

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНА ПРИРОДА ТЕКСТІВ
АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Хименко Катерина Олександрівна

Керівник д. ф. н., проф. Приходько Г. І

Рецензент к. п. н. , доц. Надточій Н. О.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної
філології

Кафедра англійської
філології

Освітній рівень
магістр

—
Спеціальність 035
Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша - англійська

Освітньо-професійна програма Мова і література
(англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри

«____» _____

20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ХИМЕНКО КАТЕРИНИ
ОЛЕКСАНДРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Лінгвостилістична
природа текстів американської літературної казки

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Приходько Г.І д. філол. наук,
проф.

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 27 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) Теоретичні засади дослідження тексту літературної казки, інтертекстуальність, лінгвостилістичний аналіз а мериканської літературної казки

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) проаналізувати різні підходи до дослідження літературної казки 2) розкрити сутність поняття «інтертекстуальність»; 3) описати традиційні формули в текстах американської літературної казки; 4) з'ясувати роль промовляючих власних імен в текстах американської літературної казки.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Приходько Г.І д. філол. наук, проф.	05.05.2019	05.05.2019
Розділ 1	Приходько Г.І д. філол. наук, проф.	15.06.2019	15.06.2019
Розділ 2	Приходько Г.І д. філол. наук, проф.	05.09.19	05.09.19
Висновки	Приходько Г.І д. філол. наук, проф.	15.10.19	15.10.19

6. Дата видачі завдання 05.05 2019

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2019	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3	Написання вступу	червень 2019	виконано
4	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано

5	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2019	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9	Захист	січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

К. О. Хименко

Керівник роботи (проекту)

Г. І Приходько

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

М. І Залужна

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 66 стор., 121 джерел.

Об'єкт дослідження: тексти американської літературної казки.

Мета роботи: розкриття структури й стилістичних особливостей американської літературної казки.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії літературної і народної казки, розроблені в лінгвістиці (Ліповецкий М.Н., Стівенс Дж., Швачко С.О. та ін.) та літературознавстві (Єремєєва Н.Ф., Пропп В.Я. та ін.).

Отримані результати: характерною рисою американських літературних казок є традиційні формули трьох типів: початкові, медіальні та кінцеві. Використання промовляючих імен є відмінною рисою стилю американських літературних казок. Вони репрезентують антропоцентричну спрямованість казки і є засобом змалювання її персонажів. Прислів'я, приказки, загадки часто зустрічаються у казках. Вони засновані на метафорах, метоніміях, гіперболах, які роблять висловлювання більш емоційно забарвленими та сприяють створенню яскравих образів, які відразу запам'ятовуються. Аналіз показує, що американські літературні казки тісно пов'язані з фольклором. Тим не менш, можна спостерігати тенденцію до його стирання, що пояснюється впливом автора на традицію казки.

Ключові слова: казка, інтертекстуальність, лінгвостилістика, традиційні формули, промовляючі імена.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	6
1.1 Принципи лінгвостилістичного аналізу художнього тексту.....	6
1.2 Типологічні особливості структурно-семантичній організації художнього тексту американської літературної казки в світі лінгвостилістики і теорії інтертекстуальності.....	17
1.3 Жанрово-стильова домінанта чарівної народної казки як суб'єкт для формування художнього тексту літературної казки	28
1.4 Лінгвостилістичний аналіз тексту американської літературної казки	38
РОЗДІЛ 2 КОМПЛЕКСНИЙ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	45
2.1 Приклади лінгвостилістичних особливостей текстів американської літературної казки	45
2.2 Аналіз традиційних формул казки	58
2.3 Аналіз мовленнєвих власних імен в текстах американської літературної казки.....	62
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67

ВСТУП

Дипломна робота присвячена дослідженню лінгвостилістичної організації тексту американської літературної казки. Вона виконана в руслі лінгвостилістики із залученням загальної теорії тексту і теорії інтертекстуальності.

Інтертекстуальність визнається умовою існування будь-якого тексту. Значний інтерес, який викликає ця категорія в лінгвістиці, обумовлений тим, що одним з основних напрямів лінгвістичних досліджень є комплексний аналіз художнього тексту, що передбачає вивчення реалізації внутрішніх і зовнішніх зв'язків на всіх взаємозв'язаних рівнях його структурно-семантичної організації.

Особливістю художнього тексту літературної казки є облігаційний зв'язок з фольклорним жанром народної казки. Ідентифікація літературної казки як казкового текст стає можливою, зокрема, завдяки використанню в ній ряду стилістичних прийомів, успадкованих у народної казки. Вивчення процесів інтертекстуального впливу традиції народної казки на художній текст літературної казки, що виявляється в глибинній і поверхневій структурах останнього, сприяє оптимізації розуміння і виробленню адекватних стратегій його сприйняття.

Американська літературна казка виділяється серед інших текстів літературних казок відсутністю єдиного субстрату, тобто при створенні американської літературної казки автори спираються або на народні казки інших країн світу (з яких вони можливо іммігрували, або на загальну концепцію побудови казкового тексту).

Не дивлячись на існування значної кількості досліджень літературної казки і народної казки (Стівенс Дж., Єремєєва Н. Ф., Пропп В. Я., М. М. Ліповецький, С. О. Швачко, дослідження американської літературної

казки одиничні, зазвичай присвячені казкам конкретного автора і виконані в руслі аналізу літературознавства.

Актуальність роботи полягає в необхідності вироблення ґрунтовного системного підходу до аналізу лінгвостилістичної природи текстів американської літературної казки як складного лінгвістичного явища, спираючись на сучасний мовний матеріал.

Наукова новизна полягає у спробі власного дослідження особливостей структури й стилістичних засобів, притаманних американській літературній казці.

Об'єктом дослідження є тексти американської літературної казки.

Предметом дослідження є способи реалізації жанрово-стильової домінанти в текстах літературної казки.

Метою дослідження є розкриття структури й стилістичних особливостей американської літературної казки.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

- 1) проаналізувати різні підходи до дослідження літературної казки;
- 2) розкрити сутність поняття «інтертекстуальність»;
- 3) описати традиційні формули в текстах американської літературної казки;
- 4) з'ясувати роль промовляючих власних імен в текстах американської літературної казки.

Матеріалом дослідження стали автентичні тексти 19 американських літературних казок Френка Баума і Річарда Баха, загальний об'єм яких склав біля 500 сторінок.

Методи дослідження. У роботі були використані наступні методи дослідження: метод суцільної вибірки, описовий метод, метод контекстуального аналізу, критичне вивчення літератури, елементи стилістичного аналізу.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів під час проведення семінарських занять зі стилістики та практичних занять з англійської мови

Робота пройшла апробацію на I Міжнародній науковій веб-конференції молодих вчених «Мова, культура, комунікація у всеосяжному інтелектуальному просторі».

Результати дослідження представлено в 1 публікації:

1. Khymenko K., Prihodko G. Specific Features of American Literary Fairy Tales. The 1 ST Young Researchers' International Web Conference «Communication in the Expanding Intellectual Space». Book of Abstracts. Czestochowa, 2019. P. 102.

Структура роботи. Дослідження складається з змісту, вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У вступі обґрунтовано вибір теми, її актуальність, предмет, мета, об'єкт, завдання дослідження, визначається наукова новизна, теоретична і практична значущість роботи.

Перший розділ присвячено розгляду поняття інтертекстуальності художнього тексту, особлива увага приділяється жанрово-стильовій домінанті чарівної народної казки.

Другий розділ містить власний аналіз стилістичних особливостей текстів американської літературної казки.

У висновках подані узагальнені результати проведеного дослідження та окреслені його подальші перспективи.

Загальна кількість сторінок 66, кількість використаних джерел 121.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ
АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

1.1 Принципи лінгвостилістичного аналізу художнього тексту

Головним завданням мовностилістичного аналізу є вивчення образотворчих засобів художнього тексту, того естетичного ефекту, який дає їх синтез. Дуже важливо знайти в тексті «ключові» тропи і фігури, які допомагають автору в здійсненні задуму. Такі тропи містять у собі стилістичну функцію тексту, яка визначається як «виразний потенціал взаємодії мовних засобів в тексті, що забезпечує передачу поряд з предметно-логічним змістом тексту також закладеної в ньому експресивної, емоційної, оціночної і естетичної інформації» [Рошияну 1974, с. 14].

Розглядаючи лінгвостилістичний аналіз художнього тексту, необхідно визначити художній текст як такий. Текст розглядається як закрита система складної внутрішньої організації, всі елементи і рівні якої знаходяться в тісній взаємодії і орієнтовані авторською точкою зору на передачу певної естетико-пізнавальної інформації. Художній текст відповідає всім загальнотекстовим дефініціям: він володіє структурно-сисловою єдністю, впорядкованою послідовністю одиниць, його складових, закінченістю комунікативною цілеспрямованістю. Відмінність художнього тексту від не художнього (наукового та офіційно-ділового) полягає в специфіці його функції – естетичній дії: «Поетична функція мови спирається на

комунікативну, виходить з неї, але споруджує над нею підлеглий закономірностям мистецтва новий світ мовних смислів і співвідношень» [Віноградов 1963, с. 155]. Художній текст може бути принципово неоднозначним, авторське відношення до описуваних подій може бути глибоко прихованим, явища підтексту часто виявляються значимішими, ніж експліцитно виражені [Горелікова 1989, с. 5].

Основне завдання лінгвістичного аналізу – виявлення загальної художньої ідеї тексту, тобто того узагальнювального емоційного сенсу, який лежить в основі твору і домінантою якого є авторська точка зору по відношенню до описуваної дійсності. В процесі аналізу розглядаються різні рівні тексту: лексичний (вивчення тематичних полів слів і особливостей окремого слова), синтаксичний (принцип поєднання слів, пропозицій, особливості структури складного синтаксичного цілого), композиційно-синтаксичний (визначення типа оповідання, взаємодії мовних структур, просторово-часова і суб'єктивна організація тексту абзацу). Крім того, особлива увага приділяється виявленню імпліцитних «елементів» тексту. Порядок розгляду названих рівнів вільний і задається специфікою конкретного твору. А також підходом конкретного дослідника до вивчення твору. У цьому питанні погляди дослідників розходяться, але деякі дослідники сходяться на думці, що односторонній аналіз тексту неможливий, його необхідно розглядати з різних літературознавчих і лінгвістичних позицій і узагальнювати отримані результати. Наприклад, Л. Г. Бабенко та Ю. В. Казарін пропонують наступний алгоритм комплексного лінгвістичного аналізу художнього тексту, що складається з пунктів: [Бабенко 2003, с. 54], [Казарін 2018, с. 20].

- 1) Визначення функціонально-стильової приналежності тексту (стильові риси, комунікативна задача тексту, його функції);
- 2). Аналіз семантичного простору твору, який має на увазі:
 - а) аналіз концептуального простору тексту (визначення ключових понять і концептів тексту),

б) аналіз денотативного простору (тобто визначення набору макропозиції і відносин між ними, опис художнього часу і простору і їх втілення в мові),

в) аналіз емотивного простору тексту (емотивна характеристика персонажів і автора, визначення емоційної тональності тексту).

3) Аналіз структурної організації, який включає в себе аналіз об'ємно-прагматичного, структурно-сміслового, контекстно-варіативного членування тексту і їх особливостей; визначення текстотворчих, логіко-семантичних, граматичних і прагматичних зв'язків;

4) Аналіз комунікативної організації, який складається з визначення комунікативного реєстру тексту, тема-рематичного членування і виявлення рематичної домінанти;

5) Виявлення текстових домінант (засобів актуалізації сенсу): аналіз вибору лексичних одиниць, повторюваних синтаксичних структур, порядку слів, використання образотворчих засобів і стилістичних прийомів;

6) Узагальнення результатів аналізу [Казанцева 1991, с. 12].

Перевагами такого підходу є різнобічність і глибина, однак не приділяється увага фонетичній формі твору, ритмічному малюнку, тобто він швидше призначений для прозового тексту, хоча, безумовно, всі пункти підходу пов'язані між собою і чинять взаємний вплив один на одного. Ще один підхід до аналізу художнього тексту пропонує В. І. Тюп. Дослідник називає запропонований ним тип аналізу семіоестетичним, тобто аналізом, який «дає науковому опису семіотичну даність тексту, аби ідентифікувати його як маніфестацію смислової архітектоники естетичного об'єкту». При такому підході враховується як естетична специфіка художньої цілісності твору, так і семіотична природа її текстового втілення, тобто прояв «внутрішнього у зовнішньому» [Тюп 1987, с. 33]. В. І. Тюп виділяє шість рівнів семіоестетичного аналізу, кожен з яких може бути розглянуто з двох позицій: з позиції змісту (естетичної актуалізації тексту) і з позиції тексту (знакової маніфестації твору). Крім того, рівні організованості тексту

діляться на суб'єктні (хто говорить і як) і об'єктні (що і про що йдеться). До суб'єктної організованості відносяться сюжетотворення, глосалізація і ритмотектоніка, до об'єктної – фабула, локалізація і міфотектоніка [Тюп 2006, с. 68].

1) Фабула – структурна характеристика твору, яка зазвичай відноситься до сюжету, «квазіреальність, ланцюг подій, де локалізується квазіреальність персонажів в квазіреальності часу і простору». Може повторюватися з твору в твір [Гальперин 1981 с. 33].

2) Сюжетотворення – авторський виклад фабули, який розбитий на фрагменти, що відрізняються між собою учасникам, місцями і часом дії, а також зв'язок цих фрагментів і система епізодів тексту. До цього рівня відноситься розподіл твору на глави, строфи, абзаци і виділення початку і кінця тексту.

3) Фокалізація – ступінь детальності зображення персонажів, їх присутності і взаємодії (дії) в часі і просторі. На цьому рівні враховуються не тільки предметні деталі реального життя, представленого в творі, а й деталі нематеріального, інтелектуально-психологічного характеру [Цивян 1975, с.193].

4) Глосалізація – суб'єктна деталізація композиції, або насичення тексту мовними характеристиками. На цьому рівні розглядається вибір лінгвістичних засобів (лексика, синтаксичні конструкції і ін.), який впливає на характеристику героїв і самого автора твору.

5) Міфотектоніка – надсюжетні підтексти твору, які апелюють до особистісного досвіду читача, до його індивідуального внутрішнього «я». Ці підтексти лежать глибше, ніж сюжет, композиція або мовні прийоми і складають справжню художню цінність твору. «На міфотектонічному рівні співтворче співпереживання та актуалізація змісту твору в свідомості читача протікає за законами міфологічної самоактуалізації людини в світі».

6) Ритмотектоніка має безпосереднє відношення до ритму твору, який реалізується читачем в процесі читання. Ритм – основа суб'єктної організації

художнього часу висловлювання. Чим вище щільність ударних складів щодо довжини висловлювання, тим сильніше напруженість мовного втілення тексту. Крім того, ритм впливає на інтонацію висловлювання. Перші чотири пункти підходу В. І. Тюпи є також і в підході, представленому вище. Новими у цьому підході є міфотектоніка і ритмотектоніка, які характеризують більш прагматичну, а також до певної міри філософську спрямованість аналізу. Сам автор зазначає, що такий аналіз підходить як для прозових, так і для поетичних творів, однак при всій детальності розгляду окремих аспектів тексту він не відповідає в повній мірі завданням дослідження [Чередниченко 2007, с. 77].

Л. О. Новіков пропонує аналіз, що складається з трьох частин, або аспектів. Перший аспект – дослідження основного змісту художнього твору з метою осягнути авторський задум, авторську позицію, зрозуміти ідею і побачити спосіб її втілення в образах. Тут необхідні спільні знання про текст, тобто знання, що лежать «поза цим текстом» і взяті з інших джерел: історична епоха, подія або факт, що послужили основою твору, прототипи героїв та ін. Об'єктом другого аспекту є композиційна структура твору [Новіков 1979, с. 55]. Тут в першу чергу важливо побачити і зрозуміти принцип організації тексту, а також систему образів і їх розвиток. Тобто найголовнішим питанням він бачить інтерпретацію тексту, про яку мова піде пізніше. Третій аспект – вивчення «системи мовних образотворчих засобів в їх ідейно і композиційно цілеспрямованому синтезі». Завдяки попереднім трьом аспектам, можливо отримати загальне уявлення про текст і осягнути специфіку мовної структури твору. Потрібно підкреслити, що тут мається на увазі не суцільний аналіз мови, тобто всіх її «ярусів» (лексики, граматики та ін.), а виборчий аналіз, при якому особливий наголос робиться на мовних домінантах тексту. Такими домінантами є одиниці, які «переважають у тексті, займають в ньому сильні позиції і беруть участь у формуванні його концептуального семантичного простору». Мета такого аналізу – виявлення «мовної оболонки літературного образу», створеного взаємодією різних

мовних засобів. Таким чином, складається наступний ланцюжок: ідея – композиція (образи) – мова. Така послідовність, на думку Л. О. Новікова, є найбільш вдалою і успішною на практиці [Новікова 2007, с. 44].

Поважно мати на увазі, що об'єктом аналізу є художній текст, а не художній твір. «Текст - один з компонентів художнього твору, звичайно, вкрай суттєвий компонент, без якого існування художнього твору неможливо» [Лотман 1970, с. 24]. Лінгвістичний аналіз художнього тексту дуже важливий, перед читачем ставиться вузьке завдання уважного прочитання витягання максимальної художньої інформації з самого тексту. Характеристика літературного, суспільного життя епохи, вивчення біографії автора і всебічність створення даного твору, безумовно, розширює уявлення читача про конкретний текст, проте, це завдання аналізу літературознавства [Горелікова 1989, с. 7]. Існує таке поняття як інтерпретація тексту. Більшою чи меншою мірою, інтерпретація тексту обов'язково має місце і при аналізі літературознавства, і при мовностилістичності твору, бо художня творчість не є просто ще одним способом самовираження, воно складає важливу, природну і необхідну сторону комунікативної діяльності людини.

Художній текст складний і багатошаровий. Завдання його інтерпретації – витягувати максимум закладених в нього думок і відчуттів художника. Задум художника втілений в творі і лише з нього може бути реконструйований [Пелевіна 1980, с. 127].

Інтерпретація тексту, за ствердженням Кухаренко В. А, таким чином, - це освоєння ідейно-естетичної, смислової і емоційної інформації художнього твору, здійснюване шляхом відтворення авторського бачення і пізнання дійсності [Кухаренко 200, с. 37].

Поняття текст традиційно зв'язується і з іншим основним поняттям стилістики – стилем, незалежно від трактування останнього тим або іншим напрямом лінгвістики. При розумінні тексту як загальносеміотичної категорії текст і стиль співвідносяться перш за все як характеристики мовної діяльності. Якщо стиль – це значуща властивість людської діяльності в

цілому, і мовній діяльності зокрема, то текст – найкрупніша комунікативна одиниця письмового типу мови – виступає одночасно як «відтиск» процесу мовної діяльності, як її результат, або продукт, і як «інструмент», використовуваний в процесі мовної діяльності, – основний засіб досягнення деякої прагматичної мети [Мороховський 1991, с. 43].

Лінгвостилістичний аналіз може проводитися на різних рівнях мови: фонологічному, морфологічному, лексичному, синтаксичному. Основною одиницею фонологічного рівня є фонема, головна функція якої – розрізнення значущих одиниць мови. На відміну від одиниць інших рівнів мови, фонемі володіють лише планом вираження, тобто не є двостороннім знаком, і тому всі фонемі мають однакову функцію і грають однакову роль в організації звукової сторони вислову. У зв'язку з цим, жодна фонема не може бути стилістично маркованою по відношенню до іншої, і, як наслідок цього, на фонологічному рівні відсутні виразні засоби. Проте, в англійській, як і в будь-якій іншій мові, існують певні способи, або моделі організації звукового потоку, використання яких веде до створення тих або інших акустичних ефектів. Іншими словами, на фонологічному рівні можуть бути створені стилістичні прийоми, тобто особливі поєднання і чергування звуків в їх синтагматичній послідовності, які у поєднанні з іншими засобами утворюють різні стилістичні ефекти [Нефедова 200, с. 61].

Моделі організації звукового потоку можна розділити на дві групи: версифікацію – мистецтво віршування, яке базується на певних правилах, вироблених на основі законів даної мови і практиці поетів; і інструментовку – сукупність способів відбору і комбінації звуків, що додають вислову певних звукових буд, а звідси – емоційне і експресивне забарвлення. Розглянемо лише моделі інструментовки, які зустрічаються і в поезії, і в прозі. У інструментовці виділяються три основні способи організації звукового потоку: алітерація, асонанс, звуконаслідування і евфонія. Алітерація – навмисне повторення однакових (або акустично схожих) звуків або звукосполучень. У англійській мові алітерація широко використовується

у фольклорі, прислів'ях, приказках, стійких словосполучах: wish might and main, safe and sound, to rack and to ruin, forget and forgive [Ліповецький 1992, с. 77].

Асонанс - навмисне повторення однакових (або акустично схожих) голосних в близькій послідовності з метою звукової і смислової організації вислову [Мороховський 1991, с. 50]. При розгляді реалізації поняття виразного засобу і стилістичного прийому на морфологічному рівні необхідно згадати, що основною одиницею морфологічного рівня є морфема. Існує безліч визначень даної одиниці. Одне з найбільш сталих визначень трактує морфему як найменшу значущу одиницю мови, яка може бути виділена в слові. Це визначення передбачає виділення двох типів морфем – корневих і афіксації. Морфемі афіксації діляться у свою чергу на словотворчих і формотворчих. По своєму характеру формотворчі морфемі поділяються на синтетичні (boys, lived, comes, going), аналітичні (has invited, is invited), використовуючи чергування кореневою явною (write-wrote) і суплетивні (go-went) [Новікова 1987, с. 299].

Формотворчі морфемі функціонують не самостійно, а у складі слів, утворюючи словоформи, що виражають різні значення граматичних категорій, – числа, відмінка, визначеності і невизначеності в іменниках, особи, числа, застави, часів, виду, спосіб в дієслів і так далі [Мелетинський 1966, с. 37].

Виразний засіб існує в мові завдяки наявності денотативного і конотативного значення елементів мови, які виявляються в синонімічній парадигмі. У цьому аспекті існує принципова відмінність між словом і словоформою. Слово володіє перш за все денотативним, наочно-логічним значенням, на яке можуть нашаровуватися різні конотативні значення. Ці конотативні значення можуть виявлятися в слові і поза контекстом – порівняння: письменник і писака, writer і scribbler, що зумовлює і вживання в мові. Значення граматичної форми поза контекстом в парадигмі має лише денотативне значення. Поза мовою, поза контекстом граматична форма не

може бути кваліфікована як стилістична, емоційна або експресивна. Мовні (або парадигматичні) синоніми на морфологічному рівні вельми небагаточисельні, і лише деякі з них утворюють стилістичні опозиції з маркованими і немаркованими членами. До їх числа можна віднести форму теперішнього і прошедшого часу загального вигляду, які протиставляються їм марковані за значенням інтенсивності аналітичні форми цих категорій з емфатичним дієсловом *do* (*he came – he did come*), синонімічний паралелізм звичайних форм імперативу і із стилістично маркованих корелятивів з вираженим суб'єктом (*don't forget – don't you forget*) і деякі інші. Таким чином, система виразних засобів в області морфології в англійській мові досить бідна, що обумовлене перш за все переважно його аналітичною будовою [Померанцева 1964, с.220]. Проте бідність системи виразних засобів на морфологічному рівні компенсується можливістю широкого використання стилістичних прийомів, під якими розуміють навмисне зрушення в дистрибуції одиниць мови, що склалася, в даному випадку морфем і словоформ.

Таким чином, як стверджує О. М. Мороховський [Мороховський 1991, с.70], тут можна розрізнити два випадки:

а) стилістичний прийом виникає в результаті порушення звичайної сполучуваності морфем у складі слова. Так, наприклад, деякі необчислювані іменники – *sand, water, time* можуть в певних випадках можуть приймати не характерні для них закінчення множини – *sands, waters, times*, внаслідок чого дані форми набувають і експресивного значення;

б) стилістичний прийом створюється завдяки порушенням контекстуальної дистрибуції, в результаті вживання деякої словоформи в невласивому їй контексті, де вона набуває невласивого нею значення. Це явище називається транспозицією форми.

Мовна експресія у всьому її різноманітті властива не лише звукам, словам і їх граматичним формам, але ще в більшій мірі синтаксичної організації мови [Новіков 2003, с.124].

Основною одиницею синтаксичного рівня мови є модель речення, яка визначається по різному в різних напрямках лінгвістики. У даній роботі під моделлю пропозиції розуміють предикативний ланцюжок слів, що складається з підмета, присудка і придієслівних членів, які знаходяться між собою в певних лінійних смислових і формальних стосунках. Моделі пропозицій, як і елементи мови інших рівнів, можуть містити основну і додаткову інформацію, входити в синонімічні стосунки один з одним і, як наслідок цього, утворювати синтаксично-стилістичні парадигми. Основою для утворення опозицій між різними моделями пропозицій є наявність загального інваріантного значення предикації, а також загального синтаксичного значення (пропозиція оповідальна, питальна, негативна) [Гальперин 1981, с. 220]. Останні значення, які є для них або інших моделей додатковими, розглядатимуться як конотативні.

Трансформація вихідної моделі на модель питальні і негативних пропозицій наводить до зміни її синтаксичного значення, але, як правило, рідко веде до стилістичних перетворень.

Трансформація вихідної моделі в інші моделі оповідних пропозицій наводить до того, що останні перетворюються на стилістично марковані моделі речення.

Відповідно до типів трансформацій вихідної моделі, всі виразні засоби синтаксису можна розбити на три групи:

- 1) виразні засоби, засновані на редукції вихідної моделі;
- 2) виразні засоби, засновані на експансії вихідної моделі;
- 3) виразні засоби, засновані на зміні порядку дотримання компонентів вихідній моделі [Мороховський 1991, с. 93]. Будь-яке знаменне слово мови містить певну інформацію. Ця інформація підрозділяється на основну, або денотативну, і додаткову, або коннотативну.

Більшість слів сучасної англійської мови містять лише денотативну інформацію, внаслідок чого вони є в стилістичному відношенні нейтральними, як, наприклад: man, woman, house і так далі. Це, звичайно, не

означає, що дані слова не можуть використовуватися в стилістичних цілях, зазначає Кухаренко В. А [Кухаренко 1979, с. 22]: «Слово [...] в художньому мовленні [...] набуває і нових, які раніше не були властиві йому, якості: здатність вступати в семантичні відносини з дистантних розташованими одиницями, одночасно реалізувати не одне, а кілька значень з синтаксичної структури і безпосереднього лексичного оточення ».

Разом з фонетичним, лексичним, морфологічним і синтаксичним аспектами мови аналізується також побудова вмісту тексту [Лукин 1999, с. 133]. Вміст художнього тексту ні в якому разі не є автоматичним відображенням життєвих фактів – воно має складні, історично мінливі, до кінця ще не вивчені закони побудови. До побудови вмісту відноситься явище художнього часу. Художній час, в якому розгортаються описувані події, імітує реальний час, але не відображає всіх його властивостей, будучи вільним, воно може прискорюватися, сповільнюватися, навіть зупинятися, послідовність подій може бути змінена.

Існують також поняття художнього простору: його можна визначити як опис уявного місця дії в літературному творі. Художній простір може охоплювати всю земну кулю, з іншого боку, може звужуватися до розмірів кімнати [Новіков 2007, с. 184].

Отже простір і час художнього твору є хронотоп. Роздільне вивчення категорій художнього часу і художнього простору [Бабенко 2004, с. 235]. В той же час, безперечним визнається факт про взаємозв'язок художнього часу і простору в плані їх змістових характеристик. Зв'язок вмісту часу і простору найточніше виявляється перш за все в тому, що переміщення в просторі не можуть не зачіпати перебігу часу, і навпаки, зміна тимчасового ракурсу часто супроводжується змінами просторового орієнтиру. В даний час у ряді робіт ставиться питання про включення поняття «суб'єкта» в структуру хронотопа. «Хронотоп можна представити і як двокомпонентну систему (Суб'єкт + Час + Простір) [Єнукідзе 1987, с. 20]. Одночасно з координатами «час» і «простір», як само собою зрозуміле, часто інтерпретується «дія суб'єкта», в результаті

оповідний вектор «де» - «коли» - «з ким» - «відбувається дія» вміщається в двусоставний хронотоп «де» - «коли», який має на увазі, але не називає в своєму смислового об'ємі – само «дія» і той суб'єкт, довкола якого і розгортається оповідна динаміка. Тому актуальним аналізом хронотопа є хронотоп: Хронотоп = суб'єкт + час + простір + алгоритм дії.

1.2 Типологічні особливості структурно-семантичної організації художнього тексту американської літературної казки в світлі лінгвостилістики і теорії інтертекстуальності.

Літературна казка належить до художнього функціонального стилю і традиційно відноситься до малих прозаїчних жанрів художньої літератури, разом з новелою, розповіддю та іншими. Субстратом для виникнення літературної казки являється народна казка; у свою чергу, літературна казка спочатку послужила засобом введення народної казки в художню літературу. Тому не дивно, що з моменту виникнення літературної казки вона нерозривно зв'язується з народною казкою. Такий взаємозв'язок фольклорного жанру народної казки і жанру художньої літератури літературної казки ускладнює визначення останнього, звідси розгляд двох проблем: проблеми взаємодії літературної казки і народної казки (художній текст і традиції) і проблеми виділення жанрово-стильової домінанти літературної казки – типологічних особливостей, що визначають унікальність цього художнього тексту. Загальноприйнятого визначення літературної казки не існує [Лупанова 1981, с, 78].

У вітчизняних довідкових виданнях літературна казка розглядається або не диференційовано по відношенню до народної казки, або як вважає М. М.Ліповецький [Ліповецький 1992, с. 3] - «... результат прямого перенесення фольклорного жанру до авторської художньої системи». Друга

точка зору – сучасна, така, що виявляється у відсутності в довідкових виданнях статті «літературна казка», і що лише розглядається в статтях, присвячених народній казці. Е. В. Померанцева [Померанцева 1964, с. 130] у своїй статті «Казка» каже, що: «Казки постійно привертають увагу кращих письменників світу, широко використовують в своїй творчості казкові образи, теми і сюжети. Письменники різних країн і народів створюють літературну казку, спираючись на традицію народної казки» [Померанцева 1956, с. 200]. У українських довідкових виданнях літературна казка лише в статтях народна казка. В. М. Лесін в «Словнику літературознавчих термінів» в 1971 р. дав визначення літературної казки. («Народні казки зробили великий вплив на письмову літературу») «Казками і темами казок, - писав М. Горький, - здавна користувалися літератори всіх країн і всіх епох. [Лесін 1971, с. 178] без змін перенесено в словник «Літературознавчі терміни» [Лесін 1975, с. 88]. Практично ідентичне визначення літературної казки дає Ф.Я.Шолома в статті «Казка» [Шолом 1978, с. 507].

В даному дослідженні літературна казка розглядається як самостійний жанр художньої літератури, але, яка спирається на багатовікову фольклорну традицію останньою [Барт 1987, с. 388]. Такий підхід передбачає чітке виділення способів об'єктивізації традиції народної казки в літературній казці.

Навіть поверхневий порівняльний аналіз дозволяє виявити в тесті літературної казки елементи народної казки (схожі сюжетні ходи, традиційні образи персонажів, елементи мовностилістичної організації), що дозволяє говорити про взаємозв'язок цих жанрів. Відсутність комплексного лінгвостилістичного аналізу міжтекстових відносин літературної казки і народної казки пояснюється особовими установками автора, які лежать за межами дослідницьких можливостей лінгвостилістики.

В той же час, традиційні жанроутворюючі елементи не мають конкретного авторства і переходять з тексту в текст як носії загального для

культури символізму, тому питання про запозичення часто взагалі виходить за рамки проблематики впливу: йдеться про деяких стержневих для культури символах, без яких тексти не можуть ефективно здійснювати виробництво сенсу [Ямпольский 1993, с. 17]. Таким чином, в літературній казці і народній казці представлені деякі жанроутворюючі ознаки казкової традиції, які по різному заломлені в конкретних текстах.

Взаємодія нового тексту і традиції – завжди двосторонній процес. Літературна казка використовує традиційні елементи народних казок, але не механічно, а створюючи свою традицію казкового оповідання, яка, за твердженням А. Є. Супрун [Супрун 1995, с. 17], покращує спосіб передачі думок в довільному тексті і сприяє його адекватному розумінню і більшої ефективності, включаючи його вертикальний контекст в словесний світ, який створюється мовою.

Визначити механізм взаємодії літературної казки і народної казки, співвідношення стереотипного і оригінального в тексті літературної казки – в рамках теорії інтертекстуальності – стосунки «текст/традиція», «текст/інший текст», актуальні для літературної казки дослідження американської літературної казки, з позицій сучасного мовознавства.

В лінгвістиці інтертекстуальність може розглядатися як одна з категорій тексту, разом з категоріями зв'язності, цілісності, закінченості, інформативності та іншими, як наслідок текстуальності [Лукин 1999, с. 69] або ж як засіб контролю комунікативної діяльності в цілому [Beaugrande, Dressler 1981, p. 215].

Інтертекстуальність була започаткована в роботах Ф. Соссюра, М. М. Бахтіна, Ю. Тинянова, Ю. Кристевої, Р. Барта, Ю. М. Лотмана. Основним її положенням можна вважати те, що будь-який текст знаходиться у взаємозв'язку з усіма останніми текстами, і дані міжтекстові зв'язки актуалізуються в процесі його сприйняття. Р. Барт [Барт 1987, с. 342] сформулював поняття інтертекстуальності наступним чином: «Кожен текст є інтертекстом: інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або

менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. - всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. У лінгвістиці це трактується по різному. Приналежність тексту до певного жанру пояснює наявність у ньому певних елементів інтертекста. Оскільки «Тема, сенс, ідея тексту розподілені в міжтекстових просторах письменника, ... взятий сам по собі, текст виявляється тематично недостатнім - позбавленим цілісності, який розуміється як неадитивність» [Лукин 1999, с. 53]. Тому розгляд інтертекстуальних зв'язків тексту у відриві від контексту (за значенням Клепфера) - неможливий. Г. Уїддоусон стверджує, що з інтертекстуальністю пов'язана проблема залежності інтерпретації тексту від перенесення сенсів з інших творів одного автора, що інколи обумовлене їх розташуванням в одній збірці. Але далі якщо твір ізольований, читачі природним чином прагнуть тематично співвіднести його з іншими відомими ним роботами того ж автора [Widdowson 1992, p. 204]. Міжтекстові зв'язки, які є результатом виробництва тексту з елементів інших текстів чи по відношенню до інших текстів, з якими створюється текст вступають у своєрідний діалог. Під «інтертекстуальним діалогом» У. Еко розуміє «феномен, при якому в даному тексті відлунюють попередні тексти». Відгукуватися вони можуть у вигляді безпосереднього цитування, центонності, алюзій, плагіату, пародіювання, іронічної гри з запозиченими елементами, створення нових варіацій вже існуючого, що спонукає У. Еко говорити про існування інтертекстуальної традиції.

В. В. Віноградова [Виноградов 1930, с. 62] зазначає, що інтертекстуальність у вузькому розумінні є контекстно обумовленою: «Адже в літературному творі особливі сфери творчості особистості, і суб'єктивні і об'єктивно мовні форми виявляються ускладненими контекстом літератури, літературної школи, жанру, своєрідними прийомами літературних композицій».

Ж. Женетт [Genette 1982, р. 117] розробив класифікацію типів взаємодії культурних кодів в тексті, що породжують різні різновиди інтертекстуальності. Він виділяє власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність. Так, власне інтертекстуальність передбачає соприсутність в одному тексті інших текстів у вигляді цитат, алюзій, плагіату й т. д. Паратекстуальність виникає як відношення тексту до своєї частини (назвою, епіграфа, вставною частини і т. д.). Явище метатекстуальності отримує вираження в формі варіацій, рімейка, рітейка і ін. Гіпертекстуальність заснована на пародійному перекодуванні цитованих джерел. Поняття архітекстуальність служить для позначення жанрових зв'язків текстів. Всі ці типи інтертекстуальності можуть поєднуватися в межах одного тексту, що підвищує ступінь його багатозначності. Інтертекстуальність має два аспекти. Перший – відношення певного тексту до типа або жанру, при цьому інтерпретація тексту частково залежить від пізнання його відповідності ряду умов, заданих жанром, до якого він належить. Другий – стосунки між певними текстами, текстова алюзія, тобто присутність в тексті вербальних відгомонів, навмисне або не навмисне відтворення елементів чужого тексту.

В даній роботі розглядаються два аспекта інтертекстуальності, виділення яких обумовлене природою розглянутих претекстів.

Розглянемо відношення «текст\претекст» на матеріалі взаємодії літературної казки (тексту) і народної казки (претекста).

В лінгвостилістиці існує декілька визначень і класифікацій прецедентних текстів. Ю. М. Караулов визначає прецедентні тексти як «... (1) значущі для тієї чи іншої особистості в пізнавальному або емоційному відношеннях, (2) мають понадособистий характер, тобто добре відомі оточенню даної особистості, включаючи і попередників і сучасників ... (3) звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі даної мовної особистості» [Караулов 1987 , с. 216]. При цьому до прецедентних текстів відносяться НЕ лише цитати з художніх творів, або цілі письмові тексти, що

відповідають вимогам (1) - (3), але й не зафіксовані в одній канонічній формі віддання, міфи, усно-поетичні твори, притчі, легенди, казки, анекдоти [Караулов 1987, с. 35].

У теорії інтертекстуальності текст, що містить інтертекстуальне посилання може називатися «текстом-приймачем», «текстом-лідером» [Ямпольский 1993, с. 69-70], «текстом-матрицею» [Тюп 1987, с. 97]. На думку А. Є Супрун [Супрун 1995, с. 18] і А. А. Тютенко [Тютенко 1999, с. 105] конкретна текстова реалізація інтертекстуальності заслання в текст -матриці в даному дослідженні позначена найбільш широко використовуваним терміном «інтертекст» (можливі також: «текстові ремінісценції», «текст-репрезентант» або «репрезентант»).

Інтертексти як сліди прецедентних текстів в тексті-матриці можуть бути цитатами (від цілих фрагментів до окремих словосполучень), «крилатими виразами», окремими певним чином забарвленими словами, включаючи індивідуальні неологізми, імена персонажів, назви творів, прямі або непрямі нагадування про ситуації [Супрун 1995, с. 17]. До інтертексту А. Є. Супрун також відносить традиційні образи казкових персонажів, оскільки вони також співвідносять текст-матрицю з іншими текстами, де ці образи можуть мати інші трактування.

Прецедентні тексти можуть бути представлені в тексті-матриці імпліцитно або експліцитно, наприклад, за допомогою цитування з точною вказівкою на джерело інтертексту окремого претекста. Проте незалежно від способу вистави, прецедентного тексту в тексті-матриці, специфіка інтертекста, зокрема, цитати, полягає в тому, що «вона посилає одержувача до запозиченого тексту і далі, вже через нього, до того або іншого референта. Тому як знак цитата, поза сумнівом, володіє рисами індексального знаку і властивістю метатекстовості.

Дослідження інтертекста і його джерел – претекстів при аналізі художнього твору сприяє формуванню поглибленого уявлення про його конфлікт, прийоми побудови художніх образів, особливості композиції і

дороги її дії на читача [Караулов 1987, с. 235]. Таким чином, комплексне лінгвостилістичне дослідження літературної казки передбачає аналіз присутніх в ній традиційних елементів інтертекста народної казки, яка є для літературної казки основним прицедентним текстом.

Стосунки між текстом і прицедентним текстом можуть бути досить всілякі. Найбільш всілякою представляється термінологічна система різних форм інтертекста художнього тексту. Ж. Женетта [Genette 1982, р. 125] виділяє наступні форми інтертекстуальності:

- 1) власне інтертекст – одночасна присутність одного або декількох текстів у середині іншого (цитата, алюзія і ін.);
- 2) паратекстуальність – відношення між текстом і заголовком, передмовою, післямовою, епіграфом і т.д.;
- 3) метатекстуальність – що коментується або критикується за посилання на претекст;
- 4) гіпертекстуальність – текст копіює або ґрунтується на іншому тексті (стилізація, адаптація, продовження, пародія і так далі);
- 5) архітекстуальність – відношення тексту до іншого тексту того ж жанру [Genette 1982, р. 26].

У термінах Ж. Женетта інтертекст літературної казки передбачає стосунки всіх п'яти виділених типів. Основними для літературної казки і народної казки є стосунки гіпертекстуальності (літературна казка, яка генетично ґрунтується на народній казці і частенько стилізується під неї, адаптує або пародіює її текст) і власне інтертекстуальності (літературна казка цитує актуальні тексти народної казки, наприклад, фінальні формули останньої)

Проаналізуємо ту вирішальну роль, яку грає інтертекст в процесі сприйняття тексту літературної казки. Інтертекст сприяє реалізації двох важливих текстових категорій: зв'язності та цілісності. І. П. Смірнов [Смірнов 1995, с. 12] зазначає: «Інтертекст - це складова широкого рядового поняття, так би мовити, інтертекстуальності, мається на увазі, що зміст

художнього тексту повністю або частково формується за допомогою посилання на інший текст, який осмислюється в творчості того ж автора, у змінному мистецтві, в змінному дискурсі або попередній літературі». Будь-який вигляд інтертексту, зокрема, цитата, «...завжди виконує функцію зв'язності, яка специфічна в тому відношенні, що здійснюється повтор не в тексті, а між текстами. І якраз у наслідок того, що переважна більшість текстів містять в собі цитати, інтертекст – міжтекстова зв'язність на всіх рівнях – визнається однією з ознак текстуальності [Лукін 1999, с. 71]. Для читача інтертекст – установка на:

- 1) більш поглиблене розуміння тексту або
- 2) дозвіл нерозуміння тексту за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншим текстом, пов'язаним з даними референціальної, синтасаматико-комбінаторної, звукової та ритміко-синтаксичної пам'яттю слова» [Сухорольська 2006, с. 12]. Таке розуміння значення інтертекстуальності нерозривно пов'язане з дослідженням процесів сприйняття тексту.

Найбільш актуальним для розгляду взаємодії літературної казки як тексту і народної казки як прецедентного тексту в аспекті відношення текст\претекст і в динамічному аспекті відтворення текстом представляється заломлення концепції інтертекстуальності Ю. М. Тинянова [Тинянов 1968, с. 185], розробленою їм при дослідженні двопланних (у термінології автора – пародичних) текстів. Він бачив в двопланних текстах фундаментальний принцип оновлення художнього тексту, заснований на трансформації попередніх текстів.

Ю. М. Тиняновим був досліджений один зі всіляких текстових стосунків – гіпертекстуальність двопланного тексту стилізації і пародії. Літературна казка схожа із стилізацією в тому відношенні, що також є двопланним текстом. При відтворенні літературної казки, так само, як і при відтворенні стилізації, відбувається взаємодія буквального плану даного тексту і другого плану – плану претекста (народної казки). В принципі, другий план може бути представлений не лише окремими текстами, але і їх

сукупністю, яка створює образ певного типу тексту. Особливістю такого образу є відсутність у ньому факультативних для цього типу тексту елементів, інакше кажучи, жанрово-стильова домінанта даного прецедентного тексту представлена в чистому вигляді.

Вибудовування другого плану – прецедентного тексту – залежить від міри знайомства з ним реципієнта. Перефразовуючи слова Ю. М. Тинянова об пародії [Тинянов 1968, с. 212], актуальні для всіх двопланних текстів, можна сказати, що літературна казка існує постільки, поскільки через твір просвічує другий план – план претекста (народна казка); і чим чітко цей план представлений в свідомості реципієнта, тим більше всі елементи семантично і лінгвостилістично організований текст літературної казки сприймається порівняно з аналогічними елементами прецедентного тексту (народної казки), тим більш усвідомленим є процес сприйняття тексту літературної казки, більш експліцитним є діалог реципієнта з текстом. У двоплановому (пародійному) тексті два плани неразделимы. Їх взаємодія, а процесі сприйняття забезпечується присутністю інтертекста в тексті-матриці.

В той же час, в інтертекстуальних стосунках текст-матриця (перший план) і претекст (другий план) може бути присутньою елемент антагонізму, що виявляється в реалізації двопланним (парадигматичним) текстом парадигматичної функції по відношенню до претексту.

Дане положення надзвичайно актуально для літературної казки, відношення якої до народної казки традиційно має антагоністичний характер. У опозиції літературній казці: у народній казці діють одночасно відцентрові і доцентрові сили: літературна казка прагне до елімінації в своєму тексті всі риси народної казки і абстрагується від традиції останньою, проте без таких рис літературна казка не буде розпізнана як казковий текст. Як відзначає Дж. Стівенс [Stephens 1992. р. 17] «... інтертекст часто приймає форму пародії або травестірує прецедентний текст, і її мета часто бачиться як жест іконоборства, спроба повалити те, що сприймається як домінантний дискурс.

Об'єктом такої пародії стає цілісний образ народної казки або окремі елементи її мовностилістичні організації. Так, поряд з існуванням літературних казок, які представляють канонізовані перекази народних казок, які втратили свою двуплановість, літературна казка може ґрунтуватися на допущенні, що реципієнту доведеться порівнювати ці два тексти; сенс такої літературної казки формується в процесі руху читача між цими двома текстами, тобто ефект буде інтертекстуальний в повному розумінні цього слова» [Stephens 1992, р. 87- 88]. При розгляді механізму інтертекстуальної взаємодії літературної казки і народної казки в процесі сприймання літературної казки, необхідно визначити, чи відкриває інтертекст нову смислову перспективу, або, навпаки, створює таке сюжетне Взаємне накладення сенсів, які в якійсь мірі анігілюють фінальний сенс, «закріплюючи класичну репрезентацію» .

Основними функціями інтертекстуальності, таким чином, є що конструює і смислопороджує. Інтертекстуальність має властивість звертати увагу читачів до читання як процесу і, відповідно, до таких аспектів вистави, оповідання і взаємин "життя-мистецтво" як вплив мови і традиції на суб'єктивність [Stephens 1992, р. 116].

Розмежування, що знаходиться в гіпертекстуальних стосунках жанрів літературної казки і народної казки представляє порівняльний аналіз їх типологічних характеристик - жанрово-стильових домінант. Проблема виділення жанрово-стильової домінанти літературної казки неодноразово розглядалась в сучасному літературознавстві. Такі автори, як М. Люті [Luthi 1968], Є. М. Нейолов, Ю. Ф. Ярмиш [Ярмиш 1975], В. А. Бахтіна [Бахтіна 1979], Л. Ю. Брауде [Брауде 1977], В. В.Ляхова [Ляхова 1980], І. П.Лупанова [Лупанова 1981], Т. А.Чернишова [Чернишова 1984], вважають, що істотною рисою, що зближує літературну казку і народну казку, є особлива картина світу, в якій чудеса, фантастичні випадки «... не усвідомлюються казковими персонажами як щось несправжнє. Вони - норма казкового світу, вони нікого не дивують. Вони як би розчинені в атмосфері

казки ...» [Лупанова 1981, с. 79]. У літературній казці диво виступає сюжетом утворюючим чинником, дана особливість казкової картини світу послідовно заглиблюється і висувається на перший план. В. О. Бахтіна відзначає, що якщо в народній казці фантастична, казкова картина світу була лише одним з мотивувань розвитку дії, то в літературній казці вона стає головною мотивацією і чудес і всього сюжету в цілому, і навіть казкового стилю. Це дозволяє говорити про те, що для жанру літературної казки характерним є активне представлення казкової картини світу – спадщини народної казки.

Комплексний підхід до вирішення даної проблеми представлений у фундаментальній роботі М. М. Ліповецького «Поетика літературної казки» [Ліповецький 1992, с. 46]. Для нього проблема взаємозв'язку літературної казки і народної казки, а також проблема виділення домінантних характеристик літературної казки лежить в області інтертекстуальних стосунків – пошуку типологічної спорідненості між літературною казкою і народною казкою і розробці концепції «пам'яті жанру», запропонованою М. М. Бахтіним [Бахтін 1979, с. 33].

Жанр живе справжнім, але завжди пам'ятає своє минуле, він – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку.

Мислячи про існування певного фонду елементів, стереотипних для кожного жанру літератури, зокрема, для народної казки, проводиться також в роботі А. М. Веселовського «Історична поетика» [Веселовский 1940, с. 51]. Аналогічні висновки відносно літературної казки отримані Л. Ю. Брауде: «... літературна казка, яка часто будується на народній казці, має з нею щось спільне і підпорядковується законам, яке визначає єдність казки як жанру» [Брауде 1977, с. 9]. Твердження М. М. Бахтіна про цілісне засвоєння жанрово-стильової домінанти актуально не лише для діохронічних досліджень одного жанру, але і при розгляді проблеми взаємодії жанрів, літературної казки і народної казки зокрема. Спираючись на концепцію М. М. Бахтіна, можна стверджувати, що літературна казка, пов'язана з народною казкою генетично, цілісно асимілює жанрово-стильову домінанту останньої,

її "пам'ять жанру. Основою системного виділення жанрово-стильової домінанти народної казки і літературної казки повинен слугувати розгляд загальної структури художнього тексту.

1.3 Жанрово-стильова домінанта чарівної народної казки як суб'єкт для формування художнього тексту літературної казки

М. М. Ліповецький пропонує певну градацію взаємодії фольклорного жанру народної казки і жанру художньої літератури літературної казки: анімалістична народна казка слугує базою для живого епосу і басенної традиції; побутова народна казка стала основою шванков, новел, жанрів демократичної прози; чарівна народна казка зіграла роль у формуванні белетристичних жанрів, але відродилася вона в літературній казці – унікальний випадок «пам'яті жанру» [Ліповецький 1992, с. 38]. Чарівна народна казка відноситься до первожанрів – жанрам, що сформувалися в тісному контакті з ритуалом; вона є джерелом «пам'яті жанру» для літературної казки, спираючись при цьому на архаїчну семантику міфу. Саме первожанри дають жанрам останніх епох пам'ять про універсальне і гармонійно-цілісне архаїчне світомоделювання, передаючи оновлену міфологічну семантику опосередковано, через структуру своєї картини світу [Ліповецький 1992, с. 29]. Проте, не дивлячись на таку генетичну спорідненість літературної казки як жанру художньої літератури і народної казки як представниці фольклорних жанрів, необхідно строго розмежувати першу і останню, визнаючи необгрунтованими спроби визначати літературну казку як у різній мірі авторську обробку народної казки [Thompson 1979, p. 44].

Проблема існування в художній літературі авторських обробок народних казок і відсутність чітких критеріїв пояснює значну трудність

розмежування народної казки і літературної казки [Рощияну 1974, с. 21]. Таким чином, для визначення літературної казки як жанру художньої літератури проблема класифікації авторських обробок народних казок є надзвичайно важливою. Літературна казка, таким чином, створюється на основі народної казки «... по крайній мірі спочатку. Вона використовує теми, сюжети, образи, структуру, прийоми, мова, окремі обороти народної казки, контамінує їх» [Брауде 1977, с. 53]. І перед тим, як застосувати до подальшого розгляду прийоми спадкоємства літературною казкою жанрово-стильові домінанти чарівної народної казки, необхідно проаналізувати опозицію літературної казки: народної казка детальніше і визначити, які тексти слід віднести до жанру літературній казці, а які – до народної казки, і яке місце в цій опозиції займають авторські обробки народної казки. Вирішення даної проблеми пропонує Л. Ю. Брауде, що вводить термін «казка фольклоризму», яким позначається літературний запис народної казки, що фіксується ученими і по своєму трансформований ними

[Брауде 1977, с. 4] – проміжна ланка між народною казкою і літературною казкою.

Проте, в реальній дослідницькій практиці термін «літературна казка» охоплює тексти власне літературних казок як активного письмового тексту і стилізації літературної казки під народну казку, а народна казка розглядається або як просто письмова, або як авторизований запис народної казки [Новіков 1987, с. 299].

Розгляд жанрово-стильових домінант чарівної народної казки, що слугує ядром для формування літературної казки, слід почати з її основних семантичних ознак (контекст вмісту, рівень сюжету). В цілому, рівень сюжету не лише показує наявність співвіднесення та послідовності одиниць вмісту в ході оповідання, але і відображає динаміку і статус просторово-часової організації тексту і способу дії суб'єкта. Референційований вектор хронотопа має на увазі лише те, що наочно представлене в сюжеті; які

координація і спрямованість сюжетних епізодів, їх змістовна перспектива [Казанцева 1991, с. 7].

Семантичні попередники чарівної народної казки в плані сюжету визначається особливо звітними принципами світомоделювання, успадковані з міфу. Найбільш яскравою семантичною ознакою жанрово-стильової домінанти чарівної народної казки є просторово-часова організація тексту, оскільки вона «... робить наочно зримим образ світу, закладеного в структурі даного жанру» [Ліповецький 1992, с. 30]. При цьому, просторово-часова організація художнього тексту відображає «... не елемент матеріального світу, який існує в реальному часі і просторі, а образну модель дійсності, яка створюється в творі». Просторово-часова організація народної казки, особливо, чарівної народної казки описана у роботах багатьох авторів: Н. М. Ведерникової [Ведерникова 1970], Д. С. Ліхачова [Ліхачов 1971], С. Ю Неклюдова [Неклюдов 1975], Е. М. Кітаєвої [Кітаєва 1992], Т. В. Цивьян [Цивьян 1975], В. А. Бахтіной [Бахтіна 1979]. В цілому, в хронотопі чарівної народної казки трансформація міфологічних уявлень про устрій буття йде по двох головних напрямках: відбувається підпорядкування міфології формаційним завданням, пов'язаним з суто поетичною функцією чарівної народної казки як жанру; елементи семантичної структури міфу наповнюються епічним вмістом [Ліповецький 1992, с. 30-31].

Для чарівної народної казки характерний минулий час, що має в ній ряд особливостей, що не перечать загальній характеристиці художнього часу. Подібно до циклічної замкнутої міфічної картини світу, замкнутий час – простір чарівної народної казки, з чим пов'язана його умовність. Як відзначає Д. С. Ліхачев, «казковий час не виходить за межі казки. Воно цілком замкнуте в сюжеті. Його як би немає до початку казки і немає після її закінчення. Воно не визначене в потоці історичного часу» [Ліхачев 1971, с. 232]. Цю думку підтримує М. І. Стеблін-Каменський, який відзначає тимчасовість казкового минулого, його абсолютну відірваність від сьогодення і максимальну нереальність [Стеблін Каменський 1976, с. 52-53].

У чарівній народній казці з художнім часом нероздільно пов'язаний художній простір. Воно створює середовище для розвитку сюжету і само змінюється разом з ним [Ліповецький 1992, с. 385]. Художній простір чарівної народної казки дискретний, звичайно і анізотропний, тобто не володіє трьома характеристиками Евкліда реального простору: нескінченністю, безперервністю і одноманітністю [Стеблін-Каменський 1976, с. 32].

Окрім вищеперелічених загальних властивостей, однією з основних характеристик художнього простору в народній казці є його незначний опір діям героя, надпровідність [Лихачев 1971, с. 385]. Казкові персонажі пересуваються з надзвичайною швидкістю, перешкоди на дорозі героя обумовлені сюжетом, а не природою художнього простору чарівної народної казки, тому вони завжди раптові, але величезні казкові відстані, які повинен долати позитивний герой, аби пройти випробування, не затримують розвиток сюжету чарівної народної казки. Їх функція – переконати читача в трудності випробувань, що припали на долю героя і у винятковості якостей героя, здатного їх пройти.

Не дивлячись на те, що в чарівній народній казці існує тенденція локалізувати дію в експозиції, випробування географічні реальні (при збереженні невизначеності художнього часу), художнє пространство казки все одно не порівняно з реальним простором. Простір чарівної народної казки бінарний – представлений двома світами: профаним світом буденної дійсності, в якому герой зазвичай з'являється на світ з чарівного потойбічного світу, перетвореним в чарівній народній казці «царством мертвих», в якому герой проходить випробування. Чарівний світ є антисвітом після відношення до реальності, що і стає мотивацією фантастичних казкових подій [Ліповецький 1992, с. 32]. При цьому в чарівній народній казці наголошується аксіологічне сприйняття двох світів: позитивна оцінка світу буденної реальності героя і негативна – чарівного світу. Чарівний світ, населений негативними персонажами є міфологічним хаосом, який герой чарівної народної казки гармонізує, звільняючи від зла.

Аналіз показує, що «... в центрі казкового хронотопу лежить трансформована ланцюгова семантика міфу: втілення хаосу у космосі, упорядкування світу ...» [Ліповецький 1992, с. 34].

Третім семантичним компонентом жанрово-стильової домінанти в народній казці є сюжет, що відрізняється високою мірою стереотипності, що знайшло віддзеркалення в багаточисельних класифікаціях чарівних народних казок за ознакою сюжету і вказаних сюжетів і мотивів чарівних народних казок [Веселовський 1913]. Вперше стереотипність сюжету в народній казці була детально досліджена В. Я. Проппом у роботі «Морфологія казки» [Пропп 1969]. Запропонував систему вивчення сюжету в народній казці по функціях дійових осіб. Під функцією персонажа розуміється «. ..вчинок дійової особи, визначений з точки зору його значущості для ходу дії» [Пропп 1969, с. 25]. Кількість таких функцій в народній казці невелика, а виконуються вони безліччю персонажів (сім основних типів виділяється), чим і пояснюється одночасне різноманіття і стереотипність народної казки. В. Я. Проппом були також сформульовані основні правила побудови сюжету в народній казці:

- 1) постійними, стійкими елементами казки служать функції дійових осіб, незалежно від того, ким і як вони виконуються; вони утворюють основні складові частини казки.
- 2) число функцій, відомих чарівній казці обмежено;
- 3) послідовність функцій завжди однакова (вказана закономірність стосується лише фольклору);
- 4) всі чарівні казки однотипні по своїй будові [Пропп 1969, с. 26].

Таким чином, всі чарівні народні казки можна вважати варіантами актуалізації однієї віртуальної структури сюжету, що описує перемогу добра над злом. Цілісність даної структури представляється можливим відновити, досліджуючи типові особливості сюжету в окремих казкових текстах.

Чарівна народна казка є канонізованим текстом [Пропп 1969, с. 78-79], представленням стереотипних персонажів в стереотипних ситуаціях. Як

відзначають, зокрема, Л. Н. Мурзін і А. С. Штерн, «Деякі види текстів можна описати як тексти з певною схемою, з замкнутою структурою. Під цим мається на увазі те, що ці тексти мають кліширний тип побудови. Таким чином, стереотипність рівня сюжету чарівної народної казки визначає стереотипність рівня її композиції, в зв'язку з чим висловлюється припущення про те, що носії мови в дитинстві опановують якоюсь спільною схемою чарівної народної казки [Мурзін 1991, с. 104-105]. Схема казкового тексту, представлена в експерименті [Мурзін 1991, с. 105-107] вона складається з 3 частин і представлена фреймовим і основним блоками: вона складається з експозиції, яка відрізняється традиційною формою початку, позицією поста, яка відрізняється традиційною формою винагороди і основної частини тексту, куди входять події казки, найбільш значимою з усіх подій є зустріч (див. [Мурзін 1991, с. 107]-схема [Мурзін 1991, с. 108], Експерти передбачили, що і найбільш важливі характеристики – набір ключових слів і структурна схема – зберігаються в пам'яті і мають витягувати при репродукції тексту. Таким чином, репродукція може стати віддзеркаленням закономірностей не простого сприйняття, але направленого сприйняття особливо важливих для реципієнта рис тексту [Мурзін 1991, с. 105-106]. Модель оповідання, запропонована В. Лабовим [Labov 1972, р. 1972] – будь-яке закінчене оповідання складається з наступних комплексних частин:

1. abstract (введення, відповідь на «про що розповідається?»);
2. orientation (експозиція, «хто?, коли?, що?, де?»);
3. complicating action (зав'язка, «що сталося потім?»);
4. evaluation (оцінка оповідання, «ну і що?»);
5. result або resolution (розв'язка, «що нарешті сталося?»);
6. coda(висновок) [Labov 1972, р. 363-367].

Частина abstract представлена в приказці; orientation - формульний зачин; complicating action і result або resolution - основний текст казки; coda - формульний висновок. Всі типи evaluation [Labov 1972, р. 370]. широко

представлені в народній казці ремарками, питаннями оповідача, повторами, прямою мовою персонажів і так далі.

Виділена жанрово-стильова домінанта чарівної народної казки успадковується літературною казкою як «пам'ять жанру» – типові ознаки, визначальна стабільність і впізнаваність казкового тексту. Проте для збереження життєздатності будь-якому жанру необхідна не лише стабільність в збереженні своєї жанрово-стильової домінанти, але і еволюційний потенціал, оскільки жанр є історичною категорією: «У самій жанровій структурі чарівної казки. закладені способи, канали і типи контакту з дійсністю» [Ліповецький 1992, с. 40]. Процес асиміляції в літературної казки жанрово-стильової домінанти чарівної народної казки супроводжуються змінами останньою на всіх рівнях структури тексту. Значить, трансформації в літературній казці піддаються семантичним ознакам чарівної народної казки (її хронотоп). За рахунок введення більшої кількості реалій, в художньому часі в літературній казці з одного боку, намічається тенденція до розмикання, співвідношення з реальними історичними подіями, а з іншої – тенденція до прямого замикання на сюжеті. Перехід персонажа з чарівного світу в профаний світ буденної реальності відзначає різну швидкість перебігу художнього часу в цих двох світах: звичайний час на чарівному світі проходить незрівнянно швидше. [Єнукідзе 1987, с. 67] Художній простір в літературній казці, так само, як і в чарівній народній казці, представлено двома світами (профаним і чарівним), проте в літературній казці ці світи зближуються; простір чарівного світу частенько включає географічні реалії профанного світу. Реалії чарівного світу, таким чином, номинативно є чарівними, але їх референти знаходяться у реальному світі, знайомому читачеві літературної казки [Сорокотенко 1996, с. 6]. Таким чином, в літературній казці відбувається накладення чарівного і профанного художнього простору.

Трансформація художнього простору літературної казки робить вплив на представленість в літературній казці казкової фантастики. Якщо

для чарівної народної казки казкова фантастика – один з інваріантних ознак чарівного світу, профаному, що протиставляється, то в літературній казці зближення цих світів сприяє заміні казкової фантастики ігровим початком, що сприяє зміні в літературній казці аксиології двох світів на протилежну. У літературній казці профаний світ частенько оцінюється негативно як строго регламентований простір дорослих, тоді як чарівний світ розглядається позитивно як полігон для створення будь-яких ігрових ситуацій [Сорокотенко 1996, с. 7]. Ще одна особливість просторово-часової організації літературної казки на відміну від народної казки є її подвійність.

Експліцитний діалог оповідача з читачем дозволяє говорити про наявність в літературній казці простору часу двох типів: зовнішнього, в якому відбувається цей діалог і внутрішнього, в якому розвиваються опис оповідачем і спостережувані читачем події. У плані сюжету основною відмінністю літературної казки від чарівної народної казки є можливість порушення послідовності функцій дійових осіб, що є типовою ознакою «штучності» казки [Пропп 1969, с. 25-26]. О. В. Сороконоженко, вважає, що основною характеристикою вихідної ситуації більшості літературних казок є її повсякденність і негативно оцінена буденність, в протилежність характеристиці позитивно оціненого благополуччя чарівної народної казки. Зав'язка в літературній казці, як і в народній казці, заперечує необхідність переходу героя з профанного світу в чарівний. Проте, на відміну від народної казки, в якій необхідність такого переходу сильно мотивована функціями дійових осіб (шкідництво і тому подібне), особливість зав'язки літературної казки полягає в тому, що перехід героя може бути обумовлений зазвичай несподіваною трансформацією профанного простору-часу в чарівний. Таким чином, для сюжету літературної казки зростає роль просторово-часової організації тексту, її світомоділюючої функції, що зближує літературну казку з жанром фентезі. Розв'язка в літературній казці, на відміну від народної казки, не завжди абсолютна і не означає закінчення розвитку подій. Отже, літературна казка потенційно є багатоходовою казкою

з багатOVERшиною моделлю сюжету [Сорокотенко 1996, с. 5]. Пояснюється це тим, що дозвіл основного для чарівної народної казки конфлікту добра і зла супроводжується описом другорядних конфліктів, частенько особових, які можуть залишитися недозволеними. Поліконфліктність літературної казки обумовлена перетворенням її персонажів на характери, що ускладнює універсальну колізію «добро-зло», успадковану літературною казкою від чарівної народної казки, а також обумовлює трансформацію в літературній казці традиційно схеми сімох персонажів чарівної народної казки. В літературній казці вводяться медіальні члени (проміжні персонажі, персонажі, що поміняли аксиологічну орієнтацію, багаточисельні фонові персонажі). Головний герой в літературній казці перемагає зло зазвичай не завдяки своїм якостям, а всупереч ним. Розвиток образу героя і поліконфліктність казки наводять до появи в літературній казці героя-антагоніста. Перемога над злом в літературній казці стає внутрішньою перемогою такого героя над собою, що відображає традиції дидактичної казки, реалізму і християнства, що вплинули на виникнення літературної казки [Stephens 1992, р. 33]. У літературній казці набувають особливого значення функції дарувальників і чарівних помічників головного героя, які є його рівноправними партнерами і учасниками перипетій сюжету [Сорокотенко 1996, с. 9], що наводять до появи нового типа персонажа – друга героя.

Таким чином, типологічною відмінністю літературної казки від чарівної народної казки є спрямованість підтексту літературної казки, що обумовлене семантичною двуплановістю літературної казки. План підтексту літературної казки надзвичайно багатий і всілякий, і визначається всією сукупністю її інтертекстуальних зв'язків, серед яких найбільш важлива взаємодія з чарівною народною казкою. На рівні лінгвостилістичної організації тексту літературна казка творчо асимілювала типові особливості чарівної народної казки. Літературна казка успадковує від чарівної народної казки основні маркери стилю: формули казки і характерні номінації

персонажів, які не лише забезпечують розпізнавання тексту літературної казки як казкового, але і сприяє реалізації одиниць всіх інших рівнів в тексті літературної казки. Так, формули казки актуалізують казкову невизначену просторово-часову організацію тексту, вводять персонажів, відзначають сюжетні і композиційні частини, служать знаками інтертекстуальності зв'язку літературної казки з чарівною народною казкою [Казанцева 1991, с. 12].

Вивчення лінгвостилістичної організації тексту американської літературної казки передбачає комплексний системний підхід при розгляді поверхневої структури тексту як відзеркалення його глибинної структури, формування яких визначається взаємодією художнього тексту літературної казки з фольклорною традицією народної казки. На сучасному етапі розвитку лінгвістики відкривається новий ракурс дослідження проблеми об'єктування традиції в художньому тексті – комплексний аналіз всієї сукупності міжтекстових зв'язків останнього, здійснюваного в рамках теорії інтертекстуальності, теорії тексту і лінгвостилістики [Widdowson 1992, p. 56].

Розгляд відношення літературної казки і народної казки в рамках теорії інтертекстуальності дозволив визначити статус обох текстів. Народна казка є для літературної казки прицидентним текстом, представленим в тексті – матриці (літературна казка) імпліцитно і експліцитно. Як прицидентний текст народної казки сприймається літературна казка переважно не як актуальний текст, а як жанрова система і безліч варіантів одного оповідання. Інтертекстуальне відношення літературної казки і народної казки представлені, в основному, гіпертекстуальністю, хоча можлива також власне інтертекстуальність при цитуванні літературної казки якого-небудь актуального тексту народної казки [Beaugrande 1981, p. 66].

Типологічні особливості літературної казки визначаються успадкованою нею жанрово-стильовою домінантою чарівної народної казки, її пам'яттю жанру. Літературна сказка не лише успадковує, але і трансформує жанрово- стильову домінанту чарівної народної казки, що особливо яскраво

виявляється на рівні лінгвостилістичної організації тексту. Саме дослідження домінуючих структур лінгвостилістичної організації літературної казки (формул казки і характеризуючих номінацій персонажів) дозволяє вивчити механізми і результати трансформації успадкованою нею жанрово-стильової домінанти чарівної народної казки, а, отже, - судити про міру об'єктивування фольклорної традиції в художньому тексті літературної казки [Бахтин 1979, с. 53].

1.4 Лінгвостилістичний аналіз тексту американської літературної казки

Усна творчість народів Північної Америки складається з багатьох джерел. Найважливіші з них - казки і міфи корінного населення країни, індіанців і ескімосів, казки афро-американців і казки білих поселенців. [Kelsey 2010, p. 55.]

Казки індіанців і ескімосів, або «корінних» американців, як вони вважають за краще називати себе сьогодні, - за походженням найдавніші на землі Америки. Багато з цих казок склалися ще задовго до появи на континенті перших європейців, коли територію Північної Америки населяли, як вважається, від одного до трьох мільйонів чоловік, що належали приблизно до двохсот різних племен і багатьом мовних сімей.

Корінні жителі Америки сильно різнилися між собою кольором шкіри і зовнішнім виглядом, так само як способом життя і складом культури. Одні з них були переважно кочівниками, мисливцями або рибалками. Інші досить рано освоїли землеробство і жили осілими поселеннями, вирощуючи кукурудзу, гарбуз і квасоля. [Jaskoski 1996, p. 22]

За географічними ознаками і культурним спільнотам індіанське населення Північної Америки теж дуже різноманітні казках і переказах індіанських племен розповідається про створення світу і Землі, про

походження перших людей, причому підтриманням світу займаються відразу два божества, добре і зле, божества-близнюки. Якщо перший прагне полегшити життя людей, то другий ставить своєю метою завдати шкоди їхньому здоров'ю. Інші божества носять одне ім'я - Ахайюта, це теж два брати, діти Сонця. Вони, навпаки, виявляються друзями і проходять по землі, звільняючи її від велетенських чудовиськ на благо людям. Крім того, вони пов'язані з громом і блискавкою, тобто здатні приносити дощ.

Риси тварин, духів і людей поєднують в собі койот (у багатьох індіанських племен), великий заєць (у алгонкинов сходу) і ворон - у племен Тихоокеанського узбережжя і у ескімосів. Койот особливо популярний. [Larson 2001, p. 55]

Виконуючи роль культурного героя і хитруна, він добуває вогонь для людей, перемагає чудовиськ і утихомирює непокірні сили природи, хоча нерідко і сам потрапляє в комічні, безглузді ситуації. Так, у казці «Койот і жінка-сова» герой виступає відважним рятувальником людей від злої чаклунки, а в казці «Як кролик взяв койота на переляк» він стає предметом глузування.

Іноді культурний герой допомагає племенам в мандрах, добуваючи для них їжу і чудові талісмани. Історії про походження та довгих пошуках племенами місць їх постійного проживання, під час яких люди переживають безліч чудових пригод, дуже поширені в народній творчості індіанців. [Kelsey 2010 p. 34].

Після приходу європейців на Американський континент серед існування індіанських і ескімоських казок і міфів стала поступово скорочуватися. Індіанців не вдалося повністю підпорядкувати ідеологічним і економічним нормам США і Канади, часто протилежним тим, за якими традиційно жили індіанські громади. Справжні господарі землі, індіанці довгі роки чинили опір наступу білих завойовників, які поступово позбавили племена більшої частки їх споконвічних володінь. [Kneis 2013, p.44].

Звідси відома ізольованість, «чужорідність» індіанського фольклору всередині фольклору народів Північної Америки в цілому.

Тим не менш він продовжує жити й сьогодні, особливо там, де традиційна середовище життя індіанців найменше порушена.

Афро-американська казки. Афро-американці, навпаки, з моменту своєї трагічної появи на землі Америки існували всередині суспільства білих панів. Незважаючи на сильний вплив африканських традицій, їх творчість була більш зрозуміло білій людині, ніж казки індіанців. Казки афро-американців дуже близькі байкамами про тварин. І це не випадково. [Панова 2014, с. 29]

Вони зародилися на плантаторському Півдні США, де довгі роки існувало рабовласництво. У них відгукувалася сумна доля невольників південних плантацій. Звідси і езопова мова цих казок. Так, у знаменитих «Казках дядечка Рімуса» для афро-американської аудиторії не становило труднощів розібратися в тому, хто саме мається на увазі при описі змагань в хитрості між братиком Кроликом і братиком Лисом: мова, звичайно, йшла про чорних невольників і білого пана. 3

З виходом у світ книги казок про братика Кролика (1880) письменника Джоеля Чендлера Харріса (до неї входили і приказки, і інші зразки народної мудрості «дядечка Рімуса») усна творчість афро-американців зайняло важливе місце в культурі США, увійшло глибоко в літературу і музику, в барвистий світ театралізованих видовищ. [Панова 2014, с. 33]

Спори про походження сюжетів про братика Кролика мають давній характер. По всій ймовірності, ці казки запозичувалися у різних народів - і європейських, і африканських, і американських (наприклад, індіанців). Але завдяки винятковій гнучкості фольклору афро-американців, ці запозичення тільки збагатили його, поглибили його оригінальність і самобутність.

Казки білих поселенців за походженням європейські. Франко-іспано-, а найбільше англомовні традиційні жанри легко укоренялися на американському ґрунті: англійські балади, іспанські романси, чарівні казки різних народів піддавалися відбору і переосмислення на новій батьківщині і

поповнювалися новими сюжетами - казками і піснями про золотошукачів і ковбоїв, про фермерів і робітників. [Засурский 2009, с. 55]

Найбільш яскравий пласт таких історій пов'язаний з життям першопрохідців Америки. У ньому виділяється так званий фольклор фронтиру - рухомий прикордонної смуги, яка відділяла вже освоєну територію нового краю, з містами і фермами, від диких, необжитих місць. Поступово, з XVII по XX століття, фронтір зрушувався все далі на захід. Усна творчість жителів фронтиру, першовідкривачів нових земель, серед яких були звіролови, лісоруби, ковбої, човнярі і багато інших, відображає неповторний історичний досвід усіх цих людей. [Засурский 2009, с. 59]

Життя їх протікало в повсякденних тяжких працях, серед постійних небезпек, нерідко в повній самоті. У будь-який момент можна було чекати нападу диких звірів чи ворожих племен. І тим не менш фольклор фронтиру насичувався гумором - часто хвалькуватим, але надзвичайно оптимістичним.

Такі небилиці - жанр, що став самим популярним на фронтіре. Це історії, повні неймовірних пригод, небувалих подій, немислимих подвигів. А роблять їхні герої-велетні на зразок лісоруба Поля Баньян і Поля Синього Вола, між очей якого вкладалося «дві рукояті сокири і пачка жувального тютюну», або на зразок віргінського силача Пітера Франциско, або ж супер ковбоя Пекос Білла. Джон Яблучне Зернятко став символом самовідданого фермера-першопрохідника, а Джон Генрі - не зломленого капіталістичної машиною вільного праці [Панова 2014, с. 36].

Герой, який діє в небилицях, - комічна, але й не позбавлена величі фігура. Це красномовець, фантазер і жартівник, але одночасно старанний працівник, твердий горішок, «напівкінь, полу аллігатор, далекий родич кусає черепахи», як каже він про себе. Подібні персонажі втілили в собі енергію, міць, добродушність і життєрадісність, взагалі притаманні народним героям, і яскраво відобразили особливості американського національного характеру

За результатами аналізу інтертекстуальної взаємодії народної казки і американської літературної казки, видно, що інтертекст народної казки в

американській літературній казці представлен традиційними формулами казки, а також мовленнєвими власними іменами [Рошияну 1974, с. 88]. Кажучи про народну казку, необхідно згадати її стереотипність, яка є однією з характерних рис фольклору. Казка виявилася в цьому сенсі особливо щедрою і представила дослідникам багатий і різноманітний матеріал, що демонструє дивну схожість, інколи навіть збіги. У фольклорі загальні місця складають один з тих специфічних елементів, які покликані зайвий раз підтвердити роль традиції в усній народній творчості. Тому, за наявності деяких індивідуальних стилістичних особливостей (манери), казкар не може не виходити з традиційного стильового фонду, створеного поколіннями його попередників. У цьому традиційному фонді особливе місце займають загальні місця, вкрай стереотипні, які часто набувають характеру стабільних словесних формул (що, втім, не виключає відомої варіативної усередині самих традиційних формул).

У художній картині світу американської літературної казки завжди є два центри, які являють собою два фундаментальних концепту цивілізованого світу - концепт "добро" і концепт "зло". Саме це протистояння є рушійною силою розвитку сюжету сучасних англomовних літературних казок. [Thompson 1979, p. 86]

Концептуальний зміст тексту американської казки створюється за допомогою використання художніх, поетичних засобів мови, і, водночас, за допомогою прецедентних текстів, які живуть у свідомості письменника. При цьому використовуються різні типи включень: внутрішня і зовнішня інтертекстуальність, інтексти, кодова або мовна інтертекстуальність, цитати, алюзії. Так Річард Бах і досі стверджує, що ідея книги «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» належить не йому. Тому відмовляється давати будь-які роз'яснення щодо її метафізичного сенсу.

Якось одного разу, гуляючи по берегу Річард Бах почув голос, який сказав загадкові слова: "*Jonathan Livingston*", а потім перед його уявним поглядом розігралася початок історії чайки. Вона була зовсім не схожа на

інших. Записавши побачене, йому ніяк не вдалося закінчити цю історію. Минуло вісім років, і Річарду Баху приснився сон з продовженням і кінцем цієї історії. Він записав побачене уві сні і таким чином він завершив цю казку-притчу.

У сучасній американській літературній казці описування емоційного стану персонажів є наслідком дії, що відбувається в казці. Для емотивних ситуацій характерним є велика кількість вигуків, оцінної лексики. Основними стратегіями авторської мови є емотивна характеристика персонажів, яка представлена описом рухів і дій, типових для цих станів.

Основними способами створення авторських слів казкової лексики є:

- словоскладання, тобто спосіб утворення нових слів шляхом складання основ слів;
- нестандартні способи створення нової казкової лексики.

Просторові елементи, що представляють переміщення героя і є в якомусь сенсі основотвірними в композиції казки, особливо істотні в наступних пунктах:

1. Вихідна ситуація: «будинок героя», де починається дія, звідки походить його відсутність і куди він повертається.

2. Подорож героя - його пересування.

3. Місце, де герой діє: а) місце, куди він потрапляє навмисно, б) місце, куди він потрапляє випадково.

4. Перехід героєм кордону або прикордонної області, яка відділяє його будинок від місця, куди він направляється або випадково потрапляє [Thompson 1979, p. 92]

Отже, ми можемо зробити висновок що американська літературна казка увібрала у себе традиційні формули художньої казки та чарівної народної казки. Але також треба зазначити що на неї сильно впливають культура та міфологія корінних народів Америки, а також особливості культури та світосприйняття окремих авторів, котрі часто бувають представниками різних культур. Свідомо чи підсвідомо у своїх творах вони відображають

культуру та світогляд своїх народів, часто через призму свого особистого сприйняття.

РОЗДІЛ 2

КОМПЛЕКСНИЙ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТІВ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

2.1 Приклади лінгвостилістичних особливостей текстів американської літературної казки

Одним з базових хронотопів чарівної фольклорної та літературної казок є хронотоп дороги. Для сучасної чарівної казки характерно інше, в порівнянні з чарівною фольклорною казкою, протягом хронотопу, пов'язане з миттєвими переміщеннями у просторі. Наприклад у роботах Френка Баума про країну ОЗ ця дорога вимощена жовтим цеглом. І веде дорога до мети: досягнувши кінця шляху у героїв все-таки виконуються заповітні бажання

Мова казок проста. Її швидше за все можна охарактеризувати як нейтральну, позбавлену особливих стилістичних навантажень. Випадки вживання застарілих, рідкісних слів і виразів поодинокі. Відмінною особливістю індивідуального стилю Френка Баума є широке використання епітетів:

“Walking briskly, Emerald City, her silver shoes tinkling merrily, hard, yellow roadbed, the houses of the Munchkins were odd looking dwellings, a hearty supper, a hearty breakfast, friendly witch, husky voice, it sounded queer, queer Land of Oz, waited patiently, he stood perfectly motionless, bark sharply, enchanted axe, Cowardly Lion, heedless of danger, good-sized farm house, beautiful and wonderful place, hard task, the end of the road of yellow brick, his skin was of a greenish tint, silvery tinkle soun, little Toto, wee Munchkin baby.”

[Baum 1995, p. 66]

Spake, beheld, quoth, mayhap - застарілі, поетичні слова; *tit-for-tat, incantation, bill-of-fare* – рідкісні.

Retrousse, bric-a-brac – слова французького походження; *ratio* – іспанського походження.

Для опису подій, місця дії, пейзажів автор використовує поширені речення з багатьма однорідними членами як зі сполучниками, так і безсполучникові.

1) *"The next morning, as soon as the sun was up, they started on their way, and soon saw a beautiful green glow in the sky just before them."*
[Baum 1995, p. 31]

2) *"Then the green man fitted spectacles for the Scarecrow and the Tin Woodman and the Lion, and even on little Toto; and all were locked fast with the key."* [Baum 1995, p. 45]

Найбільш характерні граматичні особливості мови казок Баума.

1. Вживання *will* з 1 особою однини і множини для вираження бажання, злагоди і рішучості виконати дію:

"I will use all the magic arts I know of to keep you from here."

"We will do that gladly," returned the Tiger. [Baum 1995, p.78]

2. Вживання *will* після *if* у придаткових умовних реченнях для вираження бажання чи згоди виконати дію:

"If Oz will not give you any brains you will be no worse off than you are now."

"If you will kill for me the Wicked Witch of the West I will bestow upon you a great many brains." [Baum 1995, p. 88]

Кілька зауважень, щодо мовної характеристики героїв казок Баума. Живий характер діалогу визначає особливості мовних характеристик героїв. Так, в цілому літературно правильна мова Дороті і Жовтої Курки знаходить деякі риси просторіччя, вони нерідко "проковтують" голосні. Розглянемо типові приклади:

1. Невимовні голосні на початку слова:

Go 'long (=Go along); you ought to be 'shamed (=ashamed).

2. Невимовні голосні в середині слова:

Do you feel comf'table (=comfortable); it prob'bly (=probably); undig'n'fied (undignified).

3. Невимовні голосні на початку слова з озвученням наступного приголосного:

'zactly (=exactly)

Опис героїв та ставлення героїв до подій, їх подальших планів ми дізнаємося з діалогів.

" I am Oz, the Great and Terrible, "spake the Beast, in a voice that was one great roar. "Who are you, and why do you seek me?"

"I am a Woodman, and made of tin. Therefore I have no heart, and cannot love. I pray you to give me a heart that I may be as other men are. "

"Why should I do this?" demanded the Beast.

"Because I ask it, and you alone can grant my request," answered the Woodman.

Oz gave a low growl at this, but said, gruffly:

"If you indeed desire a heart, you must earn it."

"How?" asked the woodman.

"Help Dorothy to kill the Wicked Witch of the West," replied the Beast.

"When the Witch is dead, come to me, and I will then give you the biggest and kindest and most loving heart in all the Land of Oz. " [Baum 1995, p. 77]

Характерною рисою стилю Френка Баума є те, що для номінації нових казкових концептів він широко використовує нестандартні моделі словотворення. Назва країни, якщо вірити сімейної легенді Баума, народилося, коли Баум розповідав одну зі своїх казок. Йому задали питання, де ж це все відбувалося. На що він відповів, обвівши поглядом кімнату в пошуках підказки, і побачивши бюро, що стояло у кутку кімнати з шухлядками для домашньої картотеки, на верхньому значилися букви А - N, на нижньому О - Z. Так отримала свою назву країна Оз.

Munchkins, Gillikns, Quadlings, Winkies; But thunder-ation! By ricketty; Rocketty-ricketts! Smudge and blazes! Hippikaloric! - вигадані слова (вигуки), які виражають крайню ступінь обурення.

Створений фантазією Баума світ увібрав в себе традиційні атрибути казкового фольклору: тут є палаци і таємничі печери, велетні, принцеси та відьми. Але не рідше зустрічаються нехитрі прикмети американського сільського побуту: опудало посередині кукурудзяного поля, ворони, миши-полівки. Зла відьма Заходу замість помела використовує парасольку. І перемагає її Дороті простим і дієвим способом - обливши її водою. У казках Баума чудове раз у раз повертається до нас повсякденною стороною - цьому враженню сприяє і мова, жива розмовна, і вражаючий реалізм деталей. Автор підкреслює, що Опудалові важко піднімати з землі горіхи, так як його пальці і долоньки, набиті соломною, не гнуться, а Залізному Дроворубі загрожує німота якщо він заплаче. Його щелепи покриваються іржею і втрачають рухливість. Країна Оз - країна мрій. Де вона знаходиться? Невідомо. Відомо тільки, що вона з усіх боків оточена пустелею. На карті США було багато неосвоєного простору. І до центральної частини континенту кинулися на Захід незліченні шукачі щастя в надії знайти заповідну, квітучу і родючу землю. Країна Оз - саме така країна.

Дуже важливо відмінність свого або чужого світу. Ця вказівка кордону або прикордонній області між ними. Одним з основних елементів структури казки є те, що герой не може опинитися в чужому світі, не пройшовши шляху, не перетинаючи кордон:

“In front of them, and at the end of the road of yellow brick, was a big gate, all studded with emeralds that glittered so in the sun that even the painted eyes of the Scarecrow were dazzled by their brilliancy.

There was a bell beside the gate, and Dorothy pushed the button and heard a silvery tinkle sound within. Then the big gate, swung slowly open, and they all passed through and found themselves in a high arched room, the walls of which glistened with countless emeralds.

Before them stood a little man about the same size as the Munchkins. He was clothed all in green, from his head to his feet, and even his skin was of a greenish tint. At his side was a large green box “ [Baum 1995, p. 55].

Художній простір чарівного світу включає в себе географічні реалії світу повсякденної реальності. Наприклад, у казці Баума “The Wonderful Wizard of Oz” маленька дівчинка Дороті жила в маленькому будиночку:

“Dorothy lived in the midst of the great Kansas prairias, with Uncle Henry, who was a farmer, and Aunt Em, who was the farmer's wife. Their house, was small, for the lumber to build it had to be carried by wagon many miles. “ [Baum 1995, p.10]

Реальний світ описується в сірих, нудних тонах, тоді як опис казкового простору радує погляд соковитою зеленню і яскравими описами природи й оточення:

“When Dorothy stood in the doorway and looked around, she could see nothing but the great gray prairie on every side. Not a tree nor a house broke the broad sweep of flat country that reached edge of the sky in all directions. The sun had baked the plowed land into a gray mass, with little cracks running through it. Even the grass was not green, for sun had burned the tops of long blades untill they were the same gray color to be seen everywhere. Once the sun had been painted, and now the house was dull and gray as everything else. “ [Baum 1995, p. 12]

Навіть люди, які оточували Дороті в реальному світі були такі ж сірі, випалені сонцем, як прерія. Вони відчужені один від одного, німі, похмурі:

“When Aunt Em came there to live she was a young, pretty wife. The sun and wind had changed her too. They had taken the sparkle from her eyes and left them sober gray; they had taken the red from her cheeks and lips, and they were gray also. She was thin and gaund, and never smild, now. When Dorothy, who was an orphan, first came to her, Aunt Em had been so startled by the child's laughter that she would scream and press her hand upon her heart whenever Dorothy's

merry voice reached her ears; and she still looked at little girl with wonder that she could find anything to laugh at.

Uncle Henry never laughed. He worked hard from morning night and did not know what joy was. He was gray also, from his long beard to his rough boots, and he looked stern and sokemn, and rarely spoke.” [Baum 1995, p. 66]

І тільки маленький друг - маленьке цуценя веселив Дороті і не давав їй стати такою ж сірою як усі, хто її оточував:

“It was Toto that made Dorothy laugh, and saved her from growing as gray as her other surroundings. Toto was not gray; he was a little black dog, with long silky hair and small black eyes that twinkled merrily on either side of his funny, wee nose. Toto played all day long, and Dorothy played with him, and loved him dearly. “ [Baum 1995, p. 15]

У сучасній літературній казці світ повсякденної реальності часто оцінюється негативно, у той час як чарівний світ оцінюється виразно позитивно.

Дороті потрапляє з цілком реального Канзасу, пейзаж якого накиданий скупю, в традиціях натуралістичності. Вся ця гнітюча безбарвність змушує мріяти про яскраві фарби, про людей, житла, про що радують око ландшафтах. І все це щедро дарує країна ОЗ. Перше, що бачить Дороті, переступивши поріг свого будинку, спустившись з небес - це чудові зелені галявини, дерева покриті розкішними стиглими плодами:

“The cyclone had set the house down, very gently - for a cyclone - in the midst of a country of marvelous beauty. There were lovely patches of green sward all about, with stately trees bearing rich and luscious fruits. Banks of gorgeous flowers were on every hand, and birds with rare and brilliant plumage sang and fluttered in the trees and bushes. A little way off was a small brook, rushing and sparkling along between green banks, and murmuring in a voice very grateful to a little girl who had lived so long on the dry, gray prairies. “ [Baum 1995, p. 20]

Герої казок Баума живуть у радісній гармонії з природою. Замість пилу, диму і кіптяви вони вдихають чисте повітря, розгулюють по лугах і лісах, лягають спати разом із сонечком і встають разом з ним. Тому чарівникам і феям легко знайти з ними спільну мову. Життя в країні Оз - свято товарищкості і дружелюбності: потрапивши сюди, розмовляти починають навіть тварини.

"... Little old woman walked up to Dorothy, made a low bow and said, in a sweet voice: "You are welcome, most noble Sorceress, to the land of Munchkins. We are so grateful to you for having killed the Wicked Witch of the East, and for setting our people free from bondage. "

" But, you see, the Land of Oz has never been civilized, for we are cut off from all the rest of the world. Therefore we still have witches and wizards among us ".

"Who are the Wizards?" Asked Dorothy.

"Oz himself is the Great Wizard," answered the Witch, sinking her voice to a whisper. "He is more powerful than all the rest of us together. He lives in the City of Emeralds. "

"The next morning, as soon as the sun was up, they started on their way, and soon saw a beautiful green glow in the sky just before them."

[Baum 1995, p.44]

У казках Баума, щоб потрапити з одного світу в інший, потрібно пройти довгий шлях: пройти, пролетіти на повітряній кулі, проплисти по підземній річці, подолати перешкоди, пройти випробування.

На карті, яку намалював одного разу сам Френк Баум, країна Оз має приблизно прямокутну форму і розділена на чотири рівні частини. На Сході живуть Жевуни - *Munchkins*, їх улюблений колір блакитний. На Заході живуть Мигуни - *Winkies*, і їх улюблений колір жовтий. На Півдні - червона країна Куодлінгов - *Quadlings*, якими править добра чарівниця Глінда, а на Півночі знаходиться фіолетова країна Гіллікінов - *Gillikns*. У центрі розташована країна Оз зі столицею Смарагдове місто - *Emerald City*.

Дороті та її супутники - Опудало - *Scarecrow*, Залізний Дроворуб - *Tin Woodman*, Лев - *the Cowardly Lion* - відправляються в Смарагдове місто, щоб просити у Чарівника кожен про своє - про розум, про серце, про хоробрість, про повернення додому. Але по дорозі «безсердечний» Дроворуб завжди і у всьому намагається бути щирим, а «дурний» Опудало наполегливо думає і розмірковує, а боягузливий Лев щосили долає страх і захищає своїх друзів. І по суті вони самі є чарівниками. А ось той на якого вони покладають надії «Оз великий і жадливий», всього лише фокусник і шахрай який боїться бути викритим. І хоча його викривають в першій казці, він завдяки роботі над собою все-таки стає чарівником.

“Once, indeed, the Tin Woodman stepped upon a beetle that was crawling along the road, and killed the poor little thing. This made the Tin Woodman very unhappy, for he was always careful not to hurt any living creature; and as he walked along he wept several tears of sorrow and regret. These tears ran slowly down his face and over the hinges of his jaw, and there they rusted ... Tin Woodman could not open his mouth, for his jaws were tightly rusted ...

The Tin Woodman knew very well he had no heart, and therefore he took great care never to be cruel or unkind to anything. “ [Baum 1995, p. 56]

Дороті мріє про повернення додому - у свій сумний сірий Канзас, вона сумує і мріє повернутися до своїх рідних.

“I cannot understand why you should wish to leave this beautiful country and go back to the dry, gray place you Kansas.” [Baum 1995, p. 77]

“That is because you have no brains,” answered the girl. “No matter how dreary and gray our homes are, we people of flesh and blood rather live there than in any other country, be it ever so beautiful. There is no place like home.” [Baum 1995, p. 41]

Надзвичайні ситуації підкреслюються підбором лексики.

Річард Бах, описуючи польоти чайки на ім'я Джонатан Лівінгстон, використовує спеціальні авіаційні терміни, для створення образу чайки-

літака; опис чайок яскравий завдяки епітетів і метафор які використовує автор:

1) *“... Jonatan spent whole days alone, making hundreds of low-level glids, experimenting.”* [Bach 1998, p. 23]

2) *“He spared no time that day for talk with other gulls, but flew on past sunset. He discovered the loop, the slow roll, the point roll, the inverted spin, the gull bunt, the pinwheel.”* [Bach 1998, p. 24]

3) *“The Flock might as well have been stone.”* [Bach 1998, p. 26]

4) *“They came in the evening, then, and found Jonathan gliding peaceful and alone through his beloved sky. The two gulls that appeared at his wings were pure as starlight, and the glow from them was gentle and friendly in the high night air. But most lovely of all was the skill with which they flew, their wingtips moving a precise and constant inch from his own.”* [Bach 1998, p. 27].

5) *“Without warning, Chiang vanished and appeared at the water's edge fifty feet away, all in the flicker of an instant. Then he vanished again and stood, in the same millisecond, at Jonathan's shoulder.”* [Bach 1998, p. 28].

Описуючи наполегливість і завзятість у досягненні мети чайки на ім'я Джонатан, яка є ізгоєм у своїй власній зграї, Річард Бах створює образ невтомного, самовідданого труженика:

1) *“Time after time it happened. Careful as he was, working at the very peak of his ability, he lost control at high speed.”* [Bach 1998 p. 29]

2) *“From two thousand feet he tried again, rolling into his dive, beak straight down, wings full out and stable from the moment he passed fifty miles per hour. It took tremendous strength, but it worked. In ten seconds he had blurred through ninety miles per hour. Jonathan had set a world speed record for seagulls!”* [Bach 1998 p. 29]

3) *“To be centered for shame meant that he would be cast out of gull society, banished to a solitary life on the Far Cliffs.”* [Bach 1998 p. 29]

4) *“... One day, Jonathan Livingston Seagull, you shall learn that irresponsibility does not pay. Life is the unknown and the unknowable, except that*

we are put into this world to eat, to stay alive as long as we possibly can."
[Bach 1998 p. 29]

Образ чайки асоціюється з швидким, стрімким літаком-випробувачем і самовідданим героєм льотчиком випробувачем.

"Climb to a thousand feet. Full power straight ahead first, then push over, flapping, to a vertical dive. Then, every time, his left wing stalled on an upstroke, he'd roll violently left, stall his right wing recovering, and flick like fire into a wild tumbling spin to the right." [Bach 1998, p. 23]

Короткі речення передають стрімкість, енергійність подій. Опис проведених випробувань і висновки нагадують керівництво до дії, звіт про виконану роботу і чітке планування майбутнього.

1) *"He couldn't stop; he didn't know yet even how to turn at that speed. Collision would be instant death.*

And so he shut his eyes. " [Bach 1998, p. 33]

2) *"Instead of our drab slogging forth and back to the fishing boats, there's a reason to life! We can lift ourselves out of ignorance, we can find ourselves as creatures of excellence and intelligence and skill. We can be free! We can learn to fly!"* [Bach 1998, p. 33]

The years ahead hummed and glowed with promise. " [Bach 1998, p. 45]

3) *"You're wasting your time with me, Jonathan! I'm too dumb! I'm too stupid! I try and try, but I'll never get it!"* [Bach 1998, p. 55]

Індивідуальний стиль Річарда Баха відрізняється переважанням коротких речень, вибором слів, що забезпечують точність викладу думки.

"Get down! Seagulls never fly in the dark! If you were meant to fly in the dark, you'd have the eyes of an owl! You'd have charts for brains! You'd have a falcon's short wings!" [Bach 1998, p. 58]

Найбільш частотними тропами в казках Річарда Баха є порівняння та епітети. Для стилю Баха типовим є вміле і різноманітне використання засобів друкарської виразності, різних кеглів і видів набору:

1) *“He narrowed his eyes in fierce concentration, held his breath, forced one ... single ... more ...inch ... of ... curve... Then his feathers ruffled, he stalled and fell. “ [Bach 1998 p. 46]*

2) *“... eight ... nine ... ten ... see-Jonathan-I'm-run-ning-out-of-airspeed ... eleven ... I-want-good-sharp-stops-like-yours ... twelve ... but-blast-it-I-I just-can't-make ... thirteen ... these-last-three-I points ... without ... fourtee ... aaakk!” [Bach 1998 p. 46]*

3) *“His feathers glowed brilliant white now, and his wings were smooth and perfect as sheets of polished silver. He began, delightedly, to learn about them, to press power into these new wings. “[Bach 1998 p. 46]*

4) *“Short wings. A falcon short wings! [Bach 1998 p. 46]*

That's the answer! What a fool I've been! All need is a tiny little wing, all I need is to fold most of my wings and fly on just the tips alone! Short wings! “

5) *“Dark! The hollow voice cracked in alarm. Seagulls never fly in the dark!” [Bach 1998 p. 46]*

6) *“His thought was triumph. Terminal velocity! A seagull at two hundred fourteen miles per hour! It was a breakthrough, the greatest single moment in the history of the Flock, and in that moment a new age opened for Jonathan Gull. “[Bach 1998 p. 46]*

7) *“We can lift ourselves out of ignorance, we can find ourselves as creatures of excellence and intelligence and skill. We can be free! We can learn to fly! “[Bach 1998 p. 46]*

8) *“Jonathan made a scree of delight, the first sound he had made since he had left Earth. “IT WORKS!” [Bach 1998 p. 46]*

9) *“You know the proverb, and it's true: The gull sees farthest who flies highest.” [Bach 1998 p. 46]*

10) *“Fletcher Lynd Seagull, do you want to fly?”*

“YES, I WANT TO FLY!” [Bach 1998 p. 46]

Індивідуальний стиль Річарда Баха відрізняється переважанням коротких речень, вибором слів, що забезпечують точність викладу думки.

1) *“Climb to a thousand feet. Full power straight ahead first, then push over, flapping, to a vertical dive. Then, every time, his left wing stalled on an upstroke, he'd roll violently left, stall his right wing recovering, and flick like fire into a wild tumbling spin to the right. “.[Bach 1998 p. 49]*

2) *“Get down! Seagulls never fly in the dark! If you were meant to fly in the dark, you'd have the eyes of an owl! You'd have charts for brains! You'd have a falcon's short wings!” [Bach 1998 p. 49]*

3) *“ We can lift ourselves out of ignorance, we can find ourselves as creatures of excellence and intelligence and skill. We can be free! We can learn to fly! “ [Bach 1998 p. 49]*

Використання в тексті приказки забезпечує точність і лаконічність викладу думки, довести доказ:

“Jon, you were Outcast once. Why do you think that any of the gulls in your old time would listen to you now? You know the proverb, and it's true: The gull sees farthest who flies highest”. [Bach 1998 p. 31]

“Those gulls where you came from are standing on the ground, squawking and fighting among themselves. They're a thousand miles from heaven — and you say you want to show them heaven from where they stand! Jon, they can't see their own wingtips! Stay here. Help the new gulls here, the ones who are high enough to see what you have to tell them.” He was quiet for a moment, and then he said, “What if Chiang had gone back to his old worlds? Where would you have been today?” [Bach 1998 p. 31]

“The last point was the telling one, and Sullivan was right. The gull sees farthest who flies highest. “ [Bach 1998 p. 31]

Багато хто захоплюється безкорисливою завзятістю Джонатана, що прагне до досконалості, якому немає меж, інших захоплюють ідеї буддизму і дзен-буддизму в поєднанні з євангельськими мотивами сюжету.

1) *“His vows of a moment before were forgotten, swept away in that great swift wind. Yet he felt guiltless, breaking the promises he had made himself. Such*

promises are only for the gulls that accept the ordinary. One who has touched excellence in his learning has no need of that kind of promise. “ [Bach 1998 p. 48]

2) *"Me? Jon, I'm just a plain seagull, and you're..."*

"...the only Son of the Great Gull, I suppose?" Jonathan sighed and looked out to sea. "You don't need me any longer. You need to keep finding yourself, a little more each day, that real, unlimited Fletcher Seagull. He's your instructor. You need to understand him and to practice him." [Bach 1998 p. 48]

"A moment later Jonathan's body wavered in the air, shimmering, and began to go transparent. "Don't let them spread silly rumors about me, or make me a god. O. K., Fletch? I'm a seagull. I like to fly, maybe..."

"JONATHAN!" [Bach 1998 p. 48]

Немає межі досконалості, його герой удосконалюється і навчав - виступав в ролі Вчителя:

1) *"His thought was triumph. Terminal velocity! A seagull at two hundred fourteen miles per hour! It was a breakthrough, the greatest single moment in the history of the Flock, and in that moment a new age opened for Jonathan Gull. Flying out to his lonely practice area, folding his wings for a dive from eight thousand feet, he set himself at once to discover how to turn. “ [Bach 1998 p. 47]*

2) *"He learned more each day. He learned that a streamlined high-speed dive could bring him to find the rare and tasty fish that schooled ten feet below the surface of the ocean: he no longer needed fishing boats and stale bread for survival. He learned to sleep in the air, setting a course at night across the offshore wind, covering a hundred miles from sunset to sunrise. With the same inner control, he flew through heavy sea-fogs and climbed above them into dazzling clear skies ... in the very times when every other gull stood on the ground, knowing nothing but mist and rain. He learned to ride the high winds far inland, to dine there on delicate insects. “ [Bach 1998 p. 47]*

3) *"The squawks and grockles of everyday life in the Flock were cut off as though the formation were a giant knife, and eight thousand gull-eyes watched, without a single blink. One by one, each of the eight birds pulled sharply upward*

into a full loop and flew all the way around to a dead-slow stand-up landing on the sand. Then as though this sort of thing happened every day, Jonathan Seagull began his critique of the flight. “ [Bach 1998 p. 47]

Отже, типовою рисою стилю письменника є те, що для номінації нових казкових концептів, створених ним у казці-притчі, він використовує людські імена для головного героя, для його вчителів та учнів. Він їх виділяє з натовпу - від зграї: *Jonathan Livingston Seagull, Sullivan, Chiang, Fletcher Lynd Seagull, Henry Calvin Gull, Charles-Roland Gull, Terrence Lowell Gull.*

2.2 Аналіз традиційних формул казки

У тексті казок, створених письменниками, також представлені три основні типи традиційних формул: ініціальні, медіальні і фінальні, що викликане «свідомим зусиллям передати стилістичний ефект усної народної казки» [Thompson, 1979 p. 449-461].

Народна казка починається з ініціальної формули, казкар поміщає свою казку в часі, інколи констатує існування героїв, інколи називає їх. У народній казці ініціальні формули широко представлені, обов'язкові і різноманітні. Проведений аналіз 19 казок американських авторів показав, що в них присутній найпоширеніший тип ініціальної формули народної казки:

Ініціальні формули:

Тип 1: (*ONCE (UPON A TIME)*) / (*YEARS AGO*) *THERE WAS A [CHARACTER]*, за допомогою якої автор розміщує казку в часі, констатує існування героїв і називає їх, наприклад:

1)” *It was morning, and the new sun sparkled gold across the ripples of gentle sea.*” [Bach 1973, p. 47]

2) *“Dorothy lived in the midst of the great Kansas prairies..”*
[Baum 1900, p.11]

Проте, в руслі загальної тенденції стилізації казкового тексту автори використовують різні варіанти традиційної ініціальної формули типу 1, що представлена конструкцією *there was. \ lived\ a.*, що реалізовує теж саме існування персонажа, наприклад:

3) *“There lived in Land of Oz two queerly made men, who were the best of friends.”* [Baum 1992, p. 24]

Окрім ініціальних формул типу 1 був також виділений тип 2, представлений компонентом наявності події або речі, а не персонажа, наприклад:

4) *“The wind blew hard and joggled the water of the ocean, sending ripples across its surface.”* [Baum 1992, p. 37]

5) *“On the east edge of the Land of Oz, in the Munchkin country, is a big, tall hill called Mount Munch.”* [Baum 1993, p. 27]

Проте, не дивлячись на можливість використання ініціальних формул типу 1 в американській літературній казці, їх кількість невелика, що обумовлене функцією ініціальних формул типу 1 – бути основним маркером казкового тексту, а не лише вводити персонаж в оповідання. Крім цих основних типів можна виділити менш частотні ініціальні формули, що виражають, зокрема, компонент - час, за допомогою яких автор просто датує дію. Наступний приклад є:

6) *“For three days Dorothy heard nothing from Oz.”* [Baum 1995, p. 57]

Кажучи про медіальні формули казки, слід зазначити за ствердженням Рошияну [Рошияну 1974, с. 88], що вони не займають строго певного місця в тексті і можуть бути розсіпані по всьому оповіданню, супроводжуючи якого-небудь героя або його дію, відзначаючи початок і кінець певного епізоду, підкреслюючи портрет якого-небудь персонажа і так далі.

В ході аналізу медіальних формул американської літературної казки, було виявлено більше ніж формул всіх останніх типів. Проте, медіальні

формули американської літературної казки менш всілякі, чим в народній казці.

Медіальні формули, хронотоп, що описують, в американській літературній казці, мають також наступний варіант:

7) *“They came in the evening, then, and found Jonathan gliding peaceful and alone through his beloved sky.”* [Bach 1998, p. 123]

8) *“It happened that morning, then, just after sunrise, that Jonathan Livingston Seagull fired directly through the center of Breakfast Flock, ticking off two hundred twelve miles per hour, eyes closed, in a great roaring shriek of wind and feathers.”* [Bach 1998, p. 136]

Даний варіант цікавий тим, що є аналогом ініціальної формули в середньому блоці тексту американської літературної казки.

Кажучи про фінальні формули народної казки, слід зазначити, що вони набагато багаточисельні та всілякі, ніж ініціальні.

Авторська ремарка є плодом лінгвокреативної діяльності автора, основна її функція – забезпечення зв'язності тексту казки.

Така варіативність медіальних формул – ремарок автора в тексті американської літературної казки пояснюється також прагненням автора зробити текст цікавішим і зробити так, щоб він більше запам'ятовувався.

Часте вживання фінальної формули – явище, характерне для народної казки, – «пояснюється, в числі інших причин, бажанням зробити, в тій або іншій формі «висновок», сенс якого залежить від характеру сюжету, від казкаря, в бажанні переконати слухачів в тому, що він сам брав участь в подіях, що сталися, отже, що вони мали місце насправді.» [Пропп 1986, с. 55]. Ще в народній казці фінальні формули почали руйнуватися і цей процес продовжується в американській літературній казці. Фінальна формула щасливого кінця непоказна в текстах американської літературної казки, частіше письменники використовують формули характерні для побутових казок, а саме формул, що укладають, що яка-небудь подія мала місце. В ході дослідження текстів американської

літературної казки було виявлено два типи фінальних формул американської літературної казки, тип 1:

AND THEY LIVED HAPPILY EVER AFTER:

9) *“I wasn’t drowned at all. And I’ve come to nurse you and take care of you, Uncle Henry, and you must promise to get well as soon as poss’ble.”*
[Baum 1992, p. 138]

10) *“ And so the wandering ex-King of the Nomes found a new home, a peaceful and happy home, where he was quite content and passed his days in innocent enjoyment.”* [Baum 1993, p. 100]

А також тип 2:

(FROM THAT DAY) / (EVER SINCE) SMTH HAPPENED:

11) *“ And oh, Aunt Em! I’m so glad to be at home again!”*
[Baum 1995, p. 200]

Проте, були виділені також інші варіанти фінальних формул:

“And though he tried to look properly severe for his students, Fletcher Seagull suddenly saw them all as they really were, just for a moment, and he more than liked, he loved what he saw. No limits, Jonathan? he thought, and he smiled. His race to learn had begun” [Bach 1998, p. 44]

Отже, проведений аналіз показав, що американська літературна казка більшою мірою успадковує жанрово-стильову домінанту народної казки. Доказом цьому служить той факт, що в американській літературній казці представлені всіх три типи традиційних формул казок, хоча вони і менш всілякі і не настільки багаточисельні як в народній казці. Звідси можна зробити висновок, що американські літературні казки це традиційні британські літературні казки [Нефедова 2000, с. 14], які хоча і зберігають тенденцію літературної казки до руйнування жанрово-стильової домінанти. Даний факт можна пояснити тим, що в Європі літературні казки і народні казки традиційно розглядаються в опозиції, і автори літературної казки прагнуть максимально нейтралізувати традицію народної казки в літературній казці. Автори ж американської літературної казки будують свої

казки на традиції, оскільки традиційних американських народних казок не існує.

2.3 Аналіз мовленнєвих власних імен в текстах американської літературної казки

Ще одним з лексичних експресивних засобів, успадкованих літературною казкою у народної казки є мовленнєві власні імена, які реалізують антропоцентричну спрямованість казки, а також є засобом характеристики образів персонажів. При цьому мовленнєві власні імена не лише характеризують персонажів, але і їх дії, наміри, а інколи навіть і результати їх дій.

В ході дослідження 19 текстів американської літературної казки 2 авторів. Був проведений аналіз даних імен по наступних критеріях: видова приналежність, статева приналежність, родинна, тип імені, наявність апелювативів і займенників, походження імен, наявність морфологізмів.

1) *Tin Woodman* - характеризується зовнішній вигляд і місце мешкання персонажа.

2) *Cowardly Lion* – характеризується риса характеру

3) *Munchkins* – Жевуни; слово утворене складанням основ *munch* - жувати і *kin* - рід, сім'я.

4) *Gillikns* - Лісовики; слово утворене шляхом складання основ *gill* - порослий лісом яр і *kin* - рід, сім'я

5) *Quadlings* - це придумане самим Баумом слово досить важко перекласти на українську мову, так як перша, значуща його частина не має точного еквівалента і в англійській мові. Назва утворена за допомогою суфікса *-ling*, який утворює одухотворені і неживі імена іменники, часто з зменшувальним або принизливим значенням.

б) *Winkies* - Моргунов (від дієслова *wink* - моргати).

Імена власні в американській літературній казці можуть також охарактеризувати функцію персонажів в казці.

7) *Tin Woodman*, ім'я характеризує персонаж як надійного помічника.

8) *Jonathan Livingston Seagull*, *Sullivan*, *Chiang*, *Fletcher Lynd Seagull*, *Henry Calvin Gull*, *Charles-Roland Gull*, *Terrence Lowell Gull* - використовує людські імена головного героя, для його вчителів та учнів. Він їх виділяє з натовпу - від Зграї.

Таким чином, в ході аналізу результатів дослідження імен персонажів американської літературної казки, можна зробити висновок, що, будучи характерною особливістю тексту традиційної казки як жанру імена, що говорять, власне характеризують американську літературну казку як більш менш традиційну.

Лінгвостилістичний аналіз американської літературної казки показав, що для її тексту характерна наявність двох основних стилістичних експресивних засобів народної казки. А саме: формул казки і імен власних, що говорять.

У американській літературній казці представлені всі три основні типи традиційних формул народної казки: ініціальні, медіальні і фінальні, не дивлячись на меншу різноманітність і кількість в порівнянні з народною казкою. При цьому відмічена особлива традиційність ініціальних формул американської літературної казки: конструкція *ONCE UPON A TIME THERE WAS.*, що є характерною особливістю даного тексту. Медіальні формули американської літературної казки представлені наступними групами: формулами, хронотопом, що описують образ дії персонажа. В ході аналізу фінальних формул американської літературної казки було відмічено, що вони успадковують тенденцію літературної казки до руйнування жанрово-стильової домінанти народної казки, що можна пояснити впливом автора на казкову традицію.

Імена власні є константою організації як народної казки, так і літературної казки. У американській літературній казці імена власні представлені мовленнєвими власними іменами, що набуває значення на лексичному рівні.

В цілому дослідження показало, що успадковані в народній казці елементи традиційної семантики знаходять втілення в тексті американської літературної казки в традиційних структурах лінгвостилістичного рівня тексту – традиційні формули і мовленнєві власні імена.

ВИСНОВКИ

Розгляд проблеми співвідношення літературної і народної казки в межах теорії інтертекстуальності дозволив визначити статус цих текстів. Інтертекстуальність відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору. Народна казка є для літературної казки прецедентним текстом, представленим у тексті-матриці (літературній казці) імпліцитно або експліцитно. Як прецедентний текст народна казка є для літературної не актуальним текстом, а жанровою системою з великою кількістю варіантів. Інтертекстуальні взаємозв'язки літературної казки і народної казки представлені, в основному, гіпертекстуальністю. Це не виключає власне інтертекстуальності при цитуванні літературною казкою якого-небудь актуального тексту народної казки.

Літературна казка не лише успадковує, але і трансформує жанрово-стильову домінанту чарівної народної казки, що особливо яскраво виявляється на рівні лінгвостилістичної організації тексту. Саме дослідження домінуючих структур лінгвостилістичної організації літературної казки (формул казки і характерних номінацій персонажів) дозволяє вивчити механізми і результати трансформації успадкованої нею жанрово-стильової домінанти чарівної народної казки, а, отже, судити про міру об'єктивування фольклорної традиції в художньому тексті літературної казки.

Лінгвостилістичний аналіз американської літературної казки показав, що для її тексту характерна наявність основних стилістичних експресивних засобів народної казки (епітети, метафори, порівняння).

Мова казок проста і доступна. Її можна охарактеризувати як нейтральну, позбавлену особливого стилістичного навантаження. Випадки вживання архаїзмів і застарілих виразів поодинокі. Незвичайні ситуації

підкреслюються добором відповідної лексики, уживанням стилістичних прийомів.

Характерною рисою стилю є те, що для номінації нових казкових концептів широко використовуються нестандартні моделі словотворення.

Художній простір чарівного світу включає в себе географічні реалії світу повсякденної реальності.

У американських літературних казках представлені всі три основні типи традиційних формул народних казок: ініціальні, медіальні та фінальні. При цьому відмічена особлива традиційність ініціальних формул американської літературної казки. Медіальні формули американської літературної казки представлені наступними групами: формулами, що описують хронотоп та формулами, що описують дії персонажа.

Фінальних формул американської літературної казки, зазвичай, успадковують тенденцію літературної казки до руйнування жанрово-стильової домінанти народної казки, що можна пояснити впливом автора на казкову традицію.

Імена власні є константою організації як народної казки, так і літературної казки. У американських літературних казках імена власні представлені промовляючими власними іменами, які актуалізуються на лексичному рівні тексту казки.

В цілому дослідження показало, що успадковані в народній казці елементи традиційної семантики знаходять втілення в тексті американської літературної казки в традиційних структурах лінгвостилістичного рівня тексту, а саме: традиційні формули і мовленнєві власні імена.

Перспективу подальшого дослідження вбачаємо в дослідженні лінгвостилістичних особливостей казок інших англомовних етносів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. Москва : Наука, 1974. 367 с.
2. Арнольд И. В. Интерпретация художественного текста : типы выдвигания и проблемы экспрессивности. *Экспрессивные средства английского языка*. Львів : ЛГПИ. 1975. С. 38-46.
3. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: учебное пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.» Москва : просвещение, 1990. 300 с.
4. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. Москва, Екатеринбург, 2004. 463 с.
5. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Москва : Флинта : Наука, 2003. 496 с.
6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / пер. Г. К. Косикова. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: трактаты, статьи, эссе*. Москва. МГУ, 1987. С. 387-422.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва : Международ. Отношения, 1975. 239 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
7. Бахтина В. А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего двадцатилетия. *Фольклор народов РСФСР*. 1979. Вып. 6. С. 67-74.
8. Бацевич Ф. С., Космеда Т. А. Очерки по функциональной лексикологии. Львов : Свит.1997. 148 с.

9. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. Москва : изд. МГУ, 1988. 120 с.
10. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка». *Изв. АН СССР. Сер. Лит. И язык.* 1977. Т. 36, №3. С. 226-234.
11. Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур. *Смысловое восприятие речевого сообщения.* Москва : Наука, 1976. С. 152-158.
12. Ведерникова Н. М. Мотив и сюжет в волшебной сказке. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки.* 1970. №2. С. 57-65.
13. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Львов : Гослитиздат, 1940. 646 с.
14. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов *Собрание сочинений, вер. 1* (Поэтика). Санкт-Петербург. 1913. Т. 2. С.1-133.
15. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Львов. 1940. 51 с.
16. Виноградов В. В. О художественной прозе. Москва : Гос. Изд-во, 1930. 190 с.
17. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963. 255 с.
18. Гальперин И. Р. Грамматические категории текста (опыт обобщения) *Изв. АН СССР. Сер. Лит. И языка.* 1977. Т. 36, № 6. С. 522-531.
19. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. Москва : Высш. Школа, 1981. 334 с.
20. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 139 с.
21. Гореликова М. И. Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. Москва : Рус. яз., 1989. 152 с.
22. Греймас А. В. В поисках трансформационных моделей. Москва : Наука. 1985. С. 89-108.

23. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. Москва : Изд-во МГУ, 1991. 104 с.
24. Давыдова О. А. Формулы-синонимы как изобразительно-выразительное средство русских народных сказок *Язык и стиль произведений фольклора и литературы*. Воронеж : Изд. Воронежск. Ун-та. 1986. С. 9-18.
25. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Новое в лингвистике. – Москва : Изд-во иностранной литературы. 1960. Вып.1. С. 264-389.
26. Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация. Тбилиси: изд. Тбилисского ун-та, 1987. 194 с.
27. Еремеева Н. Ф. Концептуальное пространство английской народной сказки: Дис. канд. филол. наук: 10.02.04. Черкассы, 1997. 193 с.
28. Зорівчак Р. Український художній переклад і буття нації. *Чужомовне письменство по сторінках західноєвропейської періодики (1914 – 1939)* Львів, 2003. 13 с.
29. Казарін, Ю. В. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник для академічного бакалаврату. 2-е изд. Москва : Видавництво Юрайт 2018. 132 с.
30. Казанцева Л. В. Категория хронотопа в структуре художественного произведения : дисс.канд. филол. наук : 10.02.04. / Моск. Гос. Пед. Ун-т.- Москва, 1991. 16 с.
31. Карабан В. І. Переклад англійської і технічної літератури: Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця : Нова книга, 2002. 564 с.
32. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва : Наука, 1987. 261 с.
33. Китаева Е. М. Художественное время и художественное пространство в текстах английской литературной сказки : Дисс. канд.

филол. наук: 10.02.04. \ Санкт-Петербург пед. Ин-т им. Герцена. 1992.
16 с.

34. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Вестник Московского Университета*. Сер. 9 Филология. 1995. №1. 97-124 с.

35. Кухаренко В.А. Практикум по интерпретации текста. Львов : Просвещение, 1987. 176 с.

36. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови: Підручник. Вінниця.Нова книга, 2000. 160 с.

37. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Львов: Просвещение, 1979. 192 с.

38. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Одесса : Латстар, 2002. 292 с.

39. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск : Средне-Уральское кн. изд, 1982. 254 с.

40. Лесин В. М. Казка *Словник літературознавчих термінів* Сост. В.М. Лесин, О. С. Полінець. Київ: Радянська школа, 1971. 486 с.

41. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : довідник для учнів. Київ : «Радянська Школа», 1985. 251 с.

42. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск : изд. Урал. Ун-та, 1992. 184 с.

43. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Львов : Худож. Лит, 1971. 414 с.

44. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.

45. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва : изд. «Ось 89», 1999. 192 с.

46. Лупанова, И. П. Современная литературная сказка и ее критики. *Проблемы детской литературы*. Пермь, 1981. С. 76-90.

47. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Москва : изд. восточной лит-ры, 1958. 264 с.

48. Мелетинский Е. М. О структурно - морфологическом анализе сказки /Тез. Докл. - Тарту, 1966 .37 с.
49. Мороховский А. Н. и др. Стілістика англійського языка. Київ : Вища школа, 1991. 272 с.
50. Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск: изд. Урал. Ун-та, 1991. 172 с.
51. Неелов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке. Петрозаводск: изд. Петрозаводского ун-та. 1974. С. 39-52.
52. Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора. Москва : Наука. 1975. С. 182-190.
53. Нефедова Е. Д. Лингвостилистический анализ текста британской литературной сказки. дисс... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьковский нац. ун-т. 2000. 140 с.
54. Новиков Л. О. Лингвистическое толкование художественного текста. Москва, 1979. 250 с.
55. Новиков Л. О. Художественный текст и его анализ. Москва. 2003, 2007. Москва, 304 с.
56. Нушикян Э. А. Типология интонации эмоциональной речи. Киев: Вища школа, 1986. 157 с.
57. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста. Львов : Просвещение, 1980. 270 с.
58. Перебийнос В. І. Статистичні методи для лінгвістів Вінниця : Нова книга, 2001. 168с.
59. Померанцева Э. В. Сказка БСЭ. 2-е изд. Москва, 1956. Т. 39. С. 198- 200.
60. Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. Москва : Наука, 1964. 220 с.

61. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : изд. Ленинградского ун-та, 1986. 366 с.
62. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва : Наука, 1969. 168 с.
63. Різун В. В. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації і тексту 1998. 334 с.
64. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. Москва : Наука, 1974. 216 с.
65. Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику: Курс лекций. Львов : изд. Ленингр. Ун-та, 1989. 184 с.
66. Сказка *Энциклопедический словарь юного литературоведа*. Москва : Педагогика, 1987. С. 298-304.
67. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Санкт-Петербург, 1995. нем. ориг. Die Generierung des Intertextes. Elemente der intertextuellen Analyse belegt an Beispielen aus dem Werk von V. L. Pasternak. Wien 1985 193 p.
68. Сорокотенко О. В. Літературна казка : порівняльний та типологічний аспекти: дисс. канд. філол. наук : 10.02.15 /Одеський держ. Ун-т. 1996. 16 с.
69. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Львов : Наука, 1976. 104 с.
70. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление *Вопросы философии*. 1995.- №6. С. 17-29.
71. Сухорольська С. М. Методи лінгвістичних досліджень Львів: Вид. центр ЛНУ 2006. 344 с
72. Тынянов Ю. Н. О пародии *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, Наука. 1968. 272 с.
73. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». Москва : Просвещение, 1986. 127 с.
74. Тюп В. І. Художественность литературного произведения. Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1987. 219 с.

75. Тют В. И. Анализ художественного текста. Учебное пособие для вузов. Москва : ИЦ «Академия», 2006. 336 с
76. Тютенко А. А. Структура и функции аллюзии в прессе Германии, Австрии, Швейцарии : дисс. ... канд филол. наук: 10.02.04. Харьков, 1999. 205 с.
77. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Изв. АН СССР. Сер. лит. и язык.* 1997. Т. 56, №5 С. 12-21.
78. Фотино С., Маркус С. Грамматика сказки. Москва : Наука, 1985. С. 275-315.
79. Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке. Москва : Наука, 1975. С. 191-213.
80. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
81. Чернишова Т. А. Природа фантастики. Иркутск : изд. Иркутского ун-та, 1984. 331 с.
82. Швачко С. А. Содержательно-структурные аспекты английских сказочных стихотворений. Сумы : СГПИ, 1990. 90 с.
83. Швачко С. О. Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. Суми : СумДУ, 1999. 195 с.
84. Шолом Ф. Я. Казка. Київ : Либідь, 1978 Т. 4. 507 с.
85. Шпетный К. И. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа : дисс. канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 1980. 24 с.
86. Ямпольский М. Б. Память. Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.
87. Ярмиш Ю.Ф. У світі казки. Київ : Рад. Письменник, 1975. 143 с.
88. Beaugrande R. de and Dressler W. Introduction to Text Linguistics. London : Longman, 1981. 270 p.
89. Bolte J., Polivka G. Anmerkungen zu der Kinder- und Naumarchen der Bruder Grimm: Bd I-V. Leipzig, 1913-1932. 467 p.

90. Genette G. Palimpsestes: La littérature au seconde degree. Paris : Seuil, 1982. 467 p.
91. Coulombe J. L. Reading Native American Literature Routledge, 2011. 200 p.
92. Jaskoski H., Ruoff L. B. Early Native American Writing : New Critical Essays Cambridge University Press.1996. 257 p
93. Kelsey P. M. Tribal Theory in Native American Literature : Dakota and Haudenosaunee Writing and Indigenous Worldviews University of Nebraska Press, 2010. 192 p.
94. Kneis P. Saged by Culture: Representations of Old Age in American Indian Literature and Culture Peter Lang GmbH, 2013. 298 p.
95. Larson S. Captured in the Middle. Tradition and Experience in Contemporary Native American Writing. 180 p.
96. Korunets I. V. Theory and Practice of Translation. Vinnitsya : Nova Knyha. 2003. 448 p.
97. Labov W. Transformation of Experience in Narrative Syntax. Philadelphia : University of PA Press.1972, P. 354-396.
98. Luthi M. Das Marchen- Stuttgart : Metzler, 1968. 108 p.
99. Polivka J. Slovanske pohadky : Uvod, v Praze: Obris, 1932. 338 p.
100. Stephens J. Language and Ideology in Children's Fiction. London: Longman, 1992. 308 p.
101. Thompson S. The Folktale. New-York. : AMS Press, 1979. 510 p.
102. Wallace M. Recent Theories of Narrative. Ithaca : Cornell University Press, 1986. 242 p.
103. Widdowson H. Practical Stylistics Oxford : Oxford University Press, 1992. 230 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

104. Baum L. F. The Wonderful Wisard of Oz. Chicago : George M. Hill, 1995. 213 p.
105. Baum L. F. Ozma of Oz. Chicago : George M. Hill, 1992. 155 p.
106. Baum L. F. The Scarecrow and the Tin Woodman. Chicago : George M. Hill, 1992. 146 p.
107. Baum L. F. The Magic of Oz. Chicago : George M. Hill, 1993. 246 p.
108. Baum L. F. The Marvelous Land of Oz. Chicago : George M. Hill, 1996.178 p.
109. Baum L. F. Queer Visitors from the Marvelous Land of Oz. Chicago : George. M. Hill, 2000. 110 p.
110. Baum L. F. Dorothy and the Wizard in Oz. Chicago : George M. Hill, 1996. 181 p.
111. Baum L. F. The Road to Oz. Chicago : George M. Hill, 1996. 231 p.
112. Baum L. F. The Emerald City of Oz. Chicago : George M. Hill, 1996. 200 p.
113. Baum L. F. The Patchwork Girl of Oz. Chicago : George M. Hill, 1997.191 p.
114. Baum L. F. Little Wizard Stories of Oz. Chicago : George M. Hill, 1998. 245 p.
115. Baum L. F. Tik-Tok of Oz. Chicago : George M. Hill, 1999. 178 p.
116. Baum L. F. The Scarecrow of Oz. Chicago: George M. Hill, 2007. 176 p.
117. Baum L. F. Rinkitink in Oz. Chicago: George M. Hill, 1997. 195 p.
118. Baum L. F. The Lost Princess of Oz. Chicago : George M. Hill, 2003. 205 p.
119. Baum L. F. The Tin Woodman of Oz. Chicago : George M. Hill, 1999. 156 p.

120. Baum L. F. Glinda of Oz. Chicago : George M. Hill, 2001. 189 p.
121. Bach. R. Jonathan Livingston Seagull. Oxford : Scribner, 1998. 132 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the study of the linguostylistic organization of the text of an American literary tale.

The object of the work can be defined as means of realization of genre-style dominant in literary fairy tale texts.

The main aim of the paper consists in analyzing the linguistic and structural peculiarities of American literary fairy tales. It determined the accomplishment of such objectives as:

- 1) to analyze different approaches to the study of a literary fairy tale;
- 2) to reveal the essence of the concept of "intertextuality";
- 3) to describe traditional formulas in American literary fairy tale texts;
- 4) to find out the role of speaking proper names in American literary fairy tale texts.

The characteristic feature of American literary fairy tales is fixed (traditional) formulas. They are of three types: initial, medial and final.

The usage of speaking names is a distinctive feature of the style of American literary fairy tales. They represent the anthropocentric orientation of the fairy tale, and are means of depicting of its characters.

Proverbs, sayings, riddles are often met in fairy tales. They are based on metaphors, metonymies, hyperboles that make utterances more emotionally coloured and contributes to the creation of bright images which are immediately memorized and remembered.

The analysis shows that American literary fairy tales are closely related to folklore. Nevertheless, one can observe the tendency to its obliteration. It can be explained by author's influence on the fairy tale's tradition.

Key-words: *fairy tale, intertextuality, linguostylistic, traditional formulas, speaking names.*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Хименко Катерина Олександрівна, студентка 2 курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології спеціальність мова і література (англійська), освітньо-професійна програма магістр, адреса електронної пошти katya.khimenko@gmail.com, - підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Лінгвостилістична природа текстів американської літературної казки» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____
(студент) _____

Підпис _____

ПШБ