С. Беккетом, є підвладною необхідності говорити, спілкуватися, використовуючи «чужі» слова, не здатні точно називати речі та явища, мову, яка є гнітючим та некорисним інструментом, що не в змозі виконувати приписуваних їй функцій. Прагнучи контролю над мовою, свідомої боротьби з її значеннєвою системою, що потребує постійної та напруженої концентрації уваги, С. Беккет пише французькою деякі драматургічні й прозові твори.

У репліках персонажів беккетівських п'єс, їхніх монологічних висловлюваннях, «внутрішніх» історіях виявляються спроби письменника десемантизувати мову, виявити її семіотичну й інформаційну неспроможність.

Семіотична функція мови заперечується письменником за допомогою прийому смислового «топання на місці», перебирання слів у нескінченному та безрезультатному пошуку відповідного найменування. У «Щасливих днях» можна виділити декілька прикладів подібної лінгвістичної гри зі словами «кінець», «душа», «випадок» [6, с. 14, 30-31, 34]. У цій п'єсі іронічно наводиться ідея про неможливість пізнання, істотне збагачення інтелектуального досвіду через відсутність справді цінної нової інформації. Героїня п'єси Вінні захоплюється тим, що кожного дня який-небудь факт збагачує її «розумовий багаж». Тут С. Беккет залучає прикметник «незначний», грає зі словами, із неоднозначністю смислів – прикметник «незначний» може співвідноситись як із «фактом», так із «розумовим багажем», причому останній варіант є більш вірогідним [6, с. 15].

Мовлення беккетівських персонажів позбавлене логічного підґрунтя. Оскільки усі події уявляються персонажам рівно вірогідними, а їх каузальна залежність випадковою, тому як наслідки певної причини можуть бути непередбачено різними, так і реакція персонажів – неадекватною. Монологи та діалоги п'єс С. Беккета переповнені логічними антитезами,

елементи яких існують відокремлено та взаємознищуються: в межах єдиного висловлювання зводяться естетичне та поетичне, піднесене та прозаїчне, важлива, глибока тема може раптово обриватися побутовим, приземленим зауваженням. Наприклад, персонажі А і В «Театру II» привносять в естетичний контекст, у розмову про красу зоряного неба або, згодом, про птахів, яких вони знаходять у клітці кімнати, негативний, «протверезний» відтінок, сполучаючи слова «органічна покидь» та «розкіш», «ядерне горіння» та «феєрія» [6, с. 84]. Внутрішні логічні антитези, що містяться у фразах персонажів, заперечують одна одну й нівелюють будь-яке смислове навантаження; або ж становлять сукупність не пов'язаних між собою слів, які не в змозі утворити семантичну цілісність.

Широко представлені у драматургії С. Беккета й зовнішні антитези, в яких зміст висловлювання протиставляється дії. Остання, подібно до позалінгвістичних засобів – жестів, міміки, візуальних образів тощо, – підкреслює ідею мовної порожнечі та безцільності. Показово завершується перша дія «Чекаючи на Годо»: «Естрагон. Ну, що, пішли? / Володимир. Пішли. (*Не рухаються.*)» [5, с. 47].

У пізніх п'єсах «Щасливі дні», «Гра» та «Не я» представлена така зовнішня антитеза – нерухомість персонажів, іноді позбавлених антропоморфних ознак, контрастує з їхніми пришвидшеними монологіями, що можуть стосуватися буденних дрібниць. Крім того, безперервне, динамічне мовлення контрастує з його ж беззмстовністю, невловимістю смислу, тихим звучанням.

Виявлення функціональної неспроможності мови в театрі С. Беккета призводить до того, що мовленнєві функції перебирають на себе паралінгвістичні засоби, що широко використовуються письменником, – аудіо- та візуальна образність, жести та паузи. Передусім це невербальні звуки, що видаються персонажами, – дихання, кроки, підкреслено виразні, голосні. У п'єсі «Дихання» через підсилувач чуто звук виходу та видохи, таким чином, драматург робить акцент на найбільш значущих моментах людського існування – народженні та смерті. У «Кроках» голоснішими, ніж слова персонажів, є звуки розмірених кроків уперед-назад, що відносять до ідей повторюваності та безглуздості існування. Можливою метою використання цих звуків є, по-перше, зобразити й утвердити людську присутність, фізичне існування людини, а, по-друге, вказати на такі його ознаки, як нетривалість та безглуздість.

У радіоп'єсі «Нарис для радіо» виразно чується стук – лінійки, олівця Машиністки, батого Діка, метою якого є спонукання Фокса до мовлення, регулювання цього процесу. У п'єсі мовиться про значення жестів під час роботи з Фоксом. Ведучий питає Машиністку, чи занотовує вона те, що Фокс ледве усміхається або, згодом, плаче, на що Машиністка здивовано реагує – виявляється, що, «можливо», і жести мають певне значення та їх потрібно фіксувати [6, с. 115].

Візуальний образ пильного безпристрасного погляду наявний у «Катастрофі» й «Експромті у стилі Огайо» та втілює відстороненість, беземоційність, байдужість беккетівської людини.

У п'єсі «Не я» персонаж-слухач мовчки сприймає історію, що розповідається «ротом», проте іноді розводить руками – жест безпомічності, співчуття (імовірно, до самого себе) [5].

Музика є паралінгвістичним засобом, що використовується у радіоп'єсах письменника «Каскандо» та «Ескіз для радіо» та символізує безособове начало. Музика складно взаємодіє з голосом, чергується з ним, протиставляється йому (множинність музики – самотності голосу). Музика також дає можливість драматургові втілити шукане звучання без слів.

Важливим елементом драматургічної поетики С. Беккета, функціонально спорідненим із мовою, є паузи, поширені у п'єсах митця. Паузи виконують структуротворчу функцію – вони пов'язані з розвитком дії, уповільнюють її. Мовлення, що переривається паузами, відповідає природному плину діалогу (або монологу) з його непослідовністю та зупинками. Пауза може передувати зміні предмета розмови («Чекаючи на Годо», «Про всіх, що падають» та ін.), а також настрою персонажа: Вінні з оптимізмом говорить про «щасливий день», та після паузи «її усмішки як не було» («Щасливі дні»), вказувати на непослідовність, нецілісність особистості.

Паузи у п'єсах 1950-х, зокрема «Чекаючи на Годо», – це вагомий засіб створення комічного ефекту. Цей художній прийом успішно працює у галузі прагматики, тому активно використовується С. Беккетом саме в театрі. Періодичні паузи між репліками протагоністів спочатку викликають подив, певну ніяковість у глядачів, проте потім дозволяють встановити міцний емоційний контакт, комічну взаємодію з аудиторією. Саме таким є головне функційне призначення пауз у постановці «Чекаючи на Годо» Львівського академічного театру імені Леся Курбаса.

Передаючи авторське відчуття часу, паузи задають тип часу сценічного – актуального, дискретного, незаповненого подіями. Пауза в мовленні персонажа може вказувати на те, що мовець замислюється над сказаним, осмислює щось про самого себе («Кінець гри» та ін.). Пауза, що ставить перед фразою, сприяє її виділенню, робить акцент на її змісті («Кроки»). Пауза в монологі виявляє і відсутність відповіді, будь-якої зовнішньої реакції: у «Щасливих днях» Вінні постійно звертається до свого чоловіка, не отримуючи відповіді.

Паузи активно використовуються у радіоп'єсі «Зола», де уплітаються у спогади Генрі й заповнюються шумом моря. Аудіообраз моря несе усталене значення порожнечі, небуття і відповідним чином семантизує паузу. Пауза втілює перманентне відчуття персонажами смерті, що наближається, порожнечі життя. П'єса закінчується реплікою Генрі: «Нічого, увесь день нічого. (*Пауза.*) Увесь день, усю ніч нічого. (*Пауза.*) Ані звуку» [6, с. 100], яку поглинає шум моря.

Отже, поряд з іншими паралінгвістичними засобами паузи сприяють формуванню філософсько-символічного підтексту беккетівських п'єс – втілюють ідею дискретності часу, спустошеності людського життя, нецілісності особистості, вони роблять відчутною тишу навколо людини, тож посилюють відчуття людської самотності. Крім того, паузи у деяких п'єсах 1950-х рр. є засобом створення комічного ефекту.

Таким чином, мова драматургії С. Беккета є нелінійною й характеризується повторами, які втілюють ідею циклічності, є засобом смислового виділення, але й, парадоксальним чином, знецінення, вичерпання смислу повторюваних слів та фраз. У театрі С. Беккета мова десемантизується, викривається її семіотична та комунікативна неспроможність. Адинамічність, притаманна беккетівським п'єсам загалом, посилюється в пізніх драматургічних творах та досягається шляхом зменшення кількості дієслів. Адинамічність мовлення забезпечується й шляхом звернення письменника до техніки потоку свідомості, яка до того ж сприяє посиленню безособового начала мови. У драматургії С. Беккета порушується проблема відчуженості мови, що більш яскраво виявляється в пізніх п'єсах, де мовлення фізично виноситься за межі суб'єкта, «внутрішні» історії переводяться в «зовнішні» (історії життя протагоніста розповідаються або іншим персонажем, або голосом, записаним на плівку). Драматургічна мова письменника передбачає залучення широкого спектру паралінгвістичних засобів: аудіообразів, міміки та жестів, музики та пауз, які сприяють формуванню філософського підтексту п'єс. Вони відтворюють відчуття жаху, розчарування, безпомічності, агресії, притаманні беккетівській людині.

Експерименти з виразними засобами, що проводились у драматургії С. Беккета, безумовно збагатили європейську літературу та театр і вплинули на їхній подальший розвиток. Отже, перспективним є вивчення еволюції драматургічної мови у п'єсах постабсурдистів, зокрема Г. Пінтера, Т. Стоппарда та ін.



**Література:**

1. Касаткина Е. Искусство сосать камешки / Е. Касаткина // Новый мир. – 2001. – № 2. – С. 215–217.
2. Коренева М. Литературное измерение абсурда / М. Коренева // Художественные ориентиры западной литературы XX века ; [рук. изд. проекта А. П. Саруханян]. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
3. Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием / О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин // Труды по знаковым системам. Т. 5. – Тарту. – 1971. – С. 232–254.
4. Шпаков В. Кимвал бряцающий / В. Шпаков // Октябрь. – 2000. – № 11. – С. 158.
5. Beckett S. Waiting for Godot. Endgame. Krapp's Last Tape. Act without Words. Act without Words II. Come and Go. Play. Breath. Not I. Catastrophe // The Samuel Beckett On-Line Resources and Links Pages. – Режим доступу : <http://www.samuel-beckett.net>.
6. Beckett S. Collected Shorter Plays of Samuel Beckett / S. Beckett. – L. : Faber and Faber, 1984. – 320 p.
7. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – L. : Eyre and Spottiswoode, 1964. – 464 p.

УДК 811.111'373.612.2

К. А. Лум,

Запорізький національний технічний університет, м. Запоріжжя

**МИФОЛОГИЧНІ АЛЮЗІЇ У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ЕКОНОМІЧНОМУ ДИСКУРСІ**

*У статті виділяються та аналізуються міфологічні алюзії, представлені у нехудожніх текстах. Визначаються особливості функціонування алюзії у сучасному англomовному економічному дискурсі.*

**Ключові слова:** міфологічні алюзії, міфонім, економічний дискурс, трансформації фразеологізмів.

**MYTHOLOGICAL ALLUSIONS IN MODERN ENGLISH ECONOMIC DISCOURSE**

*In the twentieth century many authors use classic myths in their writings both literary and non-literary. This current paper deals with mythology allusions in non-literary texts with specific reference to British and American daily and weekly newspapers and magazines dedicated to economic issues (The Economist, Time, Financial Times, The Guardian). It is stated that in order to understand such intertextual phenomenon as allusions recipients must share the author's background knowledge that makes mythology a productive precedent phenomenon due to its universality and recognizability. When people understand expressions that are intended nonliterally, two kinds of meaning are simultaneously apprehended: the literal meanings of the words and expressions and the speaker's intended (implied) figurative meaning. This explains the complex nature of allusions and their ability to create syncretic tropes. The study also focuses on pragmatic functions of mythonyms and mythological idioms represented in economic discourse. It is proved that mythological allusions are used with informative, polemic and entertaining purposes and are often intended to describe negative tendencies. They are commonly used in economic texts to support the author's ideas and opinions. Mythological allusions also add expressiveness and emotiveness to the utterance veiling negative aspects of economic issues and making the author's attitude less obvious and less categoric.*

**Key words:** mythological allusions, mythonym, economic discourse, transformations of idioms.

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

*В статье анализируются мифологические аллюзии, представленные в художественных текстах. Определяются особенности функционирования аллюзии в современном англоязычном экономическом дискурсе.*

**Ключевые слова:** мифологические аллюзии, мифоним, экономический дискурс, трансформации фразеологизмов.

Компонентом будь-якого тексту за І. Р. Гальперінім є категорія інформативності, що передбачає передачу відомостей, відображення та донесення до читача не тільки фактів, але й оцінок, почуттів, прихованих змістів. Прихована інформація часто містить «сліди» інших текстів і культурних кодів. Це пояснюється явищем інтертекстуальності, яке проявляється через наявність уривків, фрагментів інших текстів у вигляді алюзій, цитат і ремінісценцій.

Категорія інтертекстуальності в цілому та поняття алюзії, зокрема, ґрунтовно висвітлені у наукових працях як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників (І. В. Арнольд, І. С. Христенко, R. Brower, W. Thornton та ін.). Незважаючи на це, на сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки дослідження алюзії ще залишаються **актуальними**, що пов'язано зі зростанням інтересу до вивчення прихованих засобів передачі інформації у нехудожніх текстах. Крім того, недостатньо розкритим залишається питання про функціональне навантаження алюзій у художніх та інших типах текстів [3, с. 89]. **Метою статті** є аналіз особливостей функціонування міфологічних алюзій в економічному дискурсі. **Об'єкт** дослідження становить сучасний англomовний економічний дискурс. **Предметом** дослідження є вербальні алюзії, представлені в англomовному економічному дискурсі.

Автори економічних повідомлень прагнуть не тільки передати інформацію, але й вплинути на реципієнта, саме тому у нагоді стає такий стилістичний прийом, як алюзія, який допомагає стисло та вичерпно вказати на характеристики предмета, явища, особи або події. Алюзія передбачає використання будь-якого імені або назви, що містить натяк на відомий літературний або історико-культурний факт [1, с. 25]. Серед прецедентних феноменів, що актуалізуються через алюзію, можна виділити літературно-художні твори, фольклор, кінематограф, пісні, крилаті вислови, Біблію, міфологію тощо.

У цій статті ми зосередились на дослідженні репрезентації міфологічних алюзій в економічному дискурсі, оскільки міф є традиційною структурою, що віддзеркалює дійсність, пов'язуючи її з багатовіковим досвідом людства, і відіграє роль моральних орієнтирів [6, с. 39]. Через свою універсальність та впізнаваність міф є ефективним засобом впливу на масову свідомість. Використання імен міфологічних персонажів, а також античних фразеологізмів авторами економічних повідомлень полегшує сприйняття інформації, оскільки апелює до знань, закодованих у пам'яті.

У міфах домінують експресивний та емотивний компоненти, що здатні послаблювати раціональну складову і сприяти реалізації сугестивного впливу. Міфологія стає у нагоді авторам економічних повідомлень, якщо реципієнти не є обізнаними в економічних питаннях і прагнуть отримати сенсаційну інформацію не докладаючи значних когнітивних зусиль. Масовий реципієнт не має ні часу, ні бажання вивчати аргументи, зважувати «за» і «проти», тому ставлення автора економічного повідомлення до повідомлюваної інформації має бути, з одного боку представлена імпліцитно, а з іншого боку, зрозуміло пересічним читачам.

На початку ХХ століття економічні тексти були адресовані високо освіченому читачеві, який цікавився економікою, що могло становити труднощі сприйняття інформації іншими верствами населення. Завдяки засобам масової інформації, економічна література другої половини ХХ століття стала доступною пересічним громадянам. Сучасні агентства керують-