

неску. Нен-Сагор має гуманістичне світобачення, в основі якого лежить повага до людської гідності. Антигуманне ставлення до людини, ідея світового панування й «надлюдини», антидемократизм свідчать про ідеологію нацизму у світогляді Гальванеску.

У моделюванні дійсності автор спирається на концепцію утопічного соціалізму й футурологічну концепцію творення суспільства. Розглядаючи авторські концепції дійсності варто зазначити, що в них поєднується дві утопічні ідеї творення ху-

дожнього світу: соціалістична ідея загальної рівності й засудження капіталізму та ідея підкорення людському розуму всіх природних процесів за рахунок науково-технічного прогресу.

Відтак можна впевнено стверджувати, що розгляд концепції людини і дійсності в науково-фантастичній трилогії Ю. Смолича «Прекрасні катастрофи» дає можливість краще зрозуміти художню своєрідність твору, розкрити цілісну картину українського роману першої третини ХХ століття.

ДЖЕРЕЛА

1. Баталов Э. В мире утопии. Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Эдуард Баталов. — М. : Политиздат, 1989. — 320 с.
2. Волинський К. З кагорти фундаторів // Ю. Смолич: Твори в 6 т. — К. : Дніпро, 1971. — Т. 1. — С. 5–23.
3. Політологічний енциклопедичний словник / [упоряд. В. Горбатенко]. — 2-ге вид., доп. і перероб. — К. : Генеза, 2004. — 736 с.
4. Пыльненький С. Спустя десятилетия. Фантастика Юрия Смолича и современность / Сергей Пыльненький // Радуга. — 1972. — № 2. — С. 158–170.
5. Смолич Ю. Твори: у 8 т. / [упоряд. О. Смолич]. — К. : Дніпро, 1984. — Т. 2. — 592 с.
6. Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / Асия Эсалнек. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 184 с.

Рассмотрена художественная концепция человека в научно-фантастической трилогии Юрия Смолича «Прекрасные катастрофы». Выяснены особенности художественной концепции мира в произведении.

Ключевые слова: трилогия, роман, концепция, антигерой, эгоцентрическая личность.

The article deals with the artistic concept of the person in science fiction trilogy by Y. Smolych "Fine Disasters". Peculiarities of the artistic concept of the world in the literary work are defined.

Key words: trilogy, novel, concept, anti-hero, egocentric personality.

УДК 81'373.2: 811.112.2

Наталя Романова

ЕМОТИВНА ЛЕКСИКА У МОВІ «ТВОРІВ ПРО ТЕХНІКУ» БЕРНГАРДА КЕЛЛЕРМАННА

У статті проаналізовано функціонально-семантичні особливості емотивної лексики у мові «творів про техніку» Б. Келлерманна, що позначає найсильніші базові емоції — радість, гнів; класифіковано її за такими ознаками: назви емоцій; емоційний стан; емоційна оцінка; емоційне переживання; емоційна характеристика людини.

Ключові слова: емоція, базові емоції, емоційний стан, емотивна лексика, стилістично забарвлена лексика.

Емотивна лексика як один із специфічних прошарків словникового фонду національної літературної мови стала предметом активного дослідження лише у 80–90-х роках ХХ — початку ХХІ століть (А. Вежицька, О.М. Вольф, Ю.Д. Апресян, В.І. Шаховський, В.П. Новіков,

О.Г. Тодор, М.В. Гамзюк, С.В. Гладь, Г.І. Приходько, А.М. Приходько, Н.І. Бойко). Таке наукове поживавлення можна пояснити тим, що емоції людини і їхня природа протягом століть були своєрідною «табуйованою» цариною, вивченням якої займалися насамперед філософи й психологи.

Накопичення знань в емоційній сфері дозволяє поставити питання про лінгвістику базових і / чи соціальних емоцій: найменування, вираження, опис [11, 53], моделювання, семантику, прагматику [18, 4]. Щоправда, говорити про всебічне вивчення феномену емоцій, гадаємо, передчасно. На периферії лінгвістичного наукового пошуку залишається частково, або й взагалі не розв'язаною низка проблем, зокрема функціонально-семантичні особливості лексики на означення базових і / чи соціальних емоцій у мові «творів про кохання» чи «про техніку».

Об'єктом нашого зацікавлення стала емотивна лексика у мові «творів про техніку», репрезентована німецькомовними текстами Б. Келлерманна.

Мета статті полягає в окресленні корпусу та виявленні статусу емотивної лексики німецької мови, що позначає найсильнішу позитивну емоцію — *радість* і негативні — *гнів*, *страх* у розрізі техногенного (індустріального) буття, яке істотно впливає на соціум, трансформує його функціонування й мовну свідомість.

Зазвичай емотивну лексику витлумачують як «опосередковане мовою ставлення емоційно-соціологізованих уявлень людини до навколишнього світу» [17, 20]. У цьому смислі емотивна лексика така ж давня, як спільна діяльність людей, їх поведінка й свідомість [10, 35–49]. Оскільки прадавня історія свідомості є історією образного мислення [2, 10], то формування емотивної лексики пов'язане із перетворенням семантики емоцій у мовний знак, який кодифікує емоційно переосмислене й психічно пережите первинне буття у вторинне. Тут виступає на перший план ідея емоціогенних знань і досвіду етносу про об'єктивну дійсність. Емоціогенні знання — це сукупний «інформаційний ресурс» про емоції як форму відображення і засіб пізнання довкілля та об'єкт цього відображення. Семантична характеристика емоціогенних знань не просто співвідноситься із емоціями людини, а й визначається ними [12, 178]. Виокремлюють негативне, позитивне й нейтральне ставлення людини до навколишнього світу [7, 130]. Між цими ставленнями не існує чітких меж: йдеться про концептуалізацію «дійсності звичайною свідомістю: сенсорно-рецептивну, логіко-поняттєву, емоційно-оцінну та морально-ціннісну, які об'єктивуються національно-мовними формами» [5, 11] історично-культурних епох — Стародавнього світу, Середньовіччя, Відродження, XVII століття, Просвітництва, Нового часу, Новітньої історії. Так, на ранніх етапах міфологічного світосприйняття *щастя* як одна із форм виявлення емоції *радісті* мислиться давніми германцями як у формі фізичної смерті героя-воїна, так і у формі заслуженої похвали й приязні або гарного розуму, відтак можна говорити про їхню «портретну схожість». Таке членування предметного світу, в тому числі неживої і живої природи,

породжує уявлення про *метаморфози* об'єктивних подій: живе переходить у вічно живе, здійснює власні цілі, або викликає і направляє зміни за своїм бажанням. Згідно з міфологічним світоглядом, зміна зовнішніх форм не зачіпає внутрішню суть предмета: вона знаходить собі лише нове втілення [14, 152]. Отже, навколишній світ сприймається емоційно і ставлення до нього може викликати *подив* або *страх*, *радість* або *сум*, *інтерес* або *зневагу* тощо.

Уявлення про **емоції** як **стани душі** (Аристотель) значною мірою визначають поведінку людини. Дотримання ритуалів, звичок, звичаїв, традицій зорієнтоване на збереження і забезпечення існування людської спільноти. У цьому контексті будь-який предмет може мати для неї значення таке саме, як і річ об'єктивно важлива. Серед ситуативних відношень немає головних і другорядних, позитивних і негативних або нейтральних. Звідси множинність значень образів, побудованих на тотожності речей, слів, дій, «протилежностей» [16, 52; 8, 179]. Узагальнено образність зароджуваної емотивної лексики визначається як суб'єктно-образний синкретизм, історія становлення семантики якої водночас визрівала в надрах сакрального й магічного. Все це створює труднощі для визначення емоцій як психічного й лінгвістичного феномену.

З погляду хронологічного-концептуального підходу досліджувана лексика являє собою історичне й індивідуальне бачення не лише предметного світу, але і його зв'язків між собою, у тому числі між суб'єктом і об'єктом. При цьому змінюється семантична структура емотивної лексики — об'єктивується внутрішній світ людини, розвивається так зване діалогічне мислення, активно формуються категорії адресата й «наадресата» [1, 475, 480–481], переосмислюється ставлення автора (письменника) до відображення життя у слові загалом і його емоційного переживання зокрема. Внаслідок усвідомлення автором нового способу відображення емоційної сфери людини об'єктивний (екоприродний) і техногенний (штучний) світи не лише співіснують, але й стикаються, перехрещуються, нашаровуються, взаємодіють, конкурують і навіть руйнують один одного. На тлі сказаного мова творів стає індивідуально насиченою, вільною, багатозначною, а емотивна лексика тяжіє до різних функціональних стилів: високого й низького, що зумовлює в її семантиці появу додаткових, конотативних значень [2, 48]. Цікавою з цих міркувань є творчість Бернгарда Келлерманна (1879–1951), «твори про техніку» якого презентують нову парадигму знань письменника про емоції техногенного світу: “Der Tunnel” (1913) [22], “Die Stadt Anatol” (1932) [23], “Das Blaue Band” (1938) [21]. Наведені титули — найважливіші компоненти композиційної структури тексту — стимулюють адресата прочитати твори і

спонукають до пошуків асоціативного зв'язку між головною темою чи ідеєю з іншими предметами чи явищами об'єктивної дійсності. Гадаємо, що «Тунель» може асоціюватися із підземним поєднанням двох світів — Старого й Нового, двох культур — Європи і Америки, земного й підземного буття, статикою й динамікою, непохитними традиціями і химерними ідеями; «дорогою в невідоме»; «Місто Анатоль» — із чимось романтичним, світлим, ідеальним, бажаним; «Блакитна Стрічка» — із небесною чи водяною дорогою, духовним розвитком, внутрішніми змінами особистості, пошуками свого місця в житті, пластичністю переходів від одного до іншого рівня самопізнання тощо. Широта, багатозначність і розпливчатість наведених асоціативних зв'язків декларують довічну суперечливість між об'єктивною й суб'єктивною дійсністю, раціональним і емоційно-психічним, матеріальним та ідеальним, світорозумінням і світосприйняттям.

На наш погляд, Б. Келлерманн досить ретельно добирає емотивну лексику, відображаючи емоційний стан своїх персонажів, наприклад: *Am Nachmittag, im Zuge, hatte Allan vergebens gegen eine leichte Erregung gekämpft, und noch vor wenigen Minuten, als er sich durch einen Blick überzeugte, daß die Loge gegenüber, Lloyds Loge, noch leer war, hatte ihn die gleiche sonderbare Unruhe angefallen. Nun aber sah er den Dingen wieder mit vollkommender Ruhe entgegen* [22, 17]. У першому реченні *хвилювання* головного героя передається синонімічною групою похідних емотивних іменників *Erregung, Unruhe*, кваліфікація якого трактується автором у психоенергетичній площині: *eine leichte, die gleiche sonderbare*. Проте прикметниковий дериват *sonderbar* зі значенням «nicht so, wie man es gewöhnt ist u. deshalb überraschend u. verwirrend» [24, 988] у наведеній словосполучі вказує швидше на характеристику ментальних процесів. Таким чином письменник поєднує емоційну й раціональну діяльність, що взаємодіють між собою і утворюють діалектичну єдність [4, 28]. Спостереження над уживанням наведених синонімів свідчать про те, що за простором і вектором локалізації вони є функціонально-логічними антонімами: *Erregung* пов'язується із технічним засобом пересування — поїздом, *Unruhe* — із частиною глядацької зали театру, де містяться найдорожчі місця — ложею. Отже, семантика *Erregung* демонструє гіперонімічні, а *Unruhe* — гіпонімічні зв'язки. Різноманітність цих зв'язків і зумовлює синонімічність як розуміння, антонімічність як варіативність предметної ситуації.

Емотивно нейтральний простий іменник *Ruhe* у наведеному другому реченні вживається як обставина способу дії і є антонімом аналізованих синонімів, тобто *спокій* сприймається людською свідомістю як ґештальт, структурований фактично бінарною опозицією його ознак, найбільш суттє-

вих для номінатора [13, 250]. Тут ідеться про *спокій* як вихідний чи гармонійний, або «еталонний» емоційний стан людського організму та *хвилювання* як зрушення, відхилення від вихідного емоційного стану в бік негативної модальності переживання [20, 254]. Б. Келлерманн не стільки ідеалізує емоції і поведінку свого головного героя, скільки наділяє його «рисами робота», який бездоганно працює і діє згідно з «інженерною програмою». Захоплення «технічним генієм» репрезентує словформа складного прикметника-оніма *vollkommender*: 1) «ohne Fehler od. Schwächen»; 2) «≈ völlig, vollständig» [24, 1187]. Сама словосполучка *mit vollkommender Ruhe* підсилює експресивність емотивного висловлювання, в якому зустрічаються емотивні частки *Nun aber* в ініціальній чи сильній позиції. Статус цих часток є специфічним — підтвердити можливість всебічного контролю і регулювання емоцій з боку інженера-винахідника. При цьому можна констатувати, що процес перетворення людини на робота характеризується *агресивністю* і *ворожістю*: *hatte Allan vergebens gegen eine leichte Erregung gekämpft, hatte ihn die gleiche sonderbare Unruhe angefallen; empfand er die gleiche sonderbare Unruhe* до жіночої статі: *Frauen interessierten ihn gar nicht* [22, 18]. Криза даного процесу виявляється в тому, що «технічна природа» людини, де ціле й частина мисляться як автономні, незалежні, самодостатні, протиставляються одне одному за функцією: *hatte Allan vergebens gegen eine leichte Erregung gekämpft, als er sich durch einen Blick überzeugte, daß die Loge gegenüber, Lloyds Loge, noch leer war*. Імплицитний конфліктний діалог головного героя із самим собою демонструє образ розколотого психічного світу людини, чия фрагментарність і є норма (*спокій*).

У 1913 році чи не вперше Б. Келлерманном було поставлено етично-моральне питання праці, яка уподібнюється ідеальному, сакральному, божественному і яка керує діяльністю «індустріальної» цивілізації: *Die Arbeit ist ein Ideal. Die Arbeit ist die Religion unserer Zeit!* [22, 238]. Більше того, праця стає долею, фатумом, емоційним фоном не лише робочої людини, а й представників «вищого, правлячого світу» — банкірів, промисловців, державних службовців, їхніх родин. І це цілком закономірно, оскільки результат праці передбачає духовне й матеріальне задоволення, або біологічне й / чи соціальне забезпечення: *Niemand kannte sie,orgette Adonard! Sie würde ihren Weg machen, sobald sie den Boden Amerikas betrat! Oh, das wußte sie! Sie würde vor keinem Mittel, aber auch vor keinem Mittel zurückschrecken, um ihr Ziel zu erreichen* [21, 49]. Доля Жоржетти Адонард — це не дівоче вагання чи страх перед лицем невідомого (*den Boden Amerikas*), а рішучість, сміливість солдата-воєнка, який отримав наказ: за будь-яку ціну взяти потрібний об'єкт (*aber auch vor keinem Mittel zurückschrecken*).

Автор виявляє в цілому неабияку прихильність до емоції *радість* (*Freude*), що має різні форми вияву: *jubelte außer sich, ein unbeschreiblicher donnernder Jubel, lachte, mit einem hellen Lachen, mit leisem Triumph, lachten wie Kinder, lachte laut heraus, lächelte, große / tiefe Freude, Lebensfreude, mit seinem bezauberndsten Lächeln, lächelte mit überlegenem Spott, der strahlende Herr Seguro* та ін.). Активне залучення прикметників (*unbeschreiblich, hell, leise, groß, tief, bezauberndst, überlegen*³), займенників (*außer sich, mit seinem*), прислівників (*laut*), дієприкметників (*donnernd, strahlend*) указує на оцінний суб'єктивний характер емоції *радість*, ознаки її градування: від нейтрального до дифузного, зменшеного чи збільшеного. Передбачається, що диференціація і розрізнення форм вияву емоції *радості* співвідноситься із реакцією на пережиті події, дії, предметну ситуацію, які визначають оцінку [19]. Механізмом утворення ознаки емотивності наведених слів є **гіпербола** (мовне обмеження: *ein unbeschreiblicher Jubel*), **метафора**: а) синестезія («кольоровий слух»: *mit einem hellen Lachen*) [9, 59], б) уподібнення (просторові параметри: *große / tiefe Freude*, функціональний перехід від зовнішнього на внутрішнє: *Lebensfreude*), в) символ (*mit seinem bezauberndsten Lächeln*), г) персоніфікація (стихія: *donnernder Jubel* або енергія природи: *der strahlende Herr Seguro*), **поєднання** (антонімічні поняття: *mit leisem Triumph; Triumph* “2. nur Sg; die Freude über e-n Erfolg od. Sieg” [24, 1061]), **порівняння** (віковий ценз: *lachten wie Kinder*).

Досить часто емоцію *радості* маніфестовано афективами, тобто «мовними одиницями, в семантичній структурі яких є емоційна доля у вигляді семантичної ознаки, семи, семного конкретизатора, завдяки чому ця одиниця адекватно вживається усіма носіями мови для вираження емоційного ставлення / стану мовця» [18, 24–25]. До афективів належать: вигуківі слова й вигуки, наприклад: *Bravo! Bravo! O ja, sie war auf See! Oh, Wien! Triumph! Ich will sie alle glücklich sehen, alle! Oh! Wie wundervoll! Fort! Fort! Fort! Oh, der Teufel, sie fuhren!* та ін., пестлива лексика: *dieses Paketchen, in ihrem kleinen Häuschen, das Fläschchen, Welcome, Baby! Seppi, das war Evas kleiner Dackel* та ін., стилістично забарвлена лексика: *der “dicke Müller”, “der russische Teufel”* (назва бурильних машин), *Persönchen*, емоційні адресативи: *Ca va, mon vieux? Still going strong, old boy? Sonja, “Don’t smoke too much, Pa!”*, *Kitty*. Хоч емоція *радості* і не вважається суто соціальною емоцією [6, 147], Б. Келлерманн спростовує цю думку: “*Da fährt dein Zug, Mac!*” *sagte sie lachend und gab sich keine Mühe, ihre Schadenfreude zu verbergen* [22, 42]. Емотивним іменниковим композитом *Schadenfreude* письменник «відібрав» у емоції *радості* її загальну позитивну спрямованість і «перетворив» останню у жіночу *злобну радість*, викликану запізненням на

потяг. Негативна семантика компонента *Schaden* виявилася провідною і різуче змінила психологічну тональність усього висловлювання. Нове значення «*зловтіха*» несе таку саму об'єктивну, а не суб'єктивну (з погляду дружини) оцінку, як і «*сміх*». Отже, *Schadenfreude* у наведеному висловлюванні є тим емотивним сигналом, що повідомляє адресатові щось більше, ніж емоційний стан адресанта в момент мовлення — потреба в енергетичній розрядці емоцій. «Недовантаження» або «перевантаження» експресії свідчить про психічну дезорганізацію особистості і ускладнює комунікацію з її участю [3, 43]. Важко собі уявити вдаліший добір емотивної лексики для зображення експресивності американки Мод: “*Hobby!*” *schrrie Maud. “Wie kannst du dich unterstehen!” Und sie stampfte empört mit dem Fuß* [22, 24]. Її манера спілкування із друзями під час концертного антракту не може не шокувати: крик, обурення, нестримані рухи кінцівками ніг — соціально бажаного стандарту, рівня культури і самодисципліни не простежується. Щоправда, реакція Мод на прослухану музику не менш імпульсивна: “*Bravo! Bravo!*” *rief Maud mit ihrer hellen, hohen Stimme und beugte sich mit vor Erregung feuchten Augen weit über die Logenbrüstung* [22, 23]. У такому разі можна стверджувати, що емоційно-енергетичний потенціал цього персонажа є досить могутнім і одночасно вразливим.

Характерно, що в ставленні Б. Келлерманна до емоційно-психологічної моделі австрійської співачки Єви Кенінгсгартен поєдналися дві протилежні тенденції: з одного боку, намагання ідеалізувати її поведінку і будь-які вчинки (*Ein prachtvollles Weib war sie, ohne Zweifel, ein Vollweib!*), а з іншого — показати жінку, матір сповнену реальних суперечностей (*Es klopfte an der Tür. “Niemand, niemand, hörst du, Marta, will ich sehen, niemand!” sagte Eva hastig und stampfte — eine schlechte Gewohnheit von ihr — mit dem Fuße auf; “Ach, wir armen Frauen!”*) [21, 11; 32; 187]. Автор встановлює головну різницю між Євою та більшістю людей, котрі її оточують: *Sie war von einem sonderbaren, erregenden Fluidum eingehüllt; ihre Augen, Wangen, Lippen schienen unaufhörlich wiederzuspiegeln, was in ihrem Innern vorging* [21, 102]. Як бачимо, талант цієї співачки полягає не в тому, щоб переживати, а в умінні **так ретельно еманувати** внутрішню емоційно-психічну енергію назовні. Завдяки цьому компоненту ідеальний образ підноситься над ситуацією, що становить певну сукупність значень. Поняття ідеалізованого образу хоч і впливає із базових позитивних емоцій — *радість* (*Freude*), *подив* (*Erstaunen*), *інтерес* (*Interesse*), *сором* (*Scham*), *провина* (*Schuld*), утім протиставлене поняттям «жінка» і «матір», що спираються ще й на базові негативні емоції — *горе* (*Trauer*), *гнів* (*Zorn*), *відраза* (*Ekel*), *презирство* (*Verachtung*), *страх* (*Angst*) [6, 55, 57], наприклад: *Eva ging auf und ab, immer hin und her*

in ihrem kleinen Salon, das Herz voll quälender Unruhe [21, 193]. Б. Келлерманн розглядає *gore* матері, дитину якої викрав батько, крізь призму діалектичної формули: частина (*das Herz*) — ціле (*Eva*). Тут частина є не лише вмістилищем, але й осереддям, мірою емоційного стану, внутрішнім асиметричним обмеженням організму — верхньо-лівобічного і дуже рідко правобічного простору. Причому зовнішній простір структурується за двома координатами: вперед–назад (*auf und ab*), туди–сюди (*hin und her*), є «обжитим», «присвоєним», «своїм» (*ihr*), має замкнену естетичну форму (*Salon*), невеликий за обсягом (*klein*), штучно відмежований від фізичного простору (*in ... Salon*).

Таким чином, *gore* це — емоційний стан, пов'язаний із втратою найдорожчого, що має жінка-матір — дитини: *“Das Wichtigste ist wohl Grete”, sagte Kinsky nach einer Pause und blickte Eva an. / “Ja, Grete! O ja, Grete!” stimmte Eva zu* [21, 222].

Впадає у вічі астенічний характер емоції *горя*: пригніченість, неспокій, автоматична монотонна координація рухів. Принагідно зауважимо, що ідея *кінесику* стає однією із домінуючих у творі «Блакитна Стрічка», наприклад: *Er war monatelang bemüht, Evas Hände all die Ausdrucksmöglichkeiten zu lehren, die Frauenhänden innewohnen. Es gibt ja nichts, was sie nicht auszudrücken vermögen: sie können beten, flehen, fluchen, beschwören, jubeln, verzweifeln — was können sie nicht?* [21, 200]. Йдеться саме про можливість розмаїття функціональності частини жіночих рук — кистей у комунікативному акті: сакральне, соціальне, етично-моральне, ідеологічне, емоційне, аксіологічне. При цьому техніка рухів рук тотожна естетичним, художнім зразкам, зображенням на стародавніх визначних полотнах. А коли існують взірці, людина в щоденних вчинках наслідує їх. Тобто кінестетичні сигнали співачки Єви Кенінгсгартен завжди свідомі (контрольовані). Вона вміє виражати «межу» почуттів, емоцій, настроїв, переживань тощо. Проте аналогічні сигнали жінки Єви Кенінгсгартен є підсвідомими (неконтрольованими): *Eva fühlte, daß seine Hand eisig war; sie nahm sie in ihre Hände, um zu wärmen. / “Es geht dir besser, Felix?” fragte sie* [21, 221]. Зважаючи на своєрідність семантики наведеного питання, Єва не цікавиться, а стверджує той факт, що самопочуття її колишнього чоловіка краще (*besser*). Така подвійна асиметрія форми і значення апелює швидше до раціонального, розумового, ніж до чуттєвого, емоційного.

Інтегральною ознакою «творів про техніку» є згадування сакральних онімів, наприклад: *Gott möge sie beschirmen, oh, du mein Gott! O Gott, Mein Gott! Du verfluchter Teufel! Mein Gott — mein Gott, Oh, du großer Gott, Gott gebe es! Ach, Gott bewahre! o du lieber Gott im Himmel! Oh, der Teufel, sie fuhren! zum Teufel, Gott sei Dank, bei Gott* та ін. Різниця полягає в частотності реалізації, кількості та якості

компонентів у семантичній структурі вигуків. Цілком очевидно, що сакральне має оціночний вимір. У його царині виділяються священне (*Gott*) й сатанинське (*Teufel*), які споріднені з протиставленням «свого» (*du mein*) — «чужому» (*Du verfluchter*), «вічного» (*du lieber*) — «тлінному» (*zum Teufel*), понять «вища цінність» (*du großer*) — «нижча цінність» (*der Teufel*). Усе значуще в житті людина сприймає крізь призму святості або гріховності, мізерне ж — крізь призму буденності. Прірва, що розділяє сакральне і десакаральне, відокремленість природного від мінливості «технічного» буття і водночас «авторитетність» священного, надає технічному статусу божественності, пластичного ідеалу, піднесеного й достеменного взірця.

Щодо найменувань носіїв характерних ознак емоцій, вони співзвучні емоції *радості*: *Spaßvogel, Glückspilz, ein glücklicher Mensch, ein Schabernack* (Grete), емоції *горя*: *dieser unglückseliger Kinsky, Unglückte*, емоції *гніву*: *wie eine Rasende*, емоції *страху*: *die Feilingen*. Основна особливість цієї лексики — означення емоційних рис у чоловічій статі (одн., мн.) і дуже рідко у жіночій статі (одн.). При цьому йдеться про дитину дошкільного віку. Очевидним є те, що соціально-психологічний статус жінки в техногенному світі оцінюється за трьома традиційними параметрами патріархального суспільства: *дружина — матір — коханка*. Вона сприймається як об'єкт (переважно сексуальний), частина імені її чоловіка (на світських раундах), виконавиця гендерних ролей (суспільних, родинних, культурних).

Б. Келлерманн, беручи за основу емоцію *гніву*, відображає істинну природу людини, сприяє відтворенню стереотипів поведінки: *Da verlor Allan die Herrschaft über sich. Er war der Sohn eines Bergmannes, ein Arbeiter wie sie alle, und sein erstes Gefühl war nicht Schmerz, sondern Wut* [22, 215]. Із наведеного прикладу видно, що замість емоції *горя* (Schmerz) — Аллан втратив дружину і доньку — на передній план виступає емоція *гніву* (Wut). Спочатку *гнів* викликає у нього бажання покарати винних, знищити їх фізично, потім ця емоція знесилює його настільки, що він втрачає свідомість, і, зрештою, стає, як овоч. Схематично семантичний ланцюг емоційних станів Аллана можна репрезентувати у такому вигляді: *гнів — горе — провина — страх*. Зменшення страждання Б. Келлерманн кваліфікує як отримання локонів волосся загиблих. Фактично ця ідея ґрунтується на *метонімії* — волосся є дуже важливою частиною людського тіла як у соціальному, так і в особистісному плані. Воно символізує індивідуальний дух або життєву силу людини, а також *gore* [15, 47–48]. Описуючи первісний стан людської психіки, Б. Келлерманн не ідеалізує його. Боязка людина, на його думку, живе лише наполовину: *Ein Mensch, der Furcht hat, lebt nur halb* [22, 246].

Адже в цьому стані, як і в стані *znievy*, діють не розумом, а бажаннями, необхідними для *самозбереження*. Звідси випливає й решта моральних стосунків між людьми.

Нами зареєстровано слова, стали й вільні словосполучення, що вживаються на позначення: 1) емоційного процесу *znievy*, наприклад: *das Blut in den Ohren sieden, empört auffahren, mit den Zähnen vor Zorn knirschen, Er haßte ihn so sehr, dass er Blut auf der Zunge spürte...* [22, 282], *wütend stürzen*; 2) емоційного стану *znievy*: *hassen, vor Wut kochen, Tränen der Wut*; 3) процесуальної результативності емоції

znievy: *blaß und rot vor Anstrengung werden*; 4) форми вияву емоції *znievy*: *Ärger, Toben, Tosen, Wut, Zorn, Zornröte, alle Wetter!*; 5) ознаки чи властивості емоції *znievy*: *zornig, rasend, wütend, zu erregt, wutentbrannt, böse, gereizt, aufgebracht, unzufrieden*.

У короткому огляді, зрозуміла річ, не ставиться за мету проаналізувати всю емотивну лексику мови «творів про техніку». Та навіть на пропонованому матеріалі видно, яку роль вона відіграє у творчості Б. Келлерманна. У перспективі емотивна лексика має стати предметом зіставних і перекладацьких досліджень.

ДЖЕРЕЛА

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 444 с.
2. Белехова Л.І. Словесний образ в американській поезії: лінгвокогнітивний погляд: [монографія] / Белехова Л.І. — М. : Звездопад, 2004. — 376 с.
3. Бойко В.В. Психоенергетика / В.В. Бойко. — СПб. : Питер, 2008. — 416 с. — (Сер. «Краткий справочник»).
4. Гамзюк М.В. Емотивний компонент значення у процесі створення фразеологічних одиниць (на матеріалі німецької мови): [монографія] / Микола Васильович Гамзюк. — К. : КДЛУ, 2000. — 256 с.
5. Голубовська І.О. Етноспецифічні константи мовної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.15 «Заг. мовознавство» / І.О. Голубовська. — К., 2004. — 38 с.
6. Изард К.Э. Психология эмоций / К.Э. Изард ; [пер. с англ. В. Мисник, А. Татлыбаева]. — СПб. : Питер, 2008. — 464 с.
7. Калиновська І.М. Типологічні аспекти позитивно-емотивних іменників сучасної англійської мови / І.М. Калиновська, М.М. Процик // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. — Луцьк, 2011. — № 3, Ч. 2. — С. 129–132. — (Філологічні науки. Мовознавство).
8. Коч Н. Генезис восточнославянской концептосферы в языковом и культурном отражении (эволюционное развитие дуальности *человек–животное*: на материале мифологии, фольклорных источников, памятников письменности XI–XVII вв.): [монография] / Наталя Коч. — Николаев : Илион, 2010. — 440 с.
9. Кравков С.В. Взаимодействие органов чувств / С.В. Кравков. — М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1948. — 128 с.
10. Орбан-Лембрик Л.Е. Соціальна психологія: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] : у 2 кн. / Л.Е. Орбан-Лембрик. — К. : Либідь, 2004. — 464 с. — Кн. 1: Соціальна психологія особистості і спілкування. — 2004. — 576 с.
11. Приходько А.И. Роль и место эмоций в формировании картины мира / А.И. Приходько // Нова філологія : зб. наук. праць. — Запоріжжя, 2010. — № 37. — С. 52–55.
12. Романова Н.В. Проблема емоційної і емотивної лексики / Н.В. Романова // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. — Луцьк, 2011. — № 3, Ч. 2. — С. 174–179. — (Філологічні науки. Мовознавство).
13. Романова Н.В. Семантика антонімії сучасної німецькомовної лексеми *Liebe*: статистичний аспект / Н.В. Романова // Вісник Чернігів. нац. пед. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка: зб. наук. праць. — Чернігів, 2011. — Вип. 92. — С. 250–253. — (Сер. «Педагогічні науки»).
14. Роменець В.А. Історія психології: Стародавній світ. Середні віки. Відродження: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / В.А. Роменець. — К. : Либідь, 2005. — 916 с.
15. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. — 448 с.
16. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
17. Шаховский В.И. Типы значений эмотивной лексики / В.И. Шаховский // ВЯ. — 1994. — № 1. — С. 20–25.
18. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка: [монография] / В.И. Шаховский. — М. : ЛКИ, 2008. — 208 с.
19. Ayer A.J. Language, Truth and Logic / A.J. Ayer. — London : Gollancz, 1936. — 254 p.

20. Bulitta E. Wörterbuch der Synonyme und Antonyme / Erich Bulitta, Hildegard Bulitta. — Frankfurt am Main: FTV, 1991. — 795, [5] S.
21. Kellermann B. Das Blaue Band / Kellermann B. — M.: TSITADEL, 2001. — 352 S.
22. Kellermann B. Der Tunnel / Kellermann B. — M.: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1960. — 377 S.
23. Kellermann B. Die Stadt Anatol / Kellermann B. — Berlin: Volk u. Welt Verl., 1964. — 426 S.
24. Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache / [Hrsg. Götz D., Haensch G., Wellmann H.] — Berlin: L., 2008. — 1307, [5] S.

В статье проанализированы функционально-семантические особенности эмотивной лексики в речи «произведений о технике» Б. Келлерманна, обозначающие наиболее сильные базовые эмоции — радость, гнев; классификация эмотивной лексики включает следующие признаки: названия эмоций, эмоциональное состояние, эмоциональная оценка, эмоциональное переживание, эмоциональная характеристика человека.

Ключевые слова: эмоция, базовые эмоции, эмоциональное состояние, эмотивная лексика, стилистически окрашенная лексика.

The article analyzes functional-semantic peculiarities of emotional vocabulary in "Works about Technology" by B. Kellermann, indicating the strongest basic emotions — joy, anger; the author defines them according to the following classes: the names of emotions, emotional state, emotional evaluation, emotional experience, emotional personal characteristic.

Key words: emotion, basic emotions, emotional state, emotional vocabulary, stylistically colored vocabulary.

УДК: 811:111:81'42:791.43

Александр Чирвоный, Мария Вдовина

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ КИНОТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОЭПОПЕИ «ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ»)

В статье идет речь о понятии прецедентного кинотекста как особого вида лингговизуальных текстов. На примере киноэпопеи «Звездные войны» рассматриваются его лингвокультурные особенности и характер прецедентности. Проводится анализ прецедентных имен и прецедентных высказываний, связанных с кинотекстом «Звездных войн», частая апелляция к которым является показателем принадлежности данного кинотекста к разряду прецедентных.

Ключевые слова: кинотекст, прецедентный текст, прецедентность, прецедентные высказывания, прецедентные имена, невербальный компонент.

Современный мир сложно представить без кино и телевидения. Оба эти явления глубоко укоренились в нашей повседневной жизни, став неотъемлемой частью нашего существования, и особенно это проявляется в языке. Любой фильм, завоевавший любовь публики, становится достоянием культуры, которую рассматривают как вспомогательный материал для более глубокого проникновения в суть языковых явлений. Именно на границе культуры и языка находятся фильмы и сериалы.

Материалом нашего исследования стала знаменитая киноэпопея Джорджа Лукаса «Звезд-

ные войны», влияние которой проявляется в поп-культуре и средствах массовой информации, и, безусловно, отражается и в языке. С точки зрения лингвистики, любой фильм можно рассматривать как текст или кинотекст, представляющий собой совокупность всех характеристик, присущих тексту в его традиционном понимании, где, кроме вербального компонента, существует также невербальный, или визуальный компонент. Целью данной работы является более глубокое изучение кинотекста, а также выделение его лингвокультурных особенностей на примере шести фильмов киноэпопеи «Звездные