

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БАНДУРКО ЗІНАЇДА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 811.112.2'42:82.02-1

ДИСЕРТАЦІЯ
ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ
НІМЕЦЬКОМОВНОГО ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ
«НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

Галузь знань: 035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ З. В. Бандурко

Науковий керівник: Безугла Лілія Ростиславівна, доктор філологічних наук,
професор

Харків, Херсон – 2019

АНОТАЦІЯ

Бандурко З. В. Лінгвопрагматичні властивості німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.02.04 – Германські мови (035 – Філологія). – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Херсонський державний університет, Міністерство освіти і науки України, Харків, Херсон, 2019.

Дисертаційне дослідження присвячено виявленню лінгвопрагматичних характеристик німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», одного із провідних напрямів культурного життя Веймарської республіки, видатними представниками якого у сфері літератури є М. Калеко, Е. Кестнер, Й. Рінгельнатц та ін.

Застосування лінгвістичної прагмапоетики як теоретичної основи дослідження лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» дозволило встановити на основі розробленої комплексної прагмапоетичної методики лінгвопрагматичні властивості цього дискурсу.

«Нова діловитість» становить комплексний загальномистецький напрям періоду Веймарської республіки, який займає проміжок часу між 1924 р. та 1933 р. Літературний напрям «Нова діловитість» характеризується такими естетичними рисами, як спрямованість на об'єктивну дійсність, прагматизм, фактоцентризм, документальний стиль, реалістичність тематики та повсякденна мова, що зумовлює його прийнятність як об'єкта для лінгвопрагматичного аналізу.

Прагмапоетика є новою ланкою лінгвістики, яка формується на ґрунті інтеграції лінгвопрагматики й лінгвопоетики, концентрується на комунікативних процесах автора і читача поетичного тексту на основі поетичної функції мови та ставить завдання залучення до аналізу художнього мовлення інтенційних і діяльнісних аспектів з метою встановлення лінгвопрагматичних властивостей

художнього дискурсу.

У центрі уваги прагмапоетичного аналізу перебуває художній дискурс, зокрема лірико-поетичний, який, як підтип художнього дискурсу, становить різноманітну мовленнєво-розумово-комунікативну діяльність сприйняття і художнього зображення реальної дійсності або створення і художнього вираження вигаданої дійсності як цілісного світу або окремих його елементів у певній єдності, та є сукупністю лінгвокреативності й комунікації автора поетичного тексту з його читачем (адресанта з адресатом) у вигляді поетичного тексту, який моделює культурно-мовний універсум певної епохи на основі дії поетичної функції мови, створеного за допомогою різноманітних лінгвостилістичних та виражально-зображувальних засобів.

Лірико-поетичний дискурс «Нової діловитості» моделює культурно-мовний універсум Веймарської республіки.

Провідна роль поетичної функції мови в лірико-поетичному дискурсі зумовлює його автореферентність – співвіднесення номінативних одиниць одна з одною, що знаходить прояв в естетичній інтенції автора поетичного тексту. Естетична інтенція автора, зі свого боку, становить спрямованість свідомості автора на створюваний ним художній текст, зокрема його художню форму у тому числі з симпатією та емпатією. Естетичну інтенцію знаходимо і на рівні висловлення, і на рівні тексту, та протиставляється змістовій інтенції, в основі якої лежать референтивні процеси співвіднесення номінативних одиниць із реальним або уявним світом.

У лірико-поетичному дискурсі одночасно реалізуються два типи мовленнєвих актів – референтивні й автореферентивні. Референтивні мовленнєві акти співвідносять номінативні одиниці з реальним або уявним світом і мають певний іллокутивний тип. Автореферентивні мовленнєві акти ґрунтуються на автореференції, відображають естетичну інтенцію автора та здійснюють його естетичну іллокутивну мету (виразити емоційне й оцінне ставлення до створюваного тексту) та перлокутивну мету (вплинути на естетичні почуття читача щодо цього тексту).

У лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості» виокремлюються три типи художньої комунікації – естетична, вертикальна й горизонтальна. Естетична художня комунікація заснована на автореференції та естетичній інтенції автора і реалізується автореферентивними мовленнєвими актами. Вертикальна художня комунікація є комунікацією автора та читача, а горизонтальна становить комунікацію між персонажами поетичного тексту. Вертикальна і горизонтальна художні комунікації є змістовими, оскільки ґрунтуються на змістовій інтенції автора і утворюються референтивними мовленнєвими актами.

Референтивні мовленнєві акти мають місце і у вертикальній, і у горизонтальній художній комунікації. Автореферентивні мовленнєві акти реалізуються тільки у площині естетичної художньої комунікації. Критерієм визначення межі конкретного референтивного мовленнєвого акта у певному поетичному тексті авторів «Нової діловитості» є висловлення, межі якого встановлюємо за іллокуцією.

Лінгвостилістичні засоби лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» – фоностилістичні (звукові повтори, елізія та епентеза), морфологічні (модальні слова, дієслова й частки, кон'юнктив, числівники та вигуки), лексико-семантичні (архаїзми й історизми, терміни, оніми, іншомовні слова, okazіоналізми, лексика розмовного стилю мовлення), лексико-стилістичні (метафори, метонімії, епітети, іронія, символи та алюзії), синтактико-стилістичні (фігури повтору, протиставлення та риторичні фігури, парцеляція, синтаксичний паралелізм, пролепсис, парантеза, пряма мова і метакомунікативні звороти) та ритміко-композиційні (типи композиції, рефрен, рима та градація віршових розмірів, відсутність композиції та різноманітність строфічної будови), – відображають естетичні характеристики наряду, виступають індикаторами естетичної інтенції автора та автореферентивних мовленнєвих актів і здійснюють естетичний перлокутивний вплив на читача, незважаючи на його віддаленість у часі та просторі.

У лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості» реалізуються референтивні мовленнєві акти шести іллокутивних типів – асертиви, директиви, експресиви, квеситиви, комісиви та контактиви, кожен із яких має свої підтипи. Будь-який розглянутий тип мовленнєвих актів, окрім квеситиву, може бути репрезентовано за допомогою різноманітних лінгвостилістичних засобів як у вертикальній, так і у горизонтальній художній комунікації та на двох рівнях – на рівні окремого висловлення та на рівні всього тексту.

Індикаторами іллокутивних мовленнєвих актів на рівні висловлення виступають перформативні звороти, певні структурні типи речень, модальні дієслова, модальні слова, модальні частки. Такі мовленнєві акти можуть супроводжуватися перлокутивними оптимізаторами, спрямованими на підвищення ефективності мовленнєвого впливу. Мовленнєві акти на рівні висловлення у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості» становлять здебільшого асертиви. Частотними є і мовленнєві акти контактиви, які реалізуються на рівні як вертикальної, так і горизонтальної художньої комунікації. Квеситиви, характерною рисою яких є усвідомлення автором неможливості отримати відповідь, зафіксовано лише у горизонтальній художній комунікації та на рівні окремого висловлення.

З-поміж мовленнєвих актів на рівні тексту переважають асертиви, директиви та експресиви. Індикаторами іллокутивних мовленнєвих актів на текстовому рівні слугують назва, епіграф, посвята та ремарка.

Імплікатура у вертикальній та горизонтальній художній комунікації лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» становить інтендований імпліцитний смисл поетичного висловлення або тексту, який виводиться читачем на ґрунті мовних тригерів і дискурсивного контексту. Тригер імплікатури – мовленнєвий засіб інтендування імплікатури адресантом, спрямований на активацію імплікатури в свідомості комунікантів та її виведення адресатом.

Для лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» характерними є імплікатури на рівні висловлення, які актуалізуються завдяки лексико-

семантичним (іншомовна лексика, okazіоналізми, гра слів, двозначність), синтактико-стилістичним (паралелізм, пролепсис), лексико-стилістичним (метафора, метонімія, алюзія, порівняння) та ритміко-композиційним тригерам. Імплікатури спостерігаємо переважно у вертикальній художній комунікації.

Лінгвопрагматичні властивості лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» відтворені й в ідіостилі його авторів, який відповідає естетичним принципам напряду «Нової діловитості».

Ідіостиль М. Калеко характеризується меланхолійністю, філософічністю, фактичністю, лаконічністю, стриманістю та іронічністю. Лірико-поетичний дискурс М. Калеко формують філософська, громадянська лірика та лірика кохання. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен різноманітних типів та поєднання різних типів строф у межах одного поетичного тексту, як правило, зі сплетеною римою. Поетичні тексти демонструють здебільшого поєднання різних віршових розмірів і відсутність типів композиції та композиційних прийомів, реалізують мовленнєві акти асертивного, директивного й контактивного іллокутивних типів. Найчастотнішими тригерами імплікатур у лірико-поетичному дискурсі М. Калеко є okazіоналізми, іншомовна лексика, синтаксичний паралелізм, паремії, алюзії та метафори, а також типи композиції чи композиційні прийоми, проте типовими саме для її ідіодискурсу вважаємо okazіоналізми, іншомовну лексику, алюзії, паремії.

Поетичні тексти Е. Кестнера є здебільшого громадянською, філософською, пейзажною та урбаністичною лірикою. Його ідіостиль характеризується іронічністю та афористичністю, гумористичністю, філософічністю, біографічністю. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен у поєднанні із іншими типами строф у межах одного поетичного тексту, у римуванні переважає сплетена рима. Строфи написані здебільшого п'ятистопним або чотиристопним ямбом або у різному їх поєднанні. У поетичних текстах Е. Кестнера здебільшого відсутні типи композиції чи композиційні прийоми, а в разі наявності композиція становить переважно різноманітні поєднання її різновидів. Серед мовленнєвих актів переважають

асертиви, директиви та контактиви. Найчастотнішими тригерами імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Е. Кестнера є двозначність, іронія, синтаксичний паралелізм, метафора, алюзія, порівняння, типи композиції та композиційні прийоми, проте типовими для його ідіодискурсу вважаємо іронію, двозначність, метафору і порівняння.

Лірико-поетичному дискурсу Й. Рінгельнатца притаманні фактичність, об'єктивність, лаконічність, комічність, біографічність, складна ритміко-композиційна будова та прийом мовної гри. Найчастотнішими є анафорична композиція, композиційна епіфора та рефрен. Поетичні тексти демонструють здебільшого поєднання строф у різноманітній кількості та якості, а також одночасне поєднання декількох типів віршового розміру. Мовленнєві акти становлять здебільшого асертиви, директиви та контактиви. Найчастотнішими тригерами імплікатур у лірико-поетичному дискурсі Й. Рінгельнатца є іншомовна лексика, двозначність, прийом мовної гри, синтаксичний паралелізм, okazіоналізм, метафора, алюзія, іронія, порівняння, типи композиції та композиційні прийоми проте типовими саме для його ідіодискурсу вважаємо іншомовну лексику, мовну гру, okazіоналізми, іронію і порівняння.

Ключові слова: автореферентивний мовленнєвий акт, вертикальна художня комунікація, горизонтальна художня комунікація, естетична художня комунікація, ідіостиль, імплікатура, лірико-поетичний дискурс «Нової діловитості», поетичний текст, прагмапоетика, референтивний мовленнєвий акт.

ABSTRACT

Bandurko Z. V. Linguistic and Pragmatic Features of the German-language Lyrical-Poetical Discourse of the “New Objectivity”. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology: Speciality 10.02.04 Germanic Languages. – V. N. Karazin Kharkiv National University, the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kherson State University, Ministry of

Education and Science of Ukraine, Kharkiv, Kherson, 2019.

This dissertation focuses on the study of the linguistic and pragmatic features of the German-language lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity”, one of the leading movements of the cultural life in the Weimar Republic (the time period from 1924 to 1933). Its prominent representatives in the field of literature are M. Kaleko, E. Kästner, J. Ringelnatz and others.

The usage of linguistic pragmapoetics as a theoretical basis of the study of the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” has allowed the establishing of linguistic and pragmatic features of this discourse on the basis of the elaborated complex pragmapoetic methodology.

The “New Objectivity” is a stylistic movement at the time of the Weimar Republic, which occupies the time period from 1924 to 1933. The literary movement the “New Objectivity” is characterized by the aesthetic features such as the focus on objective reality, pragmatism, factuality, documentary style, realistic themes and everyday language, which as a whole determine its acceptability as the object for linguistic and pragmatic analysis.

Pragmopoetics is a linguistic branch, developing on the basis of integration of linguopragmatics and linguopoetics. It focuses on the communicative processes of the author and the reader of the poetic text on the basis of the poetic function of the language. Its task is the enculturation of the analysis of the artistic speech intentional and active aspect with the purpose of the defining of linguistic and pragmatic features of the artistic discourse.

The focus of the pragmatic analysis is on the literary discourse, including lyrical-poetical discourse, which, as a subtype of artistic discourse, is a variety of speech-mental-communicative activity of the perception and the artistic image of reality or the creation and artistic expression of the fictional reality as the whole world or some of its elements in a certain unity, and is a combination of linguistic creativity and communication of the author of the poetic text with its reader (the addresser with the addressee) in the form of the poetic text that models cultural and linguistic universe of a certain age on the basis of the action of the poetic function

of language, created by the usage of the different linguistic and stylistic means.

The lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” models the cultural and linguistic universe of the Weimar Republic.

The leading role of the poetic function of language in the lyrical-poetical discourse determines its self-reference – correlation of nominative units with each other. It is revealed in the aesthetic intention of the author of the poetic text – the orientation of the author’s consciousness on the artistic text he creates, particularly its artistic form including sympathy and empathy. Aesthetic intention is revealed at the level of the utterance and at the level of the text, is opposed to the content intention and is based on the referential processes of correlating nominative units with the real or imaginary world.

Two types of speech acts (referential and self-referential) actualize in the lyrical-poetical discourse simultaneously. Referential speech acts correlate nominative units with the real or imaginary world and belong to a certain illocutionary type. Self-referential speech acts are based on self-reference and reflect the aesthetic intention of the author as well as actualize his aesthetic illocutional aim (to express the emotional and evaluative attitude to the created text) and perlocutional aim (to affect the aesthetic sense of the reader relatively to the text).

There are three types of artistic communication in the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” – aesthetic, vertical and horizontal. Aesthetic artistic communication is based on the author’s self-reference and aesthetic intention and is actualized by the implementation of self-referential speech acts. Vertical artistic communication is the communication between the author and the reader, while horizontal artistic communication is the communication between the characters of the poetic text. Vertical and horizontal artistic communications are meaningful, because they are based on the author’s content intention and created by referential speech acts.

Referential speech acts take place in both vertical and horizontal artistic communications. Self-referential speech acts are realized only at the background of aesthetic artistic communication. The criterion for determining the boundaries of a

particular referential speech act in a certain poetic text of the authors of the “New Objectivity” is a statement, the boundaries of which are set by the illocution.

Linguistic and stylistic means of the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” are the following: phonostylistic (sound repeats, elision and epenthesis), morphological (modal words, verbs and particles, verbs in Konjunktiv, numerals and interjections), lexical-semantic (archaisms and historicisms, terminology, onyms, forenisms, occasionalisms), lexical-stylistic (metaphors, metonymys, epithets, irony, symbols and allusions), syntactic-stylistic (figures of repetition, contrast, and rhetorical figures, syntactic parallelism, procatalepsis, parenthezis, direct speech, metacommunication turns) and rhythmic-compositional (composition, refrain, rhyme and gradation of poetic meter, the lack of compositional means and a variety of strophe structures). Linguistic and stylistic means reflect the aesthetic characteristics of the movement, are the indicators of the author’s aesthetic intention and self-referential speech acts and implement aesthetic perlocutionary effect on the reader, despite its remoteness in time and space.

In lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” six referential speech acts – assertives, directives, expressives, quesitives, commissives and contactives, are implemented, each of which has its own subtypes. Any depicted type of speech act, except of quesitives, can be realized by various linguistic means both in vertical and horizontal communication and at two levels – at the level of a separate utterance and at the level of the whole text.

The indicators of illocutional speech acts at the level of utterance are performatives, structural types of sentences, modal verbs, modal words, modal particles. Such speech acts may be followed by perlocutional optimizers, aimed at increasing the efficiency of speech effect. The vast majority of speech acts at the level of utterance in the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” are assertives. Frequently are contactive speech acts, which are implemented at the level of both vertical and horizontal artistic communication. Quesitives are fixed only in horizontal artistic communication, their characteristic feature is the author’s awareness of impossibility to get a reply.

The vast majority of speech acts at the text level are assertives, directives and expressives. Indicators of illocutional speech acts at the text level are the title, epigraph, dedication and remark as its structural parts.

The implicature in the vertical and horizontal artistic communication of the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” is an intended implicit meaning of a poetic utterance or text, which is derived by the reader on the basis of speech triggers and discursive context. The implicature triggers are the speech means of intending the implicature by the addressee, aimed at the activating of the implicature in the consciousness of communicants and its understanding by the addressee.

The implicatures on the utterance level are characteristic for the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity”, are actualized due to lexical and semantic (forenisms, occasionalisms, euphemisms, ambiguity), syntactic-stylistic (parallelism, prolapse), lexical-stylistic (metaphor, metonymy, allusion, contrast) and rhythmic-compositional triggers. Implicatures show up mainly in vertical artistic communication.

Linguistic and pragmatic features of the lyrical-poetical discourse of the “New Objectivity” are reflected in idiostyle of its authors, who reflect to the aesthetic principles of the “New Objectivity”.

The idiostyle of M. Kaleko is characterized by philosophical and melancholic features, facticity, conciseness, restraint and irony. M. Kaleko’s lyrical-poetical discourse is formed by philosophical, civil and love lyrics. The most common type of strophic structure is a quatrain of various types and a combination of different types of strophes within a single poetic text, usually with a woven rhyme. Most of the poetic texts show combination of different meters and an absence of a specific compositional structure and implement the speech acts of assertive, directive and contactive types. The most common triggers of implicatures in lyrical-poetical discourse of M. Kaleko are occasionalisms, forenisms, syntactic parallelisms, phraseological units, allusions and metaphors, compositional means, at the same time it is typical of her to use occasionalisms, forenisms, allusions and phraseological units.

Most of E. Kästner’s poetic texts belong to civil, philosophical, landscape and

urban lyrics. His idiostyle is characterized by the use of irony and expressions, humor, philosophy, biographic features. The most frequent type of strophic structure is the quatrain in combination with other types of strophes within one poetic text, besides in some of them woven rhyme prevails. Most of the strophes are written in five-iambic verses or four-iambic or in various combinations. In the majority of E. Kästner's poetic texts there is no special compositional structure, and in case of its presence the composition shows up as various combinations of its types. As for speech acts assertives, directives and contactives prevail. The most common triggers of the implicatures in lyrical-poetical discourse of E. Kästner are ambiguity, irony, syntactic parallelism, metaphors, allusions, contrast and compositional means, but irony, ambiguity, metaphor and contrast are typical for his poetic texts.

Factuality, objectivity, accuracy, laconism, irony, biographic features, complex rhythmic-compositional structure and a language game device are typical for the lyrical-poetical discourse of J. Ringelnatz. The most common are anaphoric composition, compositional epiphora and refrain. Most poetic texts represent a combination of strophes in a variety of quantity and quality, as well as simultaneous combination of several types of meter. The vast majority of speech acts are assertives, directives and contactives. The most frequent triggers of implicatures in the lyrical-poetical discourse of J. Ringelnatz are forenisms, ambiguity, language game, syntactic parallelisms, occasionalisms, metaphors, allusions, irony, contrast and compositional means, but forenisms, language game, occasionalisms, irony and contrast are typical for his idiostyle.

Key words: aesthetic artistic communication, horizontal artistic communication, idiostyle, implicature, lyrical-poetical discourse of the "New Objectivity", poetic text, pragmapoetics, referential speech act, self-referential speech act, vertical artistic communication.

Список публікацій здобувача:

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Бандурко З. В. Мовні особливості поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Methodika викладання іноземних мов.* Харків, 2014. № 1124. Вип. 78. С. 110–115.

2. Бандурко З. В. Напрямок «Нова діловитість» як об'єкт дослідження сучасної науки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Філологія (мовознавство).* Вінниця, 2016. Вип. 23. С. 169–174.

3. Бандурко З. В. Лексичне розмаїття у німецькомовній поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Нова філологія.* Запоріжжя, 2017. № 69. С. 9–14.

4. Бандурко З. В. Прагмапоетика як методологічний підхід до аналізу поетичного дискурсу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика».* Херсон, 2017. Випуск 27. С. 134–139.

5. Бандурко З. В. Засоби евфонічного увиразнення в поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація».* Херсон, 2018. Вип. 1. С. 9–13.

6. Bandurko Z. V. Art tenor the “New Objectivity” as a cultural phenomenon of Germany at the time of the Weimar Republic. *Science and Education a New Dimension. Philology.* Hungary, 2016. Vol. IV (24), Issue 104. P. 18–21.

7. Bandurko Z. Pragmatische Eigenschaften von der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика».* Херсон, 2017. Випуск 29. С. 38–42.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Бандурко З. В. Лінгвопрагматика поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: матеріали XIV наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 27 бер. 2015 р.).*

Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2015. С. 13–14.

9. Бандурко З. В. Лексичні властивості поезії М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца. *Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал*: матеріали VII міжнар. науков. форуму (м. Харків, 23 лист. 2016 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 1. С. 17–19.

10. Бандурко З. В. Евфонічні характеристики поезії напрямку «Нова діловитість». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVI наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 3 лютого 2017 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2017. С. 8–9.

11. Бандурко З. В. Імплікатури у поетичному дискурсі «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVII наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 2 лютого 2018 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2018. С. 12–13.

12. Бандурко З. В. Morphologische Eigenschaften der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі: матеріали I Всеукраїнської наукової інтернет-конференції (м. Суми, 17 листопада 2017 р.). Суми, 2017. С. 352–356.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Бандурко З. В. Концептосфера поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Сучасна германістика: теорія і практика*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Дніпропетровськ, 10-11 лист. 2015 р.). Дніпропетровськ: Біла К.О., 2015. С. 25–26.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК СИМВОЛІВ, УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ І ПОЗНАЧЕНЬ	18
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»	28
1.1. Мистецький напрям «Нова діловитість» у гуманітарному контексті.....	28
1.2. Поняття лірико-поетичного дискурсу.....	43
1.3. Основні поняття лінгвопрагматики в лінгвістичній парадигмі.....	51
1.3.1. Мовленнєвий акт у лірико-поетичному дискурсі.....	51
1.3.2. Імплікатура в лірико-поетичному дискурсі.....	58
1.4. Прагмапоетика як методологічна основа дослідження лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості».....	63
1.5. Типи комунікації в лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	75
1.6. Методика аналізу лінгвопрагматичних властивостей лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості».....	87
Висновки до розділу 1	93
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ АВТОРЕФЕРЕНТИВНИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТІВ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»	96
2.1. Фоностилестичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	96
2.2. Морфологічні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	103
2.3. Лексико-семантичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	107

2.4. Лексико-стилістичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	117
2.5. Синтактико-стилістичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	123
2.6. Ритміко-композиційні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	132
Висновки до розділу 2.....	149
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ РЕФЕРЕНТИВНИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТИВ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ».....	152
3.1. Іллокутивні типи референтивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	152
3.1.1. Типи референтивних мовленнєвих актів на рівні висловлення.....	152
3.1.1.1. Мовленнєвий акт асертив.....	153
3.1.1.2. Мовленнєвий акт директив.....	158
3.1.1.3. Мовленнєвий акт експресив.....	164
3.1.1.4. Мовленнєвий акт квеситив.....	173
3.1.1.5. Мовленнєвий акт комісив.....	175
3.1.1.6. Мовленнєвий акт контактив.....	176
3.1.2. Типи референтивних мовленнєвих актів на рівні тексту...	181
3.2. Особливості імплікатур у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості».....	188
Висновки до розділу 3.....	201
РОЗДІЛ 4. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІДІОСТИЛЮ АВТОРІВ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ» ТА ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ЇХНІХ ДИСКУРСІВ.....	203
4.1. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю М. Калеко.....	203
4.2. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю	

Е. Кестнера.....	210
4.3. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю	
Й. Рінгельнатца.....	218
Висновки до розділу 4.....	227
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	230
СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	236
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	269
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ.....	271
ДОДАТКИ.....	273
ДОДАТОК А. ТАБЛИЦІ.....	273
ДОДАТОК Б. РИСУНКИ.....	283
ДОДАТОК В. ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ МАШІ КАЛЕКО.....	302
ДОДАТОК Г. ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ ЕРІХА КЕСТНЕРА.....	309
ДОДАТОК Д. ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ ЙОАХІМА РІНГЕЛЬНАТЦА.....	318
ДОДАТОК Е. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	324

ПЕРЕЛІК СИМВОЛІВ, УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ І ПОЗНАЧЕНЬ

«НД»	«Нова діловитість» / «Нової діловитості» / «Нову діловитість»
ЛПД	лірико-поетичний дискурс / лірико-поетичному дискурсі / лірико-поетичного дискурсу
МА	мовленнєвий акт / мовленнєвому акті / мовленнєвого акту / мовленнєві акти / мовленнєвих актів
ПТ	поетичний текст / поетичного тексту / поетичному тексті / поетичних текстах
<i>A</i>	Autor
<i>D</i>	Ding
<i>F</i>	Figur
<i>G</i>	Gestalt
<i>H</i>	адресат
<i>K₁</i>	вертикальна художня комунікація
<i>K₂</i>	горизонтальна художня комунікація
<i>Kl.</i>	Mascha Kaleko
<i>Kr.</i>	Erich Kästner
<i>L</i>	Leser
<i>Lb</i>	Lebewesen
<i>LI</i>	Lyrisches Ich
<i>p</i>	пропозиція
<i>P</i>	Person
<i>R.</i>	Joachim Ringelnatz
<i>S</i>	Sprecher / адресант
<i>T</i>	Tier
+>	впливає дискурсивно, імплікує
<...>	прогалина у тексті прикладу або цитати
/	розділення між версами поетичних текстів у наведених прикладах

ВСТУП

Запропоновану дисертацію присвячено виявленню лінгвопрагматичних властивостей німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», одного із провідних напрямів культурного життя Веймарської республіки, видатними представниками якого в сфері літератури є М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц.

Мистецький і, зокрема, літературний напрям «Нова діловитість» у вітчизняній науці привертав увагу небагатьох дослідників ([33; 36; 78, с. 18; 129; 130]. Натомість закордонні вчені інтенсивно вивчають «Нову діловитість» у зв'язку з соціально-історичною епохою і суспільним життям, у контексті загальних характеристик та естетичних рис як у літературній творчості ([85; 86; 257; 258; 268; 314; 316; 318; 330; 339] та ін.), так і мистецькій ([253; 290; 291; 303; 331; 348; 365] та ін.). Окремі науковці розглядають зокрема творчість М. Калеко ([287; 302; 328; 340; 359] та ін.), Е. Кестнера ([208; 264; 297; 352; 363] та ін.) та Й. Рінгельнатца ([277; 280; 294; 296; 355]) та ін.).

У сучасній українській германістиці провідними напрямками дослідження дискурсу є, між іншим, лінгвопоетичний ([39; 40; 42; 52; 63; 64; 138; 162; 263; 320] та ін.) та лінгвопрагматичний ([174; 175; 185; 221; 223; 231] та ін.). Поступово зростає й кількість лінгвістичних праць, у яких намагаються залучити лінгвопрагматику до аналізу поетичного мовлення ([4; 33; 41; 99; 137; 315; 345] та ін.), що засвідчує інтеграційні процеси лінгвопрагматики й лінгвопоетики та утворення прагмапоетики як нової ланки мовознавства.

Тож **актуальність дослідження** зумовлена загальним спрямуванням лінгвістики на пошук прагматичних смислів у художніх текстах, зокрема поетичних. Недостатність вивчення напрямку «Нової діловитості» у лінгвопрагматичному аспекті посилює актуальність теми. Дослідження поезії цього напрямку з позицій прагмапоетики уможлиблює уточнення поняття лірико-поетичного дискурсу, розроблення методики прагмапоетичного аналізу, визначення основних рис ідіостилю автора.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Тема та проблематика дисертації відповідає профілю наукових досліджень, що проводяться на кафедрі німецької філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна у межах теми «Когнітивно-дискурсивні дослідження мови та перекладу» (номер держреєстрації 0114U004320) та на кафедрі німецької та романської філології Херсонського державного університету в межах теми «Функціонально-прагматичний, когнітивно-дискурсивний, лінгвокультурологічний аспекти дослідження мовно-мовленнєвих одиниць сучасної німецької мови» (номер держреєстрації 0116U008711). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 19.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 4 від 18.04.2018 р.) на засіданні вченої ради факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Мета дослідження полягає у встановленні лінгвопрагматичних властивостей німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», представленого у поетичних текстах М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца.

Мета дослідження передбачає вирішення таких **завдань**:

- установити характерні риси літературного напрямку «Нова діловитість»;
- уточнити зміст поняття лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»;
- навести основні поняття прагмапоетики як теоретичного підґрунтя дослідження лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»;
- розробити методикау прагмапоетичного аналізу лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»;
- з'ясувати особливості застосування фоностилістичних, морфологічних, лексико-семантичних, лексико-силістичних, синтактико-стилістичних та ритміко-композиційних засобів у досліджуваному дискурсі;
- виявити іллокутивні типи референтивних мовленнєвих актів та особливості актуалізації імплікатур у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»;
- надати лінгвопрагматичну характеристику ідіостилю М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца;

- визначити частоту вживання ритміко-композиційних засобів, мовленнєвих актів та співвідношення ідейно-тематичного розподілу поетичних текстів із метою встановлення певних лінгвопрагматичних рис ідіостилю М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца.

Об'єктом дослідження є лірико-поетичний дискурс «Нової діловитості», представлений у поетичних текстах М. Калеко, Е. Кестнера, Й. Рінгельнатца.

Предмет дослідження становлять лінгвостилістичні засоби, через які реалізуються лінгвопрагматичні властивості лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості».

Матеріалом дослідження слугують 700 німецькомовних поетичних текстів напряму «Нова діловитість» (14,56 друк. арк.), а саме 154 поетичних тексти Маші Калеко, 330 – Еріха Кестнера, 216 – Йоахіма Рінгельнатца, дібрані з поетичних збірок авторів, виданих у різні роки, та отримані із мережі інтернет.

Теоретико-методологічною основою дослідження слугує прагмапоетика – новітня лінгвістична дисципліна, що розроблена на ґрунті інтеграції лінгвопрагматики й лінгвопоетики та ставить завданням залучення до аналізу художнього мовлення інтенційних і діяльнісних аспектів з метою встановлення лінгвопрагматичних властивостей художнього дискурсу: прагмапоетика Л. Р. Безуглої; когнітивна поетика Л. І. Белехової; когнітивно-прагматичне вивчення дискурсу І. С. Шевченко; опрацювання дискурсу та комунікації Т. А. ван Дейком; теорія двох контекстів та прагмапоетика А. Мерілай.

У роботі використано комплекс таких **методів**: загальнонаукові (індукції та дедукції, аналізу та синтезу, опису й порівняння) – для добору й аналізу матеріалу та викладу положень дисертації; літературознавчі (біографічний, культурно-історичний, порівняльно-історичний) – для виявлення позалінгвальних чинників розвитку напряму «Нова діловитість», ідіостилю авторів; та лінгвістичні, серед яких: лінгвопоетичний метод – для вивчення своєрідності форми і змісту поетичних текстів; інтерпретаційно-текстовий метод – для інтерпретації окремих текстових фрагментів поетичних текстів; описовий – для опису мовних елементів поетичних текстів

(фонем, морфем, слів, конструкцій, граматичних категорій тощо); лінгвостилістичний – для виокремлення та аналізу стилістичних властивостей поетичних текстів; контекстуальний аналіз – для аналізу комунікативної інтенції автора; експлікація та аналіз імплікатур – для з'ясування особливостей актуалізації імплікатур; прагмасемантичний аналіз – для виявлення пропозиційних особливостей поетичних текстів; мовленнєвоактовий аналіз – для визначення іллокутивних типів мовленнєвих актів; елементи кількісного та порівняльного аналізу – для встановлення співвідношення аналізованих одиниць.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній уперше на основі розробленої методики комплексного лінгвопрагматичного аналізу поетичного тексту окремого автора, на пряму і дискурсу загалом визначено лінгвопрагматичні властивості лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», зокрема встановлено лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні ознаки поетичних текстів лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»; схарактеризовано два типи мовленнєвих актів – референтивні й автореферентивні, класифіковано іллокутивні типи мовленнєвих актів, з'ясовано тригери та принципи актуалізації імплікатур; виявлено основні риси ідіостилю М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца крізь призму лінгвостилістичних та лінгвопрагматичних особливостей лірико-поетичних дискурсів досліджуваних авторів.

Наукова новизна отриманих результатів узагальнена в таких **положеннях**, що виносяться на захист:

1. У поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» виокремлюємо три типи художньої комунікації – естетичну, вертикальну й горизонтальну. Естетична художня комунікація ґрунтується на автореференції та естетичній інтенції автора і реалізується автореферентивними мовленнєвими актами. Вертикальна художня комунікація є комунікацією автора та читача, а горизонтальна становить комунікацію між персонажами. Вертикальна і горизонтальна художні комунікації є змістовими, оскільки засновані на змістовій інтенції автора, і утворюються референтивними

мовленнєвими актами.

2. Два типи мовленнєвих актів – референтивні й автореферентивні – здійснюються у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості» одночасно. Референтивні мовленнєві акти співвідносять слова з реальним або уявним світом та представлені у вертикальній і горизонтальній художніх комунікаціях. Автореферентивні мовленнєві акти репрезентовані на рівні естетичної художньої комунікації, базуються на автореференції та відображають естетичну інтенцію автора поетичного тексту.

3. Індикаторами автореферентивних мовленнєвих актів є лінгвостилістичні засоби: фоностилістичні (звукові повтори, елізія, епентеза), морфологічні (модальні слова, дієслова й частки, кон'юнктив, вигуки), лексико-семантичні (архаїзми й історизми, терміни, оніми, іншомовні слова, okazіоналізми, лексика розмовного стилю мовлення), лексико-стилістичні (метафори, метонімії, епітети, іронія, символи та алюзії), синтаксико-стилістичні (парцеляція, пролепис, парантеза, синтаксичний паралелізм, риторичні фігури, пряма мова, метакомунікативні звороти) та ритміко-композиційні (типи композиції, строфічна будова, рефрен, рима, градація віршових розмірів).

4. Референтивні мовленнєві акти у поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» демонструють шість іллокутивних типів – асертиви, директиви, експресиви, квеситиви, комісиви та контактиви, та наявні як на рівні окремого висловлення, так і на рівні всього поетичного тексту.

4.1. Індикаторами іллокутивних референтивних мовленнєвих актів на рівні висловлення виступають перформативні звороти, структурні типи речень, модальні дієслова, модальні слова, модальні частки, а також перлокутивні оптимізатори, а на рівні всього поетичного тексту – назва художнього твору, епіграф та посвята.

4.2. Референтивні МА на рівні висловлення становлять здебільшого асертиви. Квеситиви зафіксовано лише у горизонтальній художній комунікації, оскільки у вертикальній художній комунікації трапляються лише риторичні питання, характерною рисою яких є усвідомлення автором

неможливості отримати відповідь. На рівні поетичного тексту превалюють асертиви, директиви й експресиви.

5. Імплікатури актуалізуються у вертикальній та горизонтальній художній комунікації у поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості». Характерними є імплікатури на рівні висловлення, що виявляються завдяки тригерам: лексико-семантичним (іншомовна лексика, гра слів), лексико-стилістичним (алюзія, метафора, метонімія), синтактико-стилістичним (паралелізм, пролепсис) та ритміко-композиційним.

6. Лінгвопрагматичні властивості лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» реалізуються й в ідіостилі його авторів.

6.1. Ідіостиль М. Калеко характеризується меланхолійністю та філософічністю, що виявляється у філософській ліриці та ліриці кохання. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен зі сплетеною римою та поєднанням різноманітних віршових розмірів. Характерними мовленнєвими актами є асертиви, директиви і контактиви. Типовими тригерами імплікатур є okazіоналізми, іншомовна лексика, алюзії, паремії.

6.2. Ідіостилю Е. Кестнера властиві гумористичність та афористичність на тлі громадянської, філософської, пейзажної та урбаністичної тематики. Строби написані здебільшого п'ятистопним або чотиристопним ямбом або в різному поєднанні. З-поміж мовленнєвих актів переважають асертиви, контактиви та директиви. Типовими тригерами імплікатур є іронія, двозначність, метафора, художнє порівняння.

6.3. Ідіостилю Й. Рінгельнатца притаманні біографічність та комічність, складна ритміко-композиційна будова поетичних текстів, поєднання строб та типів віршового розміру. МА становлять здебільшого асертиви, директиви та контактиви. Типовими тригерами імплікатур є іншомовна лексика, мовна гра, okazіоналізми, іронія та художнє порівняння.

Теоретичне значення роботи визначається внеском у розвиток прагмапоетики (встановлення особливостей актуалізації імплікатур та особливостей реалізації мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі на

рівні висловлення й поетичного тексту), дискурсології (характеристика лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»), теоретичної граматики, лексикології та стилістики німецької мови (виявлення фоностилістичних, морфологічних, лексико-семантичних, лексико-стилістичних, синтактико-стилістичних і ритміко-композиційних рис поетичних текстів лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»). Результати дослідження сприятимуть подальшій розробці теорій комунікації, мовленнєвих актів, імплікатур та поглибленню наукових знань у сфері художнього та лірико-поетичного дискурсу.

Практичне значення роботи визначається тим, що систематизований теоретичний та практичний матеріал може бути використаний у курсах із теоретичної граматики (розділи «Морфологія», «Синтаксис»), лексикології (розділи «Словниковий склад мови», «Ономастика», «Семасіологія», «Фразеологія») та стилістики німецької мови (розділ «Тропи та фігури»), історії літератури Німеччини (розділ «Літературний напрям «Нова діловитість»»), у спецкурсах із лінгвопрагматики, лінгвопоетики, теорії дискурсу, риторики, теорії комунікації та інтерпретації художнього тексту, а також у наукових розвідках студентів та аспірантів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертаційного дослідження пройшли апробацію на засіданнях кафедри німецької філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (2016-2019 рр.), а також представлені на 16-ти конференціях: 6-ти міжнародних конференціях («Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (27 березня 2015 р., 3 лютого 2017 р., 2 лютого 2018 р., м. Харків); «Іноземна філологія у ХХІ столітті» (7-8 жовтня 2016, м. Запоріжжя); «Лінгвістика ХХІ століття: здобутки та перспективи» (15 листопада 2017 р., 15-16 травня 2019 р., м. Херсон)); 2-х наукових форумах («Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» (23 листопада 2016 р., м. Харків); «Херсонський державний університет у контексті вітчизняної та європейської вищої освіти» (16 листопада 2017 р., м. Херсон)); 5-ти всеукраїнських конференціях («Сучасна германістика: теорія і практика» (10-11

листопада 2015 р., м. Дніпропетровськ); «Сучасні орієнтири філологічної науки» (24-25 листопада 2016 р., м. Херсон); «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі» (17 листопада 2017 р., м. Суми); «Поетика художнього тексту» (18-19 травня 2018 р., м. Херсон); «Мова. Суспільство. Культура» (15-16 листопада 2018 р., м. Херсон)); 1-й регіональній конференції («Німецька мова в контексті сьогодення: теорія та практика» (17 березня 2016 р., м. Херсон)); на 1-й науковій та професійній конференції „Problems of Humanities and Social Sciences“ (20 листопада 2016 р., м. Будапешт); у колоквиумі для молодих вчених-германістів (24–26 квітня 2017 р., м. Львів).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені в 13 одноосібних публікаціях автора, з-поміж яких 6 статей, надрукованих у фахових виданнях України, одна стаття, опублікована в закордонному виданні, та тези 6-ти доповідей на наукових конференціях. Загальний обсяг – 4,54 друк. арк.

Структура та обсяг роботи. Дисертаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списків використаних джерел: наукових (365 позицій), з них 112 іноземними мовами, лексикографічних (23 позиції) і джерел емпіричного матеріалу (35 позицій) та шести додатків, де міститься 9 таблиць і 35 рисунків. Загальний обсяг тексту дисертації становить 325 сторінок, обсяг основного тексту – 216 сторінок.

У **вступі** обґрунтовано актуальність дослідження, визначено об'єкт та предмет, мету й завдання, схарактеризовано матеріал і застосовані методи аналізу, сформульовано перелік положень, що виносяться на захист, розкрито новизну одержаних результатів, їхнє теоретичне і практичне значення, надано дані про апробацію основних результатів дослідження та публікації, зазначено структуру та обсяг роботи.

У **першому** розділі визначено основні риси лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», уточнено зміст понять «Нова діловитість», «вживана лірика», «лірико-поетичний дискурс», «естетична інтенція» та «тригер», окреслено характеристики прагмапоетики як нової ланки лінгвістики,

встановлено особливості художньої комунікації у поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» та викладено розроблену методику прагмапоетичного аналізу.

У **другому** розділі дослідження встановлено лінгвопрагматичні властивості лінгвостилістичних засобів у поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» – фоностилістичні, морфологічні, лексико-семантичні, лексико-стилістичні, синтактико-стилістичні й ритміко-композиційні.

У **третьому** розділі визначено особливості реалізації референтивних мовленнєвих актів у поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» як на рівні окремого висловлення, так і на рівні всього поетичного тексту, та встановлено тригери імплікатур у поетичних текстах.

У **четвертому** розділі систематизовано основні лінгвопрагматичні характеристики ідіостилю М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца.

У **висновках** наведено основні теоретичні та практичні результати проведеного дисертаційного дослідження та окреслено перспективи подальших наукових розвідок.

У **додатках** надаються кількісні і якісні показники ритміко-композиційних засобів, мовленнєвих актів та співвідношення ідейно-тематичного розподілу поетичних текстів «Нової діловитості», зокрема таблиці, рисунки й діаграми, які підтверджують результати дослідження, а також поетичні тексти авторів, на які наявні посилання у тексті роботи.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»

У цьому розділі встановлюємо основні риси лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості», зокрема з погляду прагмапоетики як нової ланки лінгвістики, яка формується й інтенсивно розвивається завдяки інтеграції лінгвопоетики з лінгвопрагматикою. Між іншим, уточнюємо зміст понять «Нова діловитість», «вживана лірика», «лірико-поетичний дискурс», «естетична інтенція» та «тригер», виявляємо особливості художньої комунікації в поетичних текстах лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості» та викладаємо розроблену методику прагмапоетичного аналізу ПТ.

1.1. Мистецький напрям «Нова діловитість» у гуманітарному контексті

Мистецький напрям «Нова діловитість» (інакше – «Нова речевість», «Нова предметність», «Нова матеріальність», «Новая деловитость», „*Neue Sachlichkeit*“, „*New Objectivity*“) (далі – «НД») виник на початку ХХ ст. в Німеччині за часів Веймарської республіки (1918-1933 рр.) як реалістична стильова тенденція поруч із пізнім експресіонізмом, критичним реалізмом, символізмом, дадаїзмом та магічним реалізмом і розповсюдився на всю культурну сферу країни. Значна роль, яку цей напрям відігравав у суспільно-культурному житті Веймарської республіки, а також його своєрідність і художня цінність зумовили неабиякий інтерес науковців [260; 261; 332].

Як зазначає В. Фендерс, «Веймарська республіка зазнала три фази свого розвитку, для кожної з яких тією чи іншою мірою характерний окремий культурний напрям» [283, с. 224] (тут і далі – переклад іншомовних цитат мій, З.Б.). З-поміж цих фаз другою є фаза релятивної стабільності (1923-1929 рр.), для якої характерним напрямом є «НД» [283, с. 224].

Уже від самого початку «НД» протистояла пізньому романтизму та

експресіонізму, від яких відрізнялася схильністю до фактичності та характером використання літератури, а також відсутністю пов'язаних груп та уніфікованої програми [54, с. 109; 328, с. 7; 332, с. 149]. Пізніше цей мистецький напрям став повною протилежністю експресіонізму й зайняв провідну позицію в культурному житті Німеччини того часу, однак ««НД», яка витіснила експресіонізм з усіх галузей мистецтва після 1923 р., можна простежити до довоєнного часу <...>. Отже, те, що вважалося культурою Веймарської Республіки, значною мірою вже було, коли вона виникла. Але <...> діячам «НД» були відкриті можливості, яких вони не мали за старої системи, що зумовило досягнення широкого впливу та виправдовує назву культури Веймарської Республіки як великого експерименту класичного модерну» [364, с. 462].

Щодо точних часових меж напряму «НД» є різні точки зору (зокрема 1918-1933 рр. [325; 331, с. 11]), проте найбільш поширеною є думка, що «НД» займає проміжок часу між 1924 р. та 1933 р. [301, с. 2; 332].

Як відомо, «еволюція стилю як системи художньо-виразних засобів або прийомів тісно пов'язана зі зміною загального художнього завдання, естетичних навичок і смаків, але також – усього світовідчуття епохи. У цьому сенсі великі й істотні зрушення в мистецтві <...> охоплюють одночасно всі мистецтва й пов'язані із загальним зрушенням духовної культури» [97, с. 38]. У зв'язку з цим слід зазначити, що «НД» розвивається та займає лідерські позиції в різноманітних напрямках мистецтва та у філософії, де з 1900 р. починається орієнтування на «речі» (*Sachen*), а не на слова, правила, повідомлення [293, с. 146]. До найвідоміших представників «НД» належать:

– у живописі та графіці: К. Барт, К. Шад, Г. Шрїмпф, М. Унольд, Ж. Маммен, А. Канольд, Р. Шліхтер, О. Дікс, Г. Гросс, М. Бекман, Ф. Ленк [292; 303; 324; 329; 358; 383, с. 418];

– в архітектурі: А. Лоос, В. Гропіус, А. Мейер, Е. Май, Б. Таут, П. Беренс, М. Штам, О. Бартнінг [290, с. 118-120], Е. Мендельсон, Г. Пельціг [303, с. 126-127];

– у музиці: П. Хіндеміт, Л. Грюнберг, Е. Кренек, К. Вайль, О. Клемперер [275, с. 177-178; 279, с. 317; 303];

– у фотографії: А. Зандер, К. Блосфельдт, А. Ренгер-Патч, Б. та Х. Бехер [253; 303; 324, 331];

– у кінематографі: Ф. В. Мурнау, Г. В. Пабст, Ф. Ланг [284; 303; 310; 365];

– у художній літературі: А. Деблін, Е. Кестнер, Г. Фаллада, Г. Кестен, К. Цукмайер, К. Тухольський, Й. Рінгельнатц, М. Калеко, Б. Брехт, Г. Бенн, М. Унольд, Шт. Георге, М. Фляйсер, І. Койн, А. Зегерс тощо [259; 262; 265; 305; 307; 328; 335; 337; 353; 356, с. 94-98, 190-191; 361; 378];

– у філософії: Г. Андерс, Х. Арендт, Х. Блюменберг, Л. Вітгенштейн, Е. Гуссерль, Г. Зіммель, Х. Плеснер, Р. Рорті, М. Хайдеггер, М. Шелер, К. Шмітт [293, с. 145-157; 298, с. 121-133; 387].

З огляду на визначну своєрідність та провідну позицію «НД» у всіх сферах культурного життя Веймарської республіки, цей напрям достатньо добре досліджено закордонними науковцями. Роботи вчених присвячені визначенню терміну «НД» та часових рамок напрямку, виявленню вирішальних чинників його становлення, його цінності і як мистецького напрямку, і як політичного орієнтира, встановленню основних характеристик та рис естетики «НД» для кожного виду мистецтва, провідних тем та проблем літератури й поезії зокрема, різниці між окремими авторами тощо.

Слід зазначити, що через різноманітні явища в межах цього напрямку та відсутність однієї чіткої програми чи маніфесту щодо «НД» запропоновано численні та суперечливі визначення [324, с. 20; 332, с. 148]. Так, «НД» розуміють, насамперед, як «німецький мистецький стиль з 1922 р., спробу об'єктивного зображення дійсності (протилежна позиція до експресіонізму)» [388, с. 503]. «НД» розглядають і як «стиль німецького живопису 1920-х рр., який, на противагу екзальтованому експресіонізму, <...> шукав чіткі, фізично відчутні форми предметності та часто їх перебільшував, створюючи витвори в стилі сюрреалізму чи магічного реалізму» [383, с. 418].

Як вказує Ч. Польверіні, на початку 1920-х рр. «діловитістю» називали абсолютну об'єктивність та тверезість, необхідні для того, щоби бути в змозі реалістично описати становище світу після драматичної Першої світової

війни. У пізніший стабільний період цей термін втратив свою негативну конотацію та асоціювався з чимось легковажним, легким, що було наслідком знов стабілізованого економічного та політичного становища, «діловитість» була синонімом технічного прогресу та модернізації суспільства [332, с. 150].

Саме тому термін «НД», на думку Ч. Польверіні, стосується комплексного загальнокультурного напрямку за часів Веймарської республіки – часу «золотих двадцятих років», фази відносної стабільності республіки між інфляцією та економічною кризою, періоду прийняття та розвитку загальнодемократичних і споживчих тенденцій [332, с. 148]. Натомість сучасні літературознавці визначають «НД» або «Нову речевість» як стильову тенденцію модернізму та авангардизму в живописі, представники якої вважали себе послідовниками неокласицизму, оскільки художники ставили під сумнів метафізичне обґрунтування буття, знищеного побутом, поза яким немає дійсності і в якому неможливо віднайти сакральні цінності [374, с. 126].

Незважаючи на різноманітність поглядів, слід зазначити, що «НД» майже з початку представила себе як самостійний напрям, який, хоча й переважає в мистецтві в середині та наприкінці років існування Веймарської республіки, усе ж таки залишається одним із багатьох інших напрямів цього часу. Однак, «НД» є настільки багатоманітною та суперечною, що не можна говорити лише про одну епоху у вузькому розумінні [328, с. 8].

Зазначимо, що термін «НД» було запропоновано Г. Хартлаубом, директором художньої галереї міста Мангейм («повернення до позитивної та конкретної реальності») [374, с. 126], який у червні 1925 р. відкрив виставку під назвою «Нова діловитість. Німецький живопис із часів експресіонізму» („*Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*“), де було представлено 124 роботи художників предметного живопису. Виставка мала великий успіх як у відвідувачів, так і в мистецьких критиків та після того була відкрита ще в багатьох містах Саксонії та Тюрингії, що значно підвищувало популярність нового стилю. У такий спосіб було введено поняття «НД», яке визначалось і як предметність установки художника на

дійсність як реальність, і як загальне поняття для сенсу зображення в мистецтві [303, с. 149; 324, с. 18-19; 332, с. 152].

Зважаючи на політичну спрямованість «НД», П. Хоерес зазначає, що за часів Веймарської республіки майже завжди присутнє опозиційне й напружене ставлення культури до політики, і тим самим культура сама стає заполітизованою, іноді свідомо політичною, адже автор не хоче ставити ніяких банальних оцінок, але бажає лише висвітлити горизонти думок та очікувань, сфери досвіду веймарців [303, с. 10].

Водночас окремі дослідники провідною характеристикою «НД» вважають американізм (за [332, с. 149]), під яким розуміють дискусії про США як країну майбутнього, про європейські чи німецькі процеси модернізації, які розглядають Америку як землю майбутнього [303, с. 84-85]. Зазначають, що картини перемоги за океаном, міф про країну безмежних можливостей, американська економічна й фінансова сила, перевага в масовому виробництві та споживанні викликали захоплення у великої частини населення Німеччини, яке сподівалося запровадити ці нововведення й у своїй країні [332, с. 178]. Усе це, звісно, впливало й на літературу.

Зі свого боку К. Петерсен вважає «НД» чи не головним напрямом 20-х рр. ХХ ст., заперечуючи його цінність і як мистецького напрямку, і як політичного орієнтира. На відміну від нього, М. Лінднер визначає «НД» як велику епоху життєвої ідеології між 1890 та 1955 рр. Й. Херманд називає її «напівпоняттям» або «напівідеєю», яка ніколи не могла досягти успіху. На його думку, на основі свого смиренного та меланхолійного характеру «НД» відмовилася від усіх революційних тенденцій та намагалася примиритися виключно з новими обставинами республіки (за [332, с. 150-151]). Схожу думку знаходимо і в інших дослідників: «звернення до «НД» у середині 1920-х рр. було ознакою розчарування, так само, як і втеча в гірку сатиру або в езотерику <...>. У цьому вимірі мистецтво повністю зображало політичну культуру республіки» [319, с. 84].

Між іншим, за часів Веймарської республіки й до сьогодні в ролі маніфесту «НД» розглядають вступ до роману Й. Рота «Безкінечна втеча»

(„*Die Flucht ohne Ende*“) [362, с. 27], щось схоже можна сказати і про вступ до антології «24 нові німецькі оповідачі» („*24 neue deutsche Erzähler*“), виданої в 1929 р. Г. Кестеном [353, с. 50]. Однак, попри очевидну нестачу маніфестів та відкритих прокламацій, самоаналіз функцій мистецтва та загальної поетики за роки «НД» досяг незнаного рівня. С. Бекер наголошує, передусім, на естетичній значущості цього напрямку, який прагнув надати не лише об'єктивне та натуралістичне розуміння реальності, але і критичну реконструкцію – реальність можна було б критикувати в естетично-літературний спосіб, й автори могли б спробувати донести її до читачів, що робилося, насамперед, у газетах (цит. за: [332, с. 151]).

І хоча література та живопис відмовилися від експресіонізму як спільної основи, їхні стратегії розвитку слід розглядати окремо. Найбільш значуща відмінність між живописом та літературою полягає в тому, що живопис ніколи так послідовно не прагнув до розвитку вживаного мистецтва (*Gebrauchskunst*) [332, с. 153], натомість спільність виявляє критична точка зору щодо сучасного суспільства. У портретах відомих особистостей літератури та культури, таких як Б. Брехт чи Е. Е. Кітч, а також у пропагованому ідеалі «нової жінки» рівною мірою виявляються типові погляди для того часу [358]. У сфері архітектури, наприклад, головними принципами «НД» були функціональність та ясність, тобто відсутність орнаменту (*Ornamentlosigkeit*), світло, раціональність, а також використання нових матеріалів для будівництва [303, с. 124].

Водночас задля встановлення часових меж Ч. Польверіні визначає три фази розвитку напрямку «НД»: 1). Час із раптового та неочікуваного заклику до перемир'я 3 жовтня 1918 р. до ери Г. Штреземана (13.8.1923 – 23.11.1923); 2). Друга фаза, яка характеризується здебільшого внутрішньо- та зовнішньополітичною стабільністю та настає за післявоєнними роками. У цей час відбувається повернення до розуму та фактів, звернення до реалістичного, розумного та раціонального бачення життя. Головна увага знову звертається на аутентичність та критичний розгляд правди життя, навіть техніка стає більш конкретизованою; 3). Фаза розпаду республіки (з 14.10.1929 р.), за якої багато письменників

змінюють свої погляди: тепер вони дотримуються правих (Е. Юнгер, Г. Бенн) або лівих поглядів (Б. Брехт, Л. Фейхтвангер, Ф. Вольф) чи звертаються до сфери міфів, релігії, природи, внутрішнього світу та відвертаються від політики взагалі. Багато письменників зображають і загрозливе закінчення республіки та наближення націоналістичної диктатури [332, с. 154-158].

Однак підкреслимо, що неможливо визначити ані точний початок, ані точний кінець мистецького напрямку «НД», який, ймовірно, не закінчився економічною кризою 1929 р., оскільки чималу кількість романів написано на початку 1930-х рр., як от Г. Фаллади «Що ж далі, маленька людино?» („*Kleiner Mann was nun?*“, 1932 р.), Е. Кестнера «Фабіан: історія одного мораліста» („*Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*“, 1931 р.) та І. Койн «Гільгі – одна з нас» („*Gilgi, eine von uns*“, 1931 р.), «Дівчина зі штучного шовку» („*Das kunstseidene Mädchen*“, 1932 р.) тощо. Не слід забувати і твори письменників, написані й опубліковані в еміграції [332, с. 158]. Окрім того, значний вплив, який «НД» справила на наступні мистецькі напрями та течії, також ускладнює встановлення чітких меж напрямку. Деякі вчені наголошують на тому, що «НД» закінчила своє існування в 1933 р., коли до влади в Німеччині прийшли націоналісти [301, с. 2; 325; 331, с. 11; 332, с. 180].

Отже, мистецький напрям «НД» розпочав свій розвиток зі сфери живопису, де й отримав своє визначення. У нашому дослідженні «НД» розуміємо як загальномистецький напрям Німеччини за часів Веймарської республіки, який займає проміжок часу між 1924 та 1933 роками.

Зауважимо, що напрям «НД» зазнав значного розвитку й у художній літературі, оскільки став культурною домінантою серед багатьох тенденцій та течій Веймарських часів, одним із проявів культурної й політичної кризи в Німеччині, насамперед кризи лібералізму Веймарської республіки [378], що знаменувало, особливо для літератури, надзвичайно суперечливий час. Письменники того часу переживали руйнування традиційних літературних технік і тем, що спричиняло стрімке поєднання різноманітних тенденцій та напрямів, які виникли як вираження відсутності орієнтації з огляду на нове

становище епохи після Першої світової війни.

Крім того, центральним для формування нової концепції та, загалом, для розуміння сутності «НД» є переосмислення категорій дійсності та буття. З цим пов'язана, насамперед, переоцінка поняття фактури у сфері живопису: дійсність має бути зображена та оформлена в документальній, немовби фотографічній манері, завдяки чому значною мірою залишається вільне місце для внутрішніх процесів, таких як почуття. Фактура визначається не як повна протилежність прихованому за нею внутрішньому світу, а як вид полотна, на якому відбуваються події та за яким перебуває лише порожній простір [328, с. 7]. У всіх сферах мистецтва переважає зображення актуального життєвого матеріалу, зокрема зображення людини серед речей навколишнього світу, у зіткненнях із середовищем, у зовнішніх, соціальних виявах [169; 378].

Між іншим, одним із вирішальних чинників становлення «НД» у сфері художньої літератури стали зміни літературного ринку, тобто література розглядалася як товар та мусила відповідати вимогам збуту, бути ефективною інформаційно та масово, «мала опрацьовувати гострі злободенні питання та актуальні теми, діяти в суспільстві з погляду вживаності, вона мала просвіщати та тим самим стимулювати зміни» [337, с. 274].

Водночас унаслідок поєднання функціонального й документального написання «НД» поширюється на всі без винятку сфери літератури, зокрема радіоп'єси, дорожні записки, документацію [301, с. 3], драму, п'єсу й театр загалом [328, с. 44], а в межах напряму «НД» виникають нові літературні форми (реалістична проза заводу й бюро, нарративне точне уявлення про війну в певному жанрі [328, с. 20]) і жанри (репортажний роман, репортажна драма, злободенна п'єса, вживана лірика (*Gebrauchslyrik*), радіоповідомлення [357], дитячий роман, дитяча детективна історія, шкільний роман [307, с. 177; 312, с. 58]). З-поміж них переважають сучасний (злободенний) роман, репортаж, доповідь в епічній поезії, сучасна (злободенна) п'єса, документальний (політичний) театр, вживана лірика, хоча риси «НД» можна знайти у всіх літературних видах та типах, пізніше також у нарративних та ліричних формах

[328, с. 43]. Однак, навіть у межах цих форм і жанрів можна зустріти інші, більш вузькі, підпорядковані жанри, як от антивоєнний, індустріальний, дитячий, соціальний роман тощо [332, с. 166].

Крім того, «НД» звільняє літературу від обмеженості ідеалістичної концепції автономного витвору мистецтва, який не має визначеного призначення, що було характерно для періоду Першої світової війни, попри намагання і спроби розширення. Повчання читача більше не займає провідну позицію, поезія спрямована на очікування розваг (*Unterhaltungserwartungen*). Різниця між розважальною та серйозною культурою (*U- und E-Kultur*), яка була особливо сильною в Німеччині в порівнянні з англосаксонськими країнами, уперше виявилася у 1920-ті рр. під впливом розуміння мистецтва «НД». Загальнокультурний клімат, однак, докорінно змінився після 1918 р., не в останню чергу внаслідок війни та її наслідків [328, с. 60].

За таких обставин автори «НД» відходять від внутрішнього світу людини, властивого експресіонізму, та відкривають для себе розширений світ техніки, праці, культури та ЗМІ 20-х рр. ХХ ст. Багато творів, наприклад, К. Тухольського, Ф. Холландера, В. Мерінга написані для популярних кабаре та наслідують англійські тексти пісень або французький шансон. Між іншим, Е. Кестнер та М. Калеко зображають у звичайних строфах сцени із повсякденного життя та життя великого міста свого часу [271, с. 108; 303, с. 106].

Зазначимо, що різниця між окремими авторами та напрямками виявляється частково в тому, наскільки естетичність та літературність текстів поступаються на користь чистої документальності або наміру розважити, точніше кажучи, продати, що призводить до тривіальності, низькопробності літератури, до комплексного спрощення, як, наприклад, в окремих частинах лірики. Відмінності між окремими авторами «НД» визначає й політична спрямованість, тобто більш-менш прогресивна або консервативна цільова настанова щодо визначених актуальних політичних цілей та стратегій. На думку Г. Й. Панкау, оскільки «НД» ніколи не формувалася та не розумілась як спеціальний напрям авангарду, вона стала родовим поняттям для великої кількості літературних

експериментів, що були орієнтовані на форми зображення дійсності як на споживчу вартість, тобто вона є продуктом «лабораторної багатоманітності», як називають літературу Веймарської республіки [328, с. 8].

Водночас для літератури часів Веймарської республіки та мистецтва загалом, властива також сатира, яку можна знайти «у театрі, у мистецтві, ревію, кабаре, у газетах, журналах та ілюстрованих журналах», «і сьогодні змістовність сатири живе у її політичній виразності, естетичній гармонійності <...>. Сатира в публіцистиці Веймарської Республіки є значнішою, оскільки вона є певною частиною «проміжного періоду між закінченням війни 1918 р. та початком війни 1933 р.»» [294, с. 12].

Важливою в мистецтві «НД» залишається тема війни: «саме в літературі «НД» впадає в очі, що вона постійно розповідає або дозволяє розповідати про тих, хто повернувся з війни. Воїн є важливою фігурою не тільки в картинах О. Дікса або Г. Гросса, але й у літературних творах, які зазвичай відносять до «НД» – наприклад, у «Фабіані» Е. Кестнера, у романах Й. Рота, в оповіданнях Е. М. Ремарка або в «Поza законом» („*Geächteten*“) Е. фон Заломона, де він здається зображенням очевидцем, для того, щоби документувати сучасність без прикрас і відповідно до вимоги «НД» повідомляти не віршоване, а те, що побачено» [326, с. 466].

Водночас автобіографічна (*Erlebnispoesie*) та пейзажна поезія (*Naturpoesie*) відмовляються від твердих форм, таких як сонет або ода. Фактура речей, функціональність перебігу подій, насамперед, технічного характеру, а також почуття, як, наприклад, закоханість чи біль розлуки, які зумовлюють тугу, сум та розгубленість, безпомічність ліричного «Я» в Е. Кестнера та М. Калеко, мають бути зображені якомога простішою, неприкрашеною, документальною мовою. Окремі частини лірики «НД», розуміються як вираження нормальності життя з критичними надтонами [328, с. 53]. Усе, що пише автор поетичного тексту, «є чітким за манерою письма, зрозумілим, слова взяті із газет або із повсякденного життя, легко запам'ятовуються та сприяють уявному світові працівника», автор «говорить так, як є, і говорить тим, хто страждає від цього, як вони можуть це

змінити» [350, с. 7].

Отже, лірика «НД» відома переважно за терміном «вживана лірика» («употребительная лирика», “*Gebrauchslyrik*“, “*useful lyrics*”). Це поняття, хоча й не має чіткої дефініції, визначає відношення між автором та публікою, між формою та змістом, між тенденцією та якістю [278, с. 114]. Як і в мистецтві, лірика має розглядатися за її цінністю, корисністю у використанні та функціонуванні, має бути прийнятною для застосування читачем, оскільки зображення реальності, зорієнтоване на почуття, більше не створює основу для літературної творчості.

У нашому дослідженні ми розуміємо «*вживану лірику*» як жанр лірики, поетичні тексти якої відтворюють злободенну, актуальну тематику та проблематику, написані зрозумілою, доступною, не обтяженою важкими чи значними художніми засобами мовою, створені з різноманітними ідейно-тематичним наповненням та структурою, виконані в різних жанрах, призначені для будь-якого читача, придатні для практичного, прийнятного й корисного використання в повсякденному житті, складені зі зверхністю змісту над формою, але з художньою виразністю та естетичною цінністю.

Зауважимо, що провідними темами та проблемами літератури «НД» є війна й техніка (засоби масової інформації, транспорт, промисловість), економіка, капіталізм, виробнича сфера, повсякденність та життєві стосунки громадян (велике місто, праця, вільний час, спорт), спрямовані на підпорядкування буденному та перевіреному погляду з перспективи протокольного спостерігача [282, с. 69; 301, с. 4; 305, с. 196].

Водночас у літературі розглядаються й нові теми: катастрофа Першої світової війни, революційні рухи як її наслідок, післявоєнна злиденність, початок процвітання, інфляція, безробіття, боротьба партій, розвиток і руйнування республіки, початок Третього Рейху та, нарешті, завчасне передчуття Другої світової війни. Між іншим, автори розглядають і моду з Америки, життя на фабриках та у великих концертах, позитивні аспекти життя, як от усе більшу популярність спорту чи розповсюдженість автомобілів

[332, с. 164-165]. Як і в інших літературних жанрах цього напрямку, лірика «НД» розглядає велике місто (В. Мерінг), займається політикою (Е. Вайнерт, К. Тухольський, Е. Кестнер), містом та природою (О. Лерке) [301, с. 4-5].

Водночас для «НД» типовою є раціоналістична ясність, співвіднесена з конкретним життям, традиційність метрики та строфіки [378]. Мета літератури «НД» – «теоретично точне, обгрунтоване зображення фактів» [328, с. 43]. Орієнтування фікціонального написання на факти, залучення нелітературних сфер (наприклад, повсякденної та розважальної культури) та медійність літератури (у значенні інтеграції сучасних засобів масової інформації, насамперед, кінематографу) вважаються загальними рисами письма «НД». Окрім того, зображення реальності Веймарської Республіки, щоденного світу й турбот звичайних людей досягається завдяки повсякденній мові, яка є легко зрозумілою всім читачам: «документація замість вигадки, репортаж замість роману – такими були <...> основні програмно-естетичні принципи літературної «НД»» [327, с. 112]. Саме цей висновок літературознавців є важливим для нашого дослідження.

Необхідно зазначити, що лірика все більше проникає в засоби масової інформації: ілюстровані щотижневі, щомісячні журнали та газети, які виходили великими накладками, у все більшій кількості публікували поетичні тексти, які зображали актуальні теми, однак, насамперед, мали розважальну цінність [328, с. 52]. Окрім того, «вибір полів слів, які досі не належали до сфери лірики, є спробою знайти замітники для невдалого слова в його власній галузі. <...> Радикально відмовившись від літературної претензії, можна було б створити вживану лірику, у якої б не було зустрічної відповіді та зустрічного тиску. Однак ця процедура не пройшла спонтанно й безперешкодно. Вона закорінена в поезії кабаре довоєнного періоду, у поетичних текстах, які написали Франк Ведекінд, Арно Хольц, Юліус Бірбаум та інші, щоби перебути час, або ж для розваг, що поступово стало серйозним бізнесом у політичному кліматі Веймарської Республіки, який постійно посилювався» [296, с. 112].

Підсумовуючи аналітичний огляд робіт літературознавців [54, с. 109; 160; 301, с. 4; 328, с. 8-9, 20, 43; 332, с.160-199], слід назвати такі риси естетики «НД»:

- спрямованість творів на об'єктивну дійсність та орієнтованість на споживчу цінність;
- зображення економічних та соціальних проблем, стану всього суспільства, звернення до актуальних історичних тем;
- намагання звертатися до масової аудиторії, до людей із різноманітних соціальних верств;
- пошук життєвих перспектив та альтернатив у контексті наявного стану культури та суспільства, екзистенційної рефлексії та метафізики;
- розвиток у традиціях просвітництва (критична раціональність, орієнтація на діловитість, прагматичність, простота, світськість);
- критичний опис, що дозволяє читачеві самостійно оцінювати надані факти;
- керування суб'єктивним методом подання змісту та принципами об'єктивності матеріалу й емпіричного сприйняття дійсності;
- біхевіористська установка, відсутність інтроспекції;
- провідна позиція інформації – об'єктивне встановлення факту та його точне, непідробне, естетичне відтворення, що, разом із далекоглядною відмовою від метафор та символів і розмовним використанням риторичних фігур, зумовлює нехтування зовнішньою формою та надання переваги змісту;
- докладний, документальний стиль написання як поєднання функціональних (розповідь, повідомлення) і нефункціональних (репортажний стиль) елементів, реалістичність, актуальність, прецизійність, мультимедійність;
- холодність стилю, безсентиментальність, безіндивідуальність;
- відмова від концентрації на ліричному «Я» та його внутрішній проблематиці;
- перевага функції розважання;
- відсутність оцінок та емоцій, нейтральність; відсутність розповідача, який суб'єктивно коментує та все знає – застосування епічної функції спостерігача значною мірою обмежується зовнішністю, предметністю;

– відмова від психологічного розвитку та психологічності загалом, внутрішніх процесів як зображення реакції на конфлікт із зовнішнім світом (екстерналізація) – звернення не до серця, а до розуму;

– відсутність особливих індивідуальностей, героїв, що висловлюють свої почуття, концентрація на ділових якостях протагоністів;

– спрощення, наочність, конкретність, ясність викладу;

– економія простору як критерій цінності твору;

– наближеність до журналістських та публіцистичних форм; техніка монтажу;

– стримана, лаконічна, неприкрашена, зрозуміла кожному повсякденна мова;

– традиційність метрики і строфіки.

Водночас літературні твори «НД» намагаються сприяти глибокому впливу на широкі маси, зокрема пропонувати людям ідеали або зразки для життя в сучасному масовому та інформаційному світі. Саме тому бентежних героїв замінюють звичайні люди, що шукають своє місце в повсякденному житті, не вдаються до нездійснених надій і утопічних мрій, а отже, удари долі лише загартовують їх, вчать розуміти реальність і протистояти їй.

Підкреслимо, що головними характерними рисами, спільними для творів «НД», є об'єктивність, нейтральність, ясність, простота, доповідний стиль, документальність та прецизійність. Головними ж техніками є репортаж та монтаж. Зазначають, що тема та матеріал мають бути взяті із нелітературної сфери, картини техніки та промисловості без незрозумілих англіцизмів є прикладами вторгнення повсякденного життя в чітко визначені межі творчості. Розмитість межі між фікціональністю та нефікціональністю, поєднання різноманітних жанрів та експресивності також є рисами «НД» [332, с. 160, 162, 164].

Усі зазначені особливості становлять головну відмінність «НД» від дадаїзму (де граматики не мала жодного значення, використовувалися мовні елементи та риторичні фігури, парадокси та неологізми, які відігравали визначальну роль) та від експресіонізму (для якого були характерними значна емоційна забарвленість, суб'єктивне зображення почуттів, порушення синтаксису, занадто багата

метафоричність, захопливий початок, скорочений стиль мовлення, зображення, насамперед, почуттів та сприйняття, прояви внутрішнього світу замість впливів зовнішнього світу). «НД» також відрізняється від реалізму з огляду на її поверхневість, оскільки вона не хотіла та не була спроможна наближатися до сутності зображуваної дійсності [54, с. 109], у літературі «НД» держава та представники буржуазії вже не відіграють жодної важливої ролі, а теми та протагоністи взяті із пролетарського оточення. Головне цільове значення мали схожість, відповідність та аналогія, оскільки важливими були відкриття дійсності за допомогою гротеску, іронії та сатири [332, с. 173-175].

Отже, мистецький напрям «НД» займає чільне місце в історії світового мистецтва та літератури. Естетика «НД» ґрунтується на традиціях просвітництва, однак має власні характерні риси, зокрема спрямованість на об'єктивну дійсність, документальний стиль, реалістичність тематики, прагматизм, фактоцентризм, повсякденність мови. Тому цей напрям становить плідний матеріал для вивчення в рідній лінгвістичній прагматики. Наше дослідження присвячене творчості трьох із найбільш відомих представників літературного напрямку «НД», насамперед, «вживаної лірики» – М. Калеко (1907-1975 рр.), Е. Кестнера (1899-1974 рр.) та Й. Рінгельнатца (1883-1934 рр.).

Для кожного із цих авторів характерні власні особливості ідіостилю, які можуть перегукуватися з іншими авторами, або ж бути специфічними. Зокрема, поезія М. Калеко філософська та меланхолійна, лаконічна та стримана, фактична та іронічна. Е. Кестнер є неперевершеним майстром слова, його поетичним текстам притаманні гумористичність, філософичність та афористичність, веселість та життєрадісність, біографічність. Поетичним текстам Й. Рінгельнатца властиві лаконічність, комічність, об'єктивність, біографічність, віддзеркалення навколишнього світу в багатьох нюансах.

У поетичних текстах зазначених авторів спостерігаємо спільність тем, мотивів, образів, проблематики та навіть заголовків. Зазначимо, що зафіксована також єдність у використанні репортажного стилю, жанрів художніх творів, художньо-публіцистичних та журналістських жанрів, як от інтерв'ю, замітка,

нарис, памфлет, фейлетон, огляд, газетний вірш (*Zeitungsgedicht*), репортаж, некролог. У поетичних текстах кожного з авторів знаходимо відбиття біографії, чи то в окремих висловленнях, чи то в цілих текстах, що дає нам змогу краще оцінити творчий доробок автора та поринути в атмосферу Німеччини, а то й усього світу, ХХ століття.

Підсумовуючи розглянуте вище підкреслимо, що кожен поетичний текст М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, відібраний для аналізу в межах нашого дослідження, ілюструє не лише провідні естетичні характеристики напряду «НД», але й комунікативні процеси лірико-поетичного дискурсу «НД», втілює інтенції автора, презентує ілюкутивні типи мовленнєвих актів та може розглядатися з погляду лінгвопрагматичних теорій.

1.2. Поняття лірико-поетичного дискурсу

Важливо зауважити, що в межах нашого дослідження, з урахуванням сучасної дискурсивної парадигми лінгвістики, поезію «НД» ми розглядаємо як частину лірико-поетичного дискурсу.

Слід зазначити, що дискурс є багатозначним терміном цілої низки гуманітарних наук, предмет яких прямо чи опосередковано передбачає вивчення функціонування мови: семіотики, лінгвістики, літературознавства, соціології, філософії, етнології та антропології [239, с. 294]. Як відомо, у лінгвістичних теоріях термін «дискурс» уперше з'являється в 60-х рр. ХХ ст., після публікації статті американського лінгвіста З. Гарріса «Аналіз дискурсу», де автор назвав так «метод аналізу зв'язного мовлення, призначений для виведення дескриптивної лінгвістики за межі одного речення в даний момент часу і для співвіднесення мови та культури» (цит. за: [135, с. 83-90]).

Втім, у сучасній лінгвістиці поняття «дискурс» є поширеним через його універсальність при характеристиці різноманітних феноменів, від діалогу до діяльності, але визначення, яке б охоплювало всі випадки використання цього поняття, та загально визнаного підходу немає.

Між іншим, у лінгвістичній літературі можна знайти різноманітні напрями в дослідженні дискурсу, зокрема в тлумаченні терміну «дискурс», у розмежуванні понять «дискурс» та «текст», встановленні властивостей, категорій, типологій, стратегій, тактик дискурсу тощо (роботи [76, с. 10; 106, с. 171; 112, с. 6; 136, с. 73; 173; 188, с. 23; 199, с. 36; 245] та ін.). Окрім того, дискурс вивчається з погляду найрізноманітніших аспектів: як комунікативний процес, комунікативна подія, текст, система, комунікативна взаємодія між адресантом і адресатом, спосіб реалізації певного типу світобачення, картини світу [57, с. 8; 105, с. 224; 376, с. 136 та ін.]. Водночас у сучасному мовознавстві провідними є, з-поміж інших, лінгвопоетичний ([3; 39; 40; 42; 45; 46; 47; 52; 63; 138; 153; 154; 162; 177; 179] та ін.) та лінгвопрагматичний ([7; 38; 43; 74; 120; 182; 210; 211; 213; 223; 231] та ін.) напрями, зокрема із залученням лінгвопрагматичної методології до аналізу поетичного мовлення ([4; 33; 41; 81; 236; 315; 345] та ін.).

У зв'язку з цим, ми дотримуємося думки, згідно з якою дискурс розглядається як комунікативна взаємодія між адресантом і адресатом у різноманітних контекстах та як спосіб реалізації певного типу світобачення, картини світу [366; 51, с. 19]. Саме тому ми спираємося на визначення дискурсу І. С. Шевченко та О. І. Морозової, які розуміють дискурс як «інтегральний феномен, мисленнево-комунікативну діяльність, що являє собою сукупність процесу та результату і включає як екстралінгвістичний, так і власне лінгвістичний аспект; в якому крім тексту виділяються пресупозиція і контекст (прагматичний, соціальний, когнітивний), що зумовлюють вибір мовних засобів» [234, с. 38].

Крім того, в плані об'єкта та предмета вивчення дискурс становить багатогранну мовно-когнітивно-комунікативну предметно-пізнавальну сферу, яка визначається трьома аспектами: 1) аспектом мовного використання; 2) передаванням/конструюванням ідей і переконань, тобто когнітивним аспектом; 3) соціально-прагматичним аспектом – взаємодією комунікантів у певних соціально-культурних контекстах і ситуаціях [232].

Слід зазначити, що виділяють і такі три основні характеристики дискурсу: 1) у формальному відношенні – це одиниця мови, яка за обсягом більша за

речення; 2) у змістовному плані дискурс пов'язаний з вживанням мови в соціальному контексті; 3) за своєю організацією дискурс є діалогічним [346].

Щодо структури дискурсу, розрізняють макроструктуру (глобальну) та мікроструктуру (локальну). Макроструктура дискурсу – це його членування на великі складові: епізоди в розповіді, абзаци в газетній статті, групи реплік в усному діалозі. Відповідно мікроструктура дискурсу – це членування дискурсу на мінімальні складові, які можна віднести до дискурсивного рівня [118, с. 291-292]. Між іншим, вчені вказують, що дискурс, як і будь-який комунікативний акт, крім тексту повідомлення передбачає наявність двох фундаментальних, протиставлених ролей – адресанта і адресата, а сам процес мовного спілкування розглядається в цих двох перспективах [118, с. 292].

Надзвичайно важливим для розуміння терміну «дискурс» є й розмежування понять «дискурс» і «текст». Якщо розглядати дискурс як категорію, що експлікується шляхом взаємодії мовних і позамовних компонентів, а також як своєрідну мозаїку логічно скомпонованих речень [82, с. 368], то дискурс можна вважати ширшим поняттям у порівнянні з текстом, оскільки він у більшому діапазоні пов'язаний із нелінгвістичними категоріями.

Водночас якщо розглядати дискурс із позиції форми, то він за своїм обсягом більший, ніж речення, і дорівнює такій мовній одиниці, як текст. Окрім того, особливістю дискурсу є функціонально організоване та контекстуальне вживання мови, а ситуаційна особливість дискурсу включає певні культурні, соціальні, прагматичні чинники, що належать до екстралінгвістичного аспекту дискурсу.

Зауважимо, що зв'язний текст науковці часто вважають одним із виявів дискурсу, його проміжним результатом, оскільки кінцевою метою дискурсу є не створення тексту як такого, а досягнення перлокутивного ефекту. У цьому аспекті під дискурсом розуміють сукупність мовленнєво-мисленнєвих дій комунікантів, пов'язаних із пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу мовця адресатом [146, с. 188].

Слід зазначити, що поняття дискурсу включає одночасно два компоненти: і

динамічний процес мовної діяльності, що вписана в певний соціальний контекст, і її результат у вигляді тексту. У порівнянні з текстом, розуміння якого пов'язане передусім із лінгвістичними категоріями, дискурс – поняття більш різнопланове, спрямоване на людину, її досвід, знання, інтелектуальний рівень, спосіб вираження знань про навколишній світ [45, с. 193].

Між іншим, вчені виокремлюють такі варіанти інтерпретації характеру взаємовідношення понять «текст» і «дискурс»: а) текст – спосіб передачі інформації, дискурс – генератор смислу; б) дискурс – спосіб передачі інформації, текст – генератор смислу; в) дискурс – текст у розвитку [6, с. 24-27].

Водночас текст з урахуванням певних умов є дискурсом. Кожен тип дискурсу має свої, притаманні тільки йому системно придбані категорії, які в дискурсі іншого типу будуть системно нейтральними, а лінгвістичне вивчення тексту, завданням якого є виявлення не лише мовного інвентарю, але і співвідношення власне мовних і позамовних чинників у створенні того чи іншого мовного твору, є різноаспектним [168, с. 2].

Окрім того, важливим є питання про типологію дискурсу, тобто виокремлення його типів, кожен з яких постає як особливий тип комунікативної діяльності та її продукт, сформований у ході освоєння та інтерпретації дійсності передтеоретичною (позанауковою) чи науковою свідомістю [51, с. 19]. Однак, серед лінгвістів і досі немає єдиної думки щодо типів дискурсу, зокрема, В. І. Карасик поділяє дискурс на особистісно орієнтований (побутовий та буттєвий) та статусно-орієнтований типи, а щодо соціуму виокремлює політичний, педагогічний, рекламний, діловий, науковий види тощо, перелік яких може бути доповнено або видозмінено [113, с. 193, 194].

Необхідно вказати, що відповідно до каналів інформації, у сучасних дослідженнях наводиться більш широка типологія дискурсу, яка будується на основі різних типів семіотичних знаків, зокрема: художній, поетичний, науковий, масмедійний, економічний, публіцистичний тощо [118, с. 294-296].

Найбільш прийнятною для типології дискурсу вважаємо модель А. М. Приходька, у якій дискурс постає як «багатоаспектне мовленнєве явище,

у межах якого здійснюється вербальна комунікація в певній предметно-тематичній сфері», оскільки «конститууючись завдяки *n*-множині текстів певної предметно-тематичної спрямованості, дискурс матеріалізується у триєдності середовища, режиму (модусу) та стилю спілкування» [175, с. 40, 43] (також [295, с. 33]). Основними характеристиками «середовища спілкування» А. М. Приходько визначає зв'язок із хронотопною характеристикою комунікації та субкультурний чинник спілкування, у зв'язку з чим виділяє різні типи дискурсу [175, с. 41]. Модус спілкування детермінує типологічний профіль дискурсу та передує усім іншим його параметрам, базується на соціокультурній активності суб'єктів дискурсивної діяльності, належить до когнітивно-прагматичного аспекту й передбачає «диференціацію дискурсів за ступенем щирості, ввічливості, офіційності, емоційності, тактовності, категоричності, упередженості, невимушеності та інших параметрів спілкування» [176, с. 22].

Зауважимо, що для нашого дослідження релевантним є «принцип «стиль спілкування», оскільки в межах теорії функціональних стилів визначено розмовний (розмовно-побутовий), офіційно-діловий, науковий, мас-медіальний і художній дискурси» [175, с. 42].

Проте, є думка, що «художній текст як специфічне утворення не має дискурсу, бо створення художнього тексту і його сприйняття не можна уявити як безпосередні складники одного комунікативного акту. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби впливу на слухача чи читача», адже «художній текст призначений для комунікації особливого роду. Він розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними» [168, с. 5].

У цьому зв'язку ми приєднуємося до думки тих дослідників, які у своїх визначеннях акцентують художню комунікацію. Зокрема, І. А. Бехта зазначає, що «художній дискурс – це система, яка функціонує в художній літературі як засіб відображення реальної чи вигаданої дійсності, як засіб передачі автором свого розуміння й сприйняття цієї дійсності, а також як засіб комунікації автора та читача, їх взаємотворчості. <...> Водночас кожен читач домислює, додумує,

сприймає текст через своє розуміння, а отже, співпрацює із автором, надаючи твору нового значення, нового бачення» [45, с. 253]. Під художнім дискурсом розуміють і «закріплену в мовленнєвому просторі повторювану функціонально-смыслову єдність комунікативно організованих системних ознак, яка, на відміну від інших типів дискурсів, моделює культурно-мовний універсум певної доби у вимірі екзистенційної цілісності на основі дії поетичної функції мови» [55, с. 4].

Для нашого дослідження важливою є думка, за якою «художній дискурс є динамічним процесом взаємодії автора і читача, з однієї сторони, та мовними, культурними, соціально-інтерактивними правилами – з іншої. Така взаємодія проявляється в трьох вимірах дискурсу: лінгвістичному (мовні засоби – структури, процеси і правила), міжособовому (орієнтованість на іншого, реального чи потенційного) та культурному (відображення видів діяльності, стереотипів поведінки, способів мислення, характерних для певної культури)» [46, с. 70], тобто художній текст є діалогічним [228].

Окрім того, «художні твори <...> мають таку форму, що надають читачеві художню насолоду, приносять радість» [235, с. 5], а також виконують деякі інші функції. Зокрема, будь-яка зміна смислу в процесі передачі стає механізмом породження нових смислів у разі, коли «сам текст, будучи семіотично неоднорідним, вступає в гру з кодами, що його дешифрують, і здійснює на них деформувальний вплив. У результаті в процесі просування тексту від адресанта до адресата відбувається зрушення смислу і його приріст» [132, с. 144, 145], а також реалізується творча функція тексту. Наступною функцією тексту є «породження нових смислів. У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі деякої константної інформації між входом (відправник) і виходом (одержувач). <...> Смысловая гра, що виникає в тексті, ковзання між структурними упорядкованостями різного роду надає тексту більші смислові можливості, ніж ті, якими володіє будь-яка мова, взята окремо» [132, с. 151, 152].

Іншою функцією тексту є соціально-комунікативна, яка передбачає певні процеси спілкування: 1) між адресантом і адресатом, оскільки текст виконує функцію повідомлення, спрямованого від носія інформації до аудиторії; 2) між

аудиторією й культурною традицією, за якої текст виконує функцію колективної культурної пам'яті; 3) читача із самим собою; 4) читача з текстом, коли високоорганізований текст стає рівноправним співрозмовником, який володіє високим ступенем автономності, оскільки і для адресанта, і для адресата він може виступати як самостійне інтелектуальне утворення, яке відіграє активну й незалежну роль у діалозі; 5) між текстом і культурним контекстом [132, с. 131-132]. Крім цієї функції, «текст виконує й смислотворчу, виступаючи в даному випадку <...> як генератор смислів» [132, с. 144].

Отже, слідом за І. Є. Фроловою та О. В. Омецинською, «художній дискурс розуміємо як розумово-комунікативну взаємодію адресанта (автора художнього твору) та адресата (потенційного читача), що відбувається у певному історичному і культурно-соціальному контексті, ґрунтується на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах автора-адресанта, має на меті регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів читача-адресата та матеріалізується у вигляді текстів художніх творів, відкрита множина яких формує вербальний план художнього дискурсу» [224, с. 54].

Так, невіддільними рисами художнього дискурсу є: системність, комунікація адресанта та адресата, фікціональність (можливість зображення вигаданої дійсності), відповідність культурно-мовному універсуму певної доби, поетична функція мови, а також емоційність, яка максимально виражає суб'єктивно-емоційне ставлення автора до явищ, подій, образів.

Зі свого боку поетичний дискурс як тип ситуативного спілкування особливого роду вважається підтипом художнього дискурсу, на основі функціонально-стильового критерію, що зумовлюється системністю дискурсу взагалі [233, с. 233-236], або як такий вид дискурсу, де відбувається поетична фреймова вербалізація, яка реалізується за допомогою образних засобів [116, с. 148]. Основними його характеристиками є насиченість глибинними емоційними переживаннями й вираженість в естетично маркованих мовних знаках за допомогою фасцинативного тексту [51, с. 23].

З огляду на загально прийняте жанрово-родове розгалуження, згідно з

яким є такі проміжні жанри літературних творів, як епічна та драматургічна поезія [269; 272, с. 50, 51; 285; 309; 344, с. 142, 235 та ін.], вважаємо за доцільне говорити не про поетичний, а про лірико-поетичний дискурс (далі – ЛПД) – «особливий тип персонально орієнтованого буттєвого дискурсу, обмежений сферою художньої комунікації, постає як об'єктивований специфічними мовними засобами когнітивно-комунікативний континуум, заданий модусом поетичного спілкування і характерний для *n*-множини текстів, що фіксують мовлення автора та існують у різних лірико-поетичних жанрах – віршах, поемах, містеріях, драмах, трагедіях» [193, с.4].

Зокрема, ЛПД охоплює поетичний текст і імплікативний простір – «лінгвокогнітивний конструкт, що виявляється під час прочитання та осмислення поетичного тексту» [180, с. 8] та становить тип ситуативного спілкування особливого роду, що виражається в естетично маркованих мовних знаках за допомогою фасцинативного тексту. Такий текст ми вважаємо **поетичним текстом** (далі – ПТ), отже, це «своєрідна система, тобто цілісне з погляду структури і функціонування утворення, якому властивий стійкий внутрішній зв'язок елементів. Реалізація всіх мовних засобів у поетичному тексті підпорядкована цій цілісній єдності» [165, с. 123].

Водночас «щоб створити інформативно та емоційно насичений текст, необхідно добирати відповідні мовні засоби, за допомогою яких увиразнювалася б авторська думка, ідея, замисел. Саме від цього залежить перетворення поетичного тексту в поетичний дискурс» [165, с. 123]. Зі свого боку, «семантичний простір поетичного дискурсу формується у свідомості адресата в результаті естетичного перетворення специфіки поетичного структурування віршованого твору на різних рівнях: метричному, фонетичному, лексичному, граматичному, синтаксичному» [152, с. 3, 4].

Окрім зазначеного вище, ПТ – «складно побудований смисл. Всі його елементи є смисловими елементами та є позначенням певного смислу <...>, значущі елементи мови стають зв'язаними зі складною системою співвідношень, зіставлень та протиставлень, неможливих за звичайної мовної конструкції. Це

надає і кожному елементу окремо, і всій конструкції в цілому цілком особливе семантичне навантаження» [131, с. 38]. Водночас «текст – один із компонентів художнього твору, <...> без якого існування художнього твору неможливо. Але художній ефект в цілому виникає із зіставлень тексту зі складним комплексом життєвих та ідейно-естетичних уявлень» [131, с. 24-25]. Крім того, будь-який ПТ відтворює навколишню дійсність, хоча «поетичні сюжети відрізняються значно більшим ступенем узагальненості, ніж сюжети прози. Поетичний сюжет претендує бути <...> розповіддю про Подію – головну і єдину, про сутність ліричного світу. <...> Факти життя можуть стати сюжетом поезії, тільки певним чином трансформувались» [131, с. 103-104]. Тому лінгвопрагматичні властивості ПТ у ЛПД «НД» знаходяться у центрі нашої уваги.

Отже, *ЛПД* розуміємо як підтип художнього дискурсу, який становить різноманітну мовленнєво-розумово-комунікативну діяльність сприйняття й художнього зображення реальної дійсності або створення і художнього вираження вигаданої дійсності як цілісного світу або окремих його елементів у певній єдності, та є сукупністю лінгвокреативності й комунікації автора поетичного тексту з його читачем (адресанта з адресатом) у вигляді поетичного тексту, який моделює культурно-мовний універсум певної епохи на основі дії поетичної функції мови, створеного за допомогою різноманітних лінгвостилістичних та виражально-зображувальних засобів. Відповідно, ЛПД «НД» моделює культурно-мовний універсум Веймарської республіки.

1.3. Основні поняття лінгвопрагматики в лінгвістичній парадигмі

1.3.1. Мовленнєвий акт у лірико-поетичному дискурсі. Лінгвістична прагматика становить галузь досліджень у семіотиці та мовознавстві, у якій вивчається функціонування мовних знаків у мовленні [376, с. 389-390], яка спирається на уявлення про мову як систему засобів і правил, роблячи акцент на комунікативних процесах і контекстуально залежних засадах використання цієї системи в безлічі різноманітних актів мовного спілкування.

Слід зазначити, що основними науковими теоріями в межах лінгвістичної прагматики є теорія мовленнєвих актів та теорія імплікатур.

Щодо ЛПД «НД» невирішеними залишаються питання мовної організації ПТ, зокрема в річищі лінгвопрагматики, насамперед, відповідно до теорії мовленнєвих актів та теорії імплікатур.

Як відомо, опікуючись питаннями про структуру мовленнєвих актів і про їхню класифікацію, у теорії мовленнєвих актів Дж. Л. Остін надав провідну позицію поняттю іллокутивної сили, тим самим звернувши увагу на принцип комунікативної цілеспрямованості (інтенціональності) висловлень.

Мовленнєвий акт (далі – МА) розуміють як цілеспрямовану мовленнєву дію, що здійснюється згідно з принципами та правилами мовленнєвої поведінки, прийнятими в даному суспільстві; одиницю нормативної соціомовленнєвої поведінки, що розглядається в межах прагматичної ситуації. Зазначають, що МА має такі риси, як: умисність, цілеспрямованість (інтенціональність), конвенційність, співвіднесеність з особою мовця [367, с. 412-413; 28, с. 132]. Окрім того, термін МА належить не просто до акту говоріння, але й до всієї комунікативної ситуації, зокрема до контексту висловлення й паралінгвістичних особливостей, які можуть сприяти розумінню смислу взаємодії [267, с.17].

За іншим твердженням, МА – мовленнєва взаємодія адресанта й адресата для досягнення певних перлокутивних цілей адресанта шляхом конструювання ними дискурсивного значення під час спілкування. МА складається з аспектів адресанта, адресата, іллокутивного, денотативного, локутивного, інтенційного, ситуативного, контекстуального, метакомунікативного аспектів і розгортається за певним когнітивним сценарієм з урахуванням прагматичних пресупозицій [231, с. 116]. Водночас МА визначають і як певну сукупність мовленнєвих операцій або мовленнєвих актів-функцій, які характеризуються довільністю, цілеспрямованістю, свідомістю, контекстуалізованістю, динамічністю, можливістю й самостійного використання в мовленнєвій взаємодії, і включення в іншу форму діяльності або сприяння іншій формі діяльності [111, с. 8].

У нашому дослідженні ми спиратимемося на визначення Л. Р. Безуглої,

згідно з яким *МА* – мовленнєва взаємодія комунікантів, яка ґрунтується на їхній колективній інтенції, і в процесі якої ними конструюються смисли – пропозиціональні, іллокутивні й перлокутивні [31, с. 57].

У МА Дж. Остін виділяє три рівні, також звані актами, які відбуваються одночасно, а не один за іншим [164, с. 83-88; 209, с. 110-112]:

1. *Локутивний акт* є проголошенням висловлення, що володіє фонетичною, лексико-граматичною й семантичною структурами та має певне значення: фонетичний акт – акт проголошення певних звуків; фатичний акт – промовляння певних слів, тобто певних типів звукосполучень, що належать певному словнику, відповідають певній граматиці й виступають саме в цій ролі; ретичним актом є здійснення акту використання цих слів із деякими більш або менш визначеними змістом і референцією.

2. *Іллокутивний акт* (здійснення певного акту в процесі говоріння на противагу здійсненню самого говоріння) є конвенціональним та забезпечує вказівку не тільки на значення висловлюваної пропозиції, але й на комунікативну мету цього висловлення.

3. *Перлокутивний акт* сприяє навмисному впливу на адресата й досягненню певного результату. Перлокуція полягає у впливі на почуття, думки, дії, інформаційний стан, настрій, плани, бажання і волю адресата. Це може бути й розрахований, умисний, цілеспрямований ефект. А відповідь адресат або не визнає за потрібне відповісти, вже не належить до МА адресанта.

У сучасній лінгвістиці постає також питання про розмежування понять «МА» та «іллокутивний акт». Під іллокутивним актом (іллокуцією) (центральный компонент МА [377, с. 122]), слідом за Л. Р. Безуглою, розуміємо компонент МА, який становить власне мовленнєву дію, залучену в систему соціальної діяльності, усвідомлену, цілеспрямовану, конвенціональну, творчу, таку, що передбачає активацію пропозиції та пропозиціональної установки, спрямованість на партнера в комунікації та успішність здійснення [31, с. 161]. Зазначають також, що іллокутивний акт має власні онтологічні ознаки: вербальна основа, залученість у систему соціальної діяльності, усвідомленість, цілеспрямованість, спрямованість

на партнера в комунікації, пропозиціональність, конвенціональність, творчий характер, успішність/неуспішність здійснення [31, с. 160-161].

Отже, з огляду на те, що саме іллокуція робить МА дією, класифікація МА є класифікацією іллокутивних актів.

Дж. Остін свою класифікацію МА вважає похідною від класифікації перформативних дієслів, тобто тих дієслів, які за їх вживання в І особі однини теперішнього часу дійсного способу активного стану виступають у ролі ядерних елементів експліцитних перформативних висловлень (висловлень-дій). Ці дієслова групуються в п'ять класів, відповідно до яких Дж. Остін виділяє п'ять типів іллокутивних актів: вердиктиви, екзерситиви, комісиви, бехабітиви, експозитиви [164, с. 118-120; 209, с. 117-119].

Зі свого боку Дж. Р. Серл виділяє п'ять основних типів іллокутивних актів відповідно до іллокутивної мети та пов'язаних із нею понять (направленості пристосування та висловлюваної умови щирості):

1. *Репрезентативи (асертиви)*: мета – зафіксувати відповідальність адресанта за повідомлення про деяке положення справ і за істинність вираженого судження (повідомлення, констатація, заперечення, відповідь);

2. *Директиви*: мета – спроба з боку адресанта домогтися того, щоб адресат щось скоїв (прохання, порада, заборона, дозвіл, питання тощо);

3. *Комісиви*: мета – покласти на адресанта зобов'язання вчинити деяку майбутню дію або дотримуватися певної лінії поведінки (обіцянка, пропонування, зобов'язання тощо);

4. *Експресиви*: мета – виразити психологічний стан, що задається умовою щирості щодо положення речей, яке визначено в межах пропозиціонального змісту (обурення, здивування, поздоровлення, співчуття тощо);

5. *Декларації / декларативи*: мета – внесення змін уповноваженою особою в статус вказаного об'єкта, що завжди виражено перформативно [200, с. 180-188].

Слід зауважити, що на основі класифікацій МА, розроблених Дж. Л. Остіном та Дж. Р. Серлем, були виокремлені й інші класифікації (огляди – у [31; 48; 49; 73, с. 96-98; 115, с. 54-64; 143; 147; 148; 209]).

У нашому дослідженні ми спиратимемося на класифікацію Дж. Р. Серля, оскільки вважаємо її найбільш структурованою та прийнятною для застосування під час лінгвопрагматичного аналізу ПТ ЛПД «НД», але в певній модифікації. Зокрема, питання Дж. Р. Серл відносить до директивного МА, однак ми вважаємо доцільним виокремлення *квеситиву* (питання, за відсутності певної інформації в адресанта, спрямоване на отримання відповідної інформації від адресата як відповіді [172, с. 443-444]) та *контактиву* (встановлення, підтримання та розірвання контакту з адресантом [31, с. 108]) як окремих типів МА.

Отже, у нашому дослідженні ми класифікуємо іллокутивні МА в такий спосіб: асертиви, директиви, комісиви, експресиви, декларативи, квеситиви та контактиви.

Щодо впливу на адресата зазначимо, що в ЛПД «НД» виокремлюємо декілька типів перлокутивного ефекту:

1) Когнітивний (раціональний) ефект – вплив, спрямований на інформованість, знання, думки, світогляд, ціннісні орієнтації, здібності й потреби, бажання і волю тощо адресата, на визначення ступеня актуальності, важливості розглянутих тем і проблем;

2) Афективний (емоційний) ефект – вплив, орієнтований на виникнення, формування або трансформацію емоцій, почуттів, настрою адресата;

3) Естетичний ефект – вплив, націлений на отримання адресатом естетичної насолоди від прочитаного художнього твору, зокрема його форми та/або змісту, на встановлення краси, гармонії та цінності художнього твору, вплив, який формує, змінює, розвиває художні смаки адресата;

4) Поведінковий ефект – вплив, що має на меті виникнення, активізацію, зміну, провокування чи усунення певної нейтральної/позитивної/негативної діяльності адресата.

Необхідно зазначити, що перлокутивний ефект залежить від особистісних рис адресанта (його світогляду, психологічних особливостей, соціальної, релігійної належності тощо), внаслідок чого може мати різний ступіть (сильний, помірний, слабкий) та характер (нейтральний,

посилювальний, послаблений, трансформуючий тощо).

Науковці стверджують, що «речення, відображаючи дійсність, обов'язково виражає ставлення мовця до повідомлення, його оцінку реальних подій. Одним із найважливіших складників цієї оцінки є формування та реалізація комунікативного завдання», у змістовій структурі якого визнають домінуючу роль прагматичного аспекту [252, с. 5]. Як відомо, «одиночку тексту є на рівні змісту думка, а на рівні форми – висловлювання, яке може втілюватися в одну лексему <...>, в поширене речення <...> чи навіть у цілий епізод <...>» [159, с. 30, 31]. Саме тому, критерієм визначення межі конкретного іллокутивного МА в певному ПТ авторів «НД» ми вважаємо **висловлення**, під яким розуміємо цілісну мовну одиницю, що становить мовний відрізок у його взаємозв'язку з комунікативним наміром мовця, учасниками та ситуацією спілкування, яка володіє смисловою цілісністю й може бути сприйнята слухачем у даних умовах мовного спілкування [368, с. 90; 371, с. 36; 377, с. 65].

Відповідно, висловлення можна вважати мовним знаком, означенням якого є лексико-граматико-інтонаційна структура речення, а позначуванним – відрізок дійсності, який співвідноситься з ним, разом з усіма його елементами, характеристиками, зв'язками, умовами спілкування тощо. Водночас семантичний аналіз висловлення передбачає звернення до контексту, ситуації, фонових знань мовців (пресупозиції) [376, с. 90]. Окрім того, висловлення підпорядковане актуальному членуванню (відносини «тема – рема»), що відбиває його співвідношення з попереднім контекстом. Формально воно часто збігається з реченням, але може й не вкладатися в його межі, оскільки основна відмінність висловлення від речення «полягає в діяльнісній природі першого й у структуралістській природі іншого – висловлення є актуалізованим реченням» [207, с. 40]. У зв'язку з цим ми «розмежовуємо речення як відокремлену крапкою синтаксичну одиницю і висловлення як одиницю мовлення, продукт МА, який має одну пропозицію, іллокуцію та перлокуцію» [35, с. 33].

Висловлення також має свої особливості:

– орієнтація на учасників мовлення – виклад позиції адресанта й

розрахунок на знання та певну реакцію співрозмовника;

- інтеграція одиниць різних рівнів – у висловленні взаємодіють значення, що виражаються лексично, граматично, інтонаційно;

- ситуативність – співвіднесеність із конкретною ситуацією, відомою співрозмовникам;

- вибірковість – не всі елементи ситуації можуть бути позначені адекватно, у зв'язку з чим у висловленні виникає компресія або надмірність;

- варіативність – можливість описати одну й ту саму ситуацію різними способами, оскільки формуючи у свідомості предметологічну модель ситуації, адресант може по-різному обирати і групувати її елементи;

- ефемерність – висловлення створюється для позначення даного відрізка ситуації, у даних умовах мовлення й у даний момент;

- тенденція до стереотипізації – в однотипних ситуаціях мовці використовують подібні висловлення [376, с. 90].

З огляду на вказані характеристики висловлення, зазначимо, що межі МА й речення можуть як збігатися, так і не збігатися, тобто МА може бути більшим або меншим за речення, може містити декілька речень у своєму складі. Саме тому межі й МА, і висловлення встановлюємо за іллокуцією, тобто будь-який МА повинен мати у своєму складі лише одну іллокуцію.

Відповідно до концепції двох контекстів А. Мерілай, у ЛПД висловлення може реалізувати декілька МА одночасно, з урахуванням референтивного та автореферентивного аспектів, як, наприклад, експресивний асертив [323, с. 380]. Це означає, що автор, створюючи ПТ, крім звичайних, референтивних МА (що ґрунтуються на референції *per se* і змістовій інтенції), обов'язково одночасно здійснює відповідні автореферентивні МА (на ґрунті автореференції (термін Р. О. Якобсона; А. Мерілай [249; 322]) та естетичної інтенції), реалізуючи тим самим свою естетичну інтенцію.

Зі свого боку референтивні МА в ЛПД є відбиттям дійсності, реальної або уявної, тому вони характеризуються як фікціональні, а автореферентивні МА спрямовані на словесну форму. Індикаторами естетичної інтенції автора і, отже,

автореферентивних МА, є різноманітні мовні засоби, адже застосовуючи їх, автор концентрується на словесній формі тексту, здійснюючи автореференцію.

Референтивні МА, які є проявом змістової інтенції автора, мають місце і у вертикальній, і в горизонтальній художній комунікації. Асертивну інтенцію, відповідно, відтворюють МА асертиви та квеситиви, волітивну – директиви, комісиви та квеситиви, емотивну – експресиви та певним чином контактиви. Автореферентивні МА, які є проявом естетичної інтенції автора, реалізуються тільки в площині естетичної художньої комунікації.

Як підсумок зазначимо, що в ЛПД одночасно реалізуються два типи МА – референтивні й автореферентивні. Референтивні МА співвідносять слова з реальним або уявним світом і належать до певного іллокутивного типу. Автореферентивні МА ґрунтуються на автореференції, відтворюють естетичну інтенцію автора ПТ та реалізують його естетичну іллокутивну мету виразити емоційне й оцінне ставлення до створюваного тексту та його форми й перлокутивну мету вплинути на естетичні почуття читача щодо створеного тексту та його форми.

1.3.2. Імплікатура в лірико-поетичному дискурсі. Чільне місце в прагмалінгвістиці займає теорія імплікатур, розроблена Г. П. Грайсом [75]. Імплікатури розглядають як складник значення висловлення адресанта, яке включає те, що малося на увазі й що не було сказано [347, с. 3]. Як відомо, Г. П. Грайс протиставляв значення того, що сказано (буквальне значення, значення речення), і значення того, що адресант мав на увазі, що він мав намір передати співрозмовнику (небуквальне значення), тобто експлікатура та імплікатура відповідно [209, с. 151].

Проте, у лінгвістиці трапляється вільне тлумачення поняття імплікатури, яке прирівнюється до поняття імпліцитного смислу взагалі або підтексту (див. роботи [84, с. 199; 195, с. 227; 209, с. 234, 235]). Наприклад, О. О. Селіванова розмежовує імплікатуру в широкому (є механізмом забезпечення інтерактивності комунікантів у дискурсі й засобом взаєморозуміння, яке забезпечується не лише

спільним мовним кодом, а і спільним тезаурусом, фондом знань учасників спілкування) і вузькому (пов'язана зі змістом контактних висловлень невербальна інформація, що опосередкує їх змістовно-логічну залежність) розумінні [194, с. 522]. Ф. С. Бацевич зі свого боку визначає імплікатури як прагматичні компоненти змісту повідомлень, мовленнєвих жанрів, дискурсів, які виводяться адресатом із контексту спілкування завдяки знанню комунікативних принципів, максим, постулатів та конвенцій спілкування [29, с. 202].

У нашому дослідженні ми розглядаємо *імплікатури* в класичному тлумаченні – як імпліцитні смисли, які навмисне вкладаються адресантом у висловлення ПТ та виводяться адресатом при його інтерпретації [36, с. 10]. Однак, не кожен імпліцитний смисл є імплікатурою, а тільки такий, який є інтендованим адресантом, в інтенцію якого входить перлокутивна мета донести його до адресата.

Згідно з твердженням Г. П. Грайса, комуніканти мають дотримуватися Принципу Кооперації, який відтворено в конверсаційних максимах спілкування [75, с. 222-223], тобто: кількості інформації (вимога оптимальної інформативності), якості (вимога правдивості й обізнаності), відношення як релевантності (вимога відповідності певній темі) і манери мовлення (вимоги ясності, зрозумілості, недвозначності, регламентованості) [194, с. 522]. Завдяки знанню комунікативних принципів, максим, постулатів та конвенцій спілкування, імплікатури виводяться адресатом із контексту спілкування, тобто адресат «здобуває» потрібний зміст, спираючись на комунікативну, а не на мовну компетенцію [28, с. 100].

Слід зазначити, що когнітивний механізм дії імплікатур у дискурсі передбачає таку послідовність: адресат, почувши певне висловлення, звертає увагу, що буквальный смисл не відповідає тому смислу, який було очікувано адресатом, що свідчить про порушення певної максими спілкування адресантом; однак, оскільки адресант продовжує комунікацію й дотримується принципу кооперації, адресат розуміє, що таке порушення є свідомим; це дає привід адресату замислитися про причини цього порушення й дійти висновку,

що адресант вклав у свої слова певний смисл (тобто імплікатуру); аналізуючи висловлення й контекст, адресат виводить імплікатуру адресанта [36, с.10; 254; 317, с. 124; 321, с. 26].

Зауважимо, що в повсякденній комунікації максими Г. П. Грайса часто свідомо порушуються задля реалізації різних типів імплікатур. Приміром, у разі недотримання умов максими Кількості адресант може використати повтори, образне перебільшення або зменшення, замовчувати інформацію, що зумовлює утворення тавтологічних, гіперболічних, літотичних, еліптичних або ж апосіопезисних імплікатур. У випадку порушення максими Способу, адресант утворює алюзивні, перифразові та оксюморонні імплікатури. За умови порушення максими Якості, адресант свідомо ігнорує постулати принципу Кооперації й у такий спосіб утворює метафоричні, евфемістичні та антифразисні імплікатури [141, с. 68].

Підкреслимо, що саме конверсаційні максими спілкування дозволяють адресату вивести імплікатуру, яка лежить в основі висловлення. Г. П. Грайс виділяє два типи імплікатур: конвенційні, значення яких виводиться із лексичного значення слів та словосполучень висловлення, та конверсаційні, значення яких виводиться адресатом завдяки знанням Принципу Кооперації та максимум спілкування [75, с. 221]. Тобто, конвенційна імплікатура – це імпліцитна пропозиція, що може бути виведеною зі значення слів і речень поза дискурсивним контекстом, натомість конверсаційна імплікатура – інтендована імпліцитна повна пропозиція, яка конструюється та актуалізується комунікантами тільки в дискурсі – інтендується мовцем і виводиться адресатом у процесі інтеракції не тільки на ґрунті змісту сказаного, але й на ґрунті припущень про кооперативний характер нормальної вербальної інтеракції [32, с. 56, 60].

З огляду на викладене вище, імплікатам притаманні такі ознаки [29, с. 202; 36, с. 11; 194, с. 522; 336]:

- 1) імплікатури виводяться із буквального значення висловлень і принципу Кооперації;
- 2) імплікатурі властива інтендованість, тобто імплікатура навмисно

вкладається адресантом та відтворюється в його комунікативній інтенції у вигляді перлокутивної мети – адресант має намір вплинути на адресата так, щоби той вивів імплікатуру;

3) імплікатури можуть бути вилучені під впливом контексту;

4) імплікатури мають здатність до усунення за наявності протилежного вербального судження;

5) імплікатури невіддільні від смислу висловлення – імплікатура залишається в разі заміни висловленням, схожим за змістом, але відмінним за формою.

Слід зауважити, що від імплікатури слід відрізняти суміжні поняття – імпліцитність, імпліцитний зміст (смысл), імплікацію, пресупозицію, підтекст.

Ідеться про те, що *імпліцитність* розуміють як «властивість тексту містити опосередковано реалізовану інформацію, яка синтезує всі прояви непрямо реалізованого змісту та смислу, до яких належать підтекст, імпліцитний смысл, імплікатура» [88, с. 5], а *імпліцитний зміст тексту* зі свого боку є його глибинною структурою, яка взаємодіє з поверхневим планом вербальної організації тексту й формує інформаційний масив, породжуваний адресантом і сприйнятий адресатом [71, с. 34]. Тобто імпліцитний зміст, як вважає О. Залевська, «не залежить від специфіки природної мови й дозволяє аналогічним чином представляти та використовувати у всіх ментальних процесах інформацію, отриману як на підставі мови, так і перцептивно, незалежно від первинного джерела інформації» [103, с. 156] та становить «смысл, що виникає у разі перевищення планом змісту плану вираження» [88, с. 5]. Водночас під *імплікацією* заведено розуміти логічну операцію, яка пов'язує два висловлення, складне висловлення за допомогою логічної зв'язки, що відповідає природному мовному союзу «якщо ..., то ...» [209, с. 151].

Відповідно, *пресупозиція* становить такий семантичний компонент висловлення, який має бути істинним, щоби висловлення не сприймалось як семантично аномальне і недоречне у даному контексті [142, с. 40-41], а *підтекст* розглядають як результат інтелектуальної співтворчості автора й читача, коли перший – водночас свідомо й несвідомо засобами непрямого висловлення

організує інформативно місткий зміст, а другий – прагне суб'єктивним тлумаченням охопити обмежений автором інформаційний простір, одержує можливість збагнути суть «сказаного неказаним», нерідко, навіть, проникаючи за рамки авторської свідомості [184, с. 48]. Не слід, однак, забувати, що підтекст є категорією тексту, співіснує з вербальним вираженням та супроводжує його, є запланованим автором тексту. Водночас підтекст є зображенням нового в тексті (рема), може уникнути уваги читача під час першого прочитання та виступати лише в змістово-фактуальній інформації за повторного чи, навіть, неодноразового прочитання, тобто він є імпліцитним за своєю суттю [66, с. 42-44].

Задля встановлення значення висловлення та підтексту необхідним вважаємо застосування *фонових знань* – знань, наявних у свідомості людини та спільноти, до якої вона належить [59, с. 10]. Щодо іншомовної компетенції, фонові знання – це спільні знання респондента, інтерв'юера та читача, що відбивають загальні уявлення про навколишній світ, формують стереотипи поведінки та морально-етичні закони буття; тобто такі знання, що стосуються, насамперед, до географії, історії, громадського життя, мистецтва й культури, звичаїв і традицій країни досліджуваної мови, які зображує саме фонова лексика, відома всім членам лінгвокультурної спільноти [190]. Автор зі свого боку, оперуючи фоновими знаннями, вербалізує й ту інформацію, що накопичується в процесі життя. Читач так само знаходить цю різницю із власними знаннями та інтерпретує її. Відтак фонові знання забезпечують успішність МА, оскільки вони є інформаційним фондом, єдиним для творця тексту та його інтерпретатора. Окрім того, наявність фонових знань пояснює процес взаєморозуміння між автором і читачем, хоча завдання в кожного різні [190].

У межах нашого дослідження застосування теорії імплікатур для аналізу ЛПД «НД» зумовлене високою концентрацією імпліцитних смислів у ПТ [36, с. 11]. Під час аналізу ЛПД «НД» використовуємо терміни «антецедент» (для позначення експліцитного смислу МА) та «консеквент» (для позначення імпліцитного смислу МА) [44, с. 7], де під антецедентом розуміємо судження, якому в логічному зв'язку імплікації передуює слово «якщо», а під консеквентом –

судження, яке є наступним за словом «то» [114, с. 88].

Слід зауважити, що в дослідженні імплікатур у ПТ ЛПД «НД» використовуємо, між іншим, термін «тригер» [270, с. 215 та ін.] на позначення мовних засобів, які викликають активацію імплікатури у свідомості комунікантів, оскільки «адресант використовує їх для інтендування імплікатури, а адресат – для її виведення» [36], хоча є й термін «індикатор імплікатури» [10; 32; 35; 166; 203; 244]. *Тригер імплікатури* (термін [270, с. 215; 273 та ін.]) розуміємо як мовленнєвий засіб інтендування імплікатури адресантом, спрямований на активацію імплікатури у свідомості комунікантів та її виведення адресатом.

Зазначимо також, що імплікатури в ЛПД можуть належати до вертикальної або горизонтальної художньої комунікації. У першому випадку це інтендовані імпліцитні смисли, які передаються автором ПТ читачеві з перлокутивною метою їх виведення читачем. У другому випадку це інтендовані імпліцитні смисли, які актуалізуються у висловленнях персонажів ПТ.

Отже, під імплікатурою в ЛПД розуміємо інтендований імпліцитний смисл поетичного висловлення або ПТ, який виводиться читачем на ґрунті мовних тригерів і дискурсивного контексту.

1.4. Прагмапоетика як методологічна основа дослідження лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»

З огляду на ствердження когнітивно-комунікативної мовознавчої парадигми лінгвістичне дослідження будь-якої поезії сьогодні стає неможливим без урахування прагматичних властивостей ПТ.

Загальновідомо, що ПТ традиційно досліджуються в межах лінгвопоетики, яку науковці розуміють як «розділ філології, в рамках якого стилістично марковані мовні одиниці, використані в художньому тексті, розглядаються у зв'язку з питанням про їх функції й порівняльну значущість для передачі певного ідейно-художнього змісту і створення естетичного ефекту» [128, с. 20], або ж як «розділ філології, що вивчає естетичні

властивості, яких набувають мовні одиниці в художньому контексті» [102, с. 116]. У зв'язку з цим предмет лінгвопоетики розглядають як «сукупність використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичний вплив, необхідний йому для втілення його ідейно-художнього задуму» [102, с. 116]. Окрім того, «класично лінгвопоетика визначається як мовний аспект літературної теорії, вона вивчає естетичну функцію мови, досліджує текст як витвір словесного мистецтва, дозволяючи, на відміну від лінгвостилістики, виявити художню сутність тексту, а не лише описати його стилістичні особливості» [87, с. 157].

Важливо зазначити, що на сучасному етапі розвитку науки про мову в процесі становлення знаходиться нова лінгвістична дисципліна, яка поєднує методологічні здобутки лінгвопоетики й лінгвопрагматики – прагмапоетика, яку А. Мерілай розглядає як «теорію двох контекстів, вчення про фігуративне використання мови, як її визначає літературний текст, яка намагається сприяти нашому розумінню звичайного використання мови» [322, с. 1].

Водночас прагмапоетика поєднує поетику із загальною семіотикою – вченням про синтаксис, семантику та прагматику з акцентом на останній. Насамперед, вона ґрунтується на аналітичній філософії мови, яка вивчає мовні вирази на ґрунті Кантівського постулату про основу дослідження в логіці. Натомість, оскільки прагмапоетика досліджує онтологію поетичних висловлень як специфічного способу використання мови, вона формує *a priori* філософію літератури. Слід зазначити також, що властивості ПТ відтворюють ментальні зв'язки [323, с. 379-380], інакше кажучи, логіка використання мови відбиває порядок думок [351, с. 226], тож прагмапоетика є когнітивною за своєю природою.

Однак, прагматика та поетика мають як схожі, так і відмінні риси. З одного боку, прагматика передбачає вивчення мови як знаряддя здійснення певної цілеспрямованої, комунікативної діяльності: «у фокусі лінгвістичного дослідження опиняються відношення між мовними одиницями й тими, хто їх використовує, а також умови реалізації мовних одиниць, тобто складові мовленнєвої діяльності» [172, с. 431]. З іншого боку, змістом поетики, за

словами Р. О. Якобсона, є «*differentia specifica* словесного мистецтва щодо інших мистецтв і щодо інших типів мовної поведінки», що зумовлює її основне питання: «Завдяки чому мовленнєве повідомлення стає витвором мистецтва?» [248, с. 194]. За словами Л. Р. Безуглої, у центрі уваги прагматики знаходиться використання мови в комунікації для виробництва різних дій, а в центрі уваги поезики – використання мови для створення творів мистецтва [37].

Як відомо, специфіка мовленнєвої діяльності полягає в тому, що вона завжди спрямована на суб'єкт, тоді як інші форми діяльності можуть бути спрямовані на фізичні або соціальні предмети. Тому мовленнєва діяльність має певні специфічні риси, такі як контекстуалізованість, поєднаність із мисленням, інтерсуб'єктність, впливовість, включення в іншу форму діяльності [111, с. 7-8].

Л. Р. Безугла [37] зазначає, що і прагматика, і поезика об'єднані певними характеристиками, які спричиняють їхній взаємозв'язок у межах триєдності «мислення – мова – мовлення»: 1) мова в ставленні до суб'єкта (комунікації або творчості) та використання мови як інструменту діяльності – комунікативної або творчої; 2) діяльність як цілеспрямована орієнтація суб'єкта в предметному світі [127, с. 141], що передбачає усвідомленість та цілеспрямованість, якими є і комунікація, і творчість; 3) когнітивний підхід – і прагматика, і поезика аналізують мовленнєву або творчу діяльність із погляду мислення людини. Зазначимо, що когнітивна прагматика враховує ментальні процеси і структури суб'єкта, що лежать в основі його мовних дій [209, с. 155], а когнітивна поезика, зі свого боку, спрямована на реконструкцію світосприйняття художника слова на основі мовних чинників, які формують естетичний та емоційний вплив ПТ [349, с. 4]. Так, і мовленнєве висловлення повсякденної комунікації, і мовні властивості ПТ відбивають ментальний світ автора.

Проте відмінності прагматики та поезики є істотними та знаходять своє відбиття в таких аспектах: 1) вивчення діяльності різного роду, тобто комунікативна діяльність спрямована на комунікацію, а творча діяльність – на творчість; 2) головний акцент спрямований на різні функції мови: прагматику цікавить комунікативна функція мови (передача інформації), а поезику –

поетична («повідомлення заради самого повідомлення») [248, с. 202]; 3) область референції (вказівка на об'єкт мовного знаку як його референта [209, с. 246]), а саме те, що у звичайній мовленнєвій комунікації слова співвідносяться зі станом речей у світі, тобто є способом вираження змісту. У поезії в той самий час слова розглядаються як самоціль (референція перетворюється на автореференцію) – не важливо, що саме вони позначають, увага переходить зі змісту висловлення на мовну природу висловлення, інакше кажучи вираз сам собою стає змістом [37].

Отже, не дивлячись на властивість автореференції, яка дозволяє кваліфікувати творчу діяльність як некомунікативну, не можна повністю заперечувати її комунікативність [37]. Якщо брати за основу принцип діалогічної природи мови, обґрунтований В. фон Гумбольдтом [304, с. 138], ПТ є комунікативним, оскільки він є діалогічним, а за М. М. Бахтіним, будь-який текст є реакцією на інші тексти й будь-яке розуміння тексту є співвіднесенням його з іншими текстами [27, с. 488]. Тому протиставлення мовленнєвої і творчої діяльності як комунікативної та некомунікативної є умовним, що дозволяє говорити про художню комунікацію як про певну «напівкомунікацію» [37].

Водночас у процесі комунікації тексти виникають «у використанні» та виконують вербальні дії, тобто стають соціально-культурними феноменами. Значна частина «колективної пам'яті» суспільства зберігається та передається в текстах, які одночасно функціонують як експліцитні чи імпліцитні керівництва до дії. У такий спосіб тексти є й комунікативними феноменами [341, с. 24].

Водночас розглядаючи ПТ слід пам'ятати, що це особлива функціональна ієрархічна система, організована за принципами змістової (сислової) цілісності і структурності, пов'язана з дійсністю. Як зазначає Р. О. Якобсон, «поезія підкреслює конститутивні елементи на всіх рівнях мови, починаючи з відмінних ознак і закінчуючи композицією тексту загалом. Зв'язок між тим, що позначає, та тим, що позначається, який є на всіх рівнях мови, отримує особливе значення у віршованому тексті, де інтровертивний характер поетичної функції досягає свого апогею» [246, с. 81].

Підкреслимо, що ПТ має і свої особливості, зокрема в ПТ зображаються

елементи реальної дійсності; ПТ належить певній етнокультурі (закодована в його мовному матеріалі інформація передбачає потрібну долю об'єктивності за можливої авторської інтерпретації); ПТ завжди складається з одиниць (окремих образів, смислів), із яких формується смисл, зміст усього ПТ та які є засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму [246, с. 98, 101; 218, с. 83-84]; важливу роль у ПТ відіграють суб'єкт висловлення та його ставлення до зображуваного в ПТ, естетичне спрямування, метрика та рима, образне розуміння світу, створення власних можливих світів та креативність мови [140, с. 20].

Окрім того, Л. Р. Безугла [37] формулює специфічні риси ПТ у порівнянні з непоетичним, які зумовлюють його комунікативність:

- категорії естетичності та емотивності, які пов'язані з поетичною функцією мови, відіграють провідну роль у ПТ;

- невідповідність між змістом і способами його формування та вираження, а отже, невідповідність між словами та реальною дійсністю, ґрунтуються на першості мовної форми над змістом і зумовлюють принцип фікціональності [79, с. 3; 80, с. 113; 315, с. 29], адже «завданням поезії є зворушити слухача до глибини» [181, с. 92], а «завдання поета – говорити не те, що дійсно сталося, а про те, що може статися, отже, про можливе <...>. Тому поезія має більш філософський і серйозний характер <...>, говорить більше про загальне» [8, с. 37], оскільки «людині з якимось характером доводиться говорити або діяти згідно із законами ймовірності або необхідності» [8, с. 37];

- визначальною є значущість усіх елементів тексту: «будь-які елементи мовленнєвого рівня можуть зводитися в ранг значущих», а «будь-які елементи, які є формальними в мові, можуть набувати в поезії семантичний характер, отримуючи додаткові значення» [131 с. 36; 133, с. 47];

- принцип повернення, тобто, щоб зрозуміти значення певного елемента тексту, потрібно повернутися назад і перечитати текст; тому художнє висловлення є протяжністю в просторі [131, с. 39], адже «чим складніше текст, тим менш лінійним має бути його читання, тим більшою є необхідність повертатися й перечитувати прочитане, навіть кілька разів, а в деяких

випадках – від кінця тексту до його початку» [241, с. 65-66];

- просторова впорядкованість одиниць різних мовних рівнів у межах ПТ зумовлює його композиційну будову як єдиного цілого;

- у ПТ спостерігається поєднання чималої кількості імпліцитних смислів на відносно незначному відрізку тексту;

- думки й почуття в ПТ зображуються за допомогою слів, а читач, використовуючи смислові, логічні й асоціативні зв'язки, виводить їхній глибинний зміст і уявляє відповідні картинки, що зумовлює іконічність ПТ;

- неоднозначність інтерпретації, яка може бути властивою не лише власне ПТ, але й бути характеристикою мислення автора й навіть читача, зумовлює різні типи адресатів, зокрема за класифікацією Г. Г. Почепцова, адресат може бути реальною людиною, але найчастіше це або «типовий» адресат, «власне» адресат (читач, сучасники, усе людство), квазіадресат (неживий предмет, божественна сутність), адресат-ретранслятор (отримує повідомлення й передає його дійсному адресату), непрямий адресат (слухач) [172, с. 449] або ж сам автор.

Окрім того, поезія – «це особливе, творче сприйняття світу, яке помічає в кожному явищі образ інших явищ, їхнє відбиття, відгомін. <...> Водночас поезія – це особлива форма мовлення, у якій ритмічний повтор слів посилює їхній смисловий перегомін. Поезія – пошук прихованих подібностей, об'єднання предметів на основі їхньої подібності, суміжності, взаємопричетності (метафори, метонімії та інші тропи). Співзвуччя, зокрема рими, виступають як форма множення асоціативних зв'язків, сполучення далеких явищ. <...> Поезія наділяє одні речі іменами інших, розкриваючи їх перевтілюваність, метаморфозу. Поезія – це Все у всьому, це міра взаємного відбиття і проникнення явищ» [242, с. 11].

Отже, не дивлячись на те, що не кожний художній текст, зокрема ПТ, може відповідати вимогам прагматики, поезія все ж таки може й має досліджуватися з погляду лінгвопрагматики.

Як відомо, Р. О. Якобсон визначає шість функцій мови, які, однак, А. Мерілай вважає за доцільне звести до двох: емотивну, референтивну та конативну – до референтивної; фатичну, метамовну й поетичну – до

автореферентивної або поетичної [323, с. 382]. Водночас Р. О. Якобсон зазначає, що в поезії різний ступінь використання мовленнєвих функцій зумовлений особливостями різноманітних жанрів: епічна поезія більшою мірою спирається на комунікативну функцію мови, лірична – тісно пов'язана з експресивною функцією, «поезія другої особи» спрямована на апелятивну функцію [248, с. 203]. Застосовуючи прагматичний аналіз до художнього тексту, А. Мерілай доходить висновку, що експресивні мовленнєві акти є відбиттям переважно емотивної функції (лірика), асертивні – референтивної (епос), директивні та комісивні виконують конативну роль (драма) [323, с. 382-383].

Між іншим, Дж. Серль зазначає, що генералізація мови сприяє виконанню нею двох найважливіших функцій, референтивної та автореферентивної [342, с. 218-230], де перша – зазвичай експліцитна, а остання – імпліцитна характеристика дейксису й риторики. За словами А. Мерілай, «найбільш істотною властивістю мистецтва поезії є, зазвичай, той факт, що вона виконує автореферентивну функцію як первинну, у той час як наслідувальна діяльність, або референтивна функція, відступає на другий план. Література підвищує лінгвістичну автореферентність, яка дещо прихована у звичайній мові, і направляє висловлення з уявною або дійсною референцією на себе як самоціль, наприклад, часто переводячи увагу зі змісту висловлення на лінгвістичну природу самого висловлення» [322, с. 4; 323, с. 383].

Водночас автореферентність може сприяти кореляції із властивостями дейксису, тобто вказівки, у який спосіб значення або функція мовної одиниці виражається лексичними та граматичними засобами [376; 380]. Однак А. Мерілай вказує, що поетичну автореференцію не можна називати дейксом: «не все автореференційне у вживанні мови є автоматично дейктичним» [323, с. 385]. Тому можна стверджувати, що все референційне в мові є теж поетичним, якнайменше імпліцитно. Схоже до дейксису, поетичні висловлення також виявляють автореференцію, але вони висувають на перший план свої лінгвістичні якості більш чітко та підготовлюють свій референційний контекст. Обидва феномени мають фундаментальну автореферентність як спільну ознаку,

яка є лише більш загальною та глибшою характеристикою мови, яку вони віддзеркалюють. Ось чому автовиявлення поетичного висловлення виглядає схоже на дискурсивний дейксис та навпаки, оскільки, походючи з одного джерела, вони є неодмінно різними [322, с. 4, 10].

Важливо зауважити, що прагмапоетика зосереджена на автореферентивній функції використання мови, яка має дві специфічні властивості: експліцитну прагматичну залежність від контексту та імпліцитну семантичну автореференцію, тобто співвідношення знака з говорінням: у разі займенників це сам адресант, у разі прислівників місця – місце говоріння, у разі прислівників часу – момент говоріння тощо. Під час вимовляння індексованих референційних висловлень, мовці посилаються на значення вказаних відношень, у яких об'єкт належить до стандартів висловлюваних виразів. А отже, поетична активність сконцентрована навколо двох еліптичних центрів: одне висловлення, але два центри іллокуції, пропозиції та контекстуальної орієнтації [323, с. 380-381, 390].

Зазначимо, що будь-яка мовна комунікація відбувається одночасно на двох контекстуальних рівнях. Відповідно, головна ідея прагмапоетики складається з моделі двох контекстів літературного сприйняття твору, кожен із яких становить окреме висловлення, але два рівні сприйняття пропозиції та іллокуції: а) аспект „*de re*“ (змістовний аспект або вузький, семантичний контекст) – фікціональний, фізичний дейксис; б) аспект „*de dicto / de se*“ (аспект вираження або широкий контекст, семантико-прагматичний контекст) – актуальний, дискурсивний дейксис [323, с. 385-386].

Основними характеристиками вузького, фікціонального, контексту А. Мерілай вважає внутрішні зміст і форму; уявного автора; вигадку; уявну референцію і віру; віртуальні або невіртуальні МА та віртуальний або невіртуальний дейксис *de re*. На противагу йому, широкий, семантико-прагматичний контекст характеризують зовнішні або експресивні зміст і форма; реальний автор; актуальність; скептицизм із приводу уявної референції й віри, а отже, актуальна віра; актуальні, приречені на провал МА; поетична автореферентність; дискурсивний дейксис *de dicto / de se* [323, с. 386].

За твердженням А. Мерілай, фігуративне використання мови експлікує різницю контекстів, практикуючи образну референційну функцію мови (*de re*) у дейксисі *de dicto / de se*, так само розширюючи актуальну автореференційну функцію мови (*de dicto*), дійсну риторичну ситуацію автора та читача в дейксисі *de re* [322, с. 10]. Тобто, у вузькому контексті умова істинності зводиться до уявної, «удаваної» віри, у широкому – до актуальної віри [323, с. 388], а тимчасова межа між контекстами може бути усунена шляхом поглинання ними один одного: «у вузькому, лінгвосемантичному контексті тип висловлення інтерпретується загально, на фоні можливих світів, у той час, як у широкому, семантично-прагматичному контексті часткове значення формується відповідно до актуальності» [323, с. 386]. У цьому розумінні під поглинанням контекстами один одного мається на увазі, що широкий контекст поглинає вузький, адже в поезії форма є важливішою за зміст. Водночас вузький контекст іноді може збігатися з дійсністю, але це не є обов'язковим, адже «актуальний зміст вірша не є або є не тільки його приватний зміст (низка пропозицій або їхня сума), а спосіб, за допомогою якого цей зміст представлено вербально, його форма і стиль. Вираз стає змістом» [323, с. 389].

Отже, комунікація корелює із поезією та художньою літературою одночасно у двох контекстах: у вузькому або у світі вигадки в межах тексту (що з часом може збігатися з актуальністю), а також у широкому контексті або у світі дійсної віри автора та читача ПТ [322, с. 11].

Наступним важливим поняттям лінгвопрагматики, яке застосовується в нашому дослідженні, є поняття авторської інтенції. **Інтенцію** розглядають як намір адресанта повідомити певну інформацію адресатові та спонукати його виконати певну дію – найчастіше в інтересах самого адресанта, рідше – в інтересах адресата [163, с. 39], натомість у класичній прагматиці під інтенцією або інтенціональним станом психіки суб'єкта розуміється спрямованість [201, с. 98] його свідомості на стан речей зовнішнього світу [204, с. 10]. Зокрема розрізняють два види інтенції: 1) інтенція першого порядку або **репрезентаційна інтенція** – спрямованість свідомості на певний ментальний

об'єкт; 2) інтенція другого порядку або *комунікативна інтенція* – намір адресанта донести до адресата свою репрезентаційну інтенцію і викликати в нього певну реакцію, тобто здійснити мовленнєву дію [204, с. 12].

Водночас комунікативну інтенцію розуміють як осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, який визначає внутрішню програму мовлення і спосіб її втілення [29, 124], або ж як властиву реченню направленість на розв'язання певного мовного завдання спілкування [172, с. 433]. У нашому дослідженні ми дотримуємося визначення, за якого комунікативна інтенція розглядається як «різновид ментальної репрезентації комуніканта, яка полягає в його намірі донести до адресата за допомогою природної мови певну спрямованість своєї свідомості на положення речей зовнішнього світу і завдяки цьому вплинути на нього» [101, с. 205]. Репрезентаційна інтенція є самодостатньою, хоча комунікативної інтенції немає без репрезентаційної інтенції та адресата, що й зумовлює її комунікативність [31, с. 101-102].

Залежно від провідного психічного складника інтенція має такі види: 1) асертивна (знання, незнання, сумнів, припущення, віра, впевненість, раціональна оцінка); 2) волітивна (бажання, намір); 3) емотивна (емоційна оцінка, ставлення до адресата, емоції) [37].

Слід зазначити, що інтенція автора найчастіше знаходить своє вираження на рівні всього тексту. Вона є текстовою та виражена послідовністю висловлень, об'єднаних у єдине ціле специфічним внутрішнім станом художника за допомогою мовних засобів усіх рівнів [2, с. 120].

Специфічними рисами авторської інтенції ПТ є обмеженість репрезентаційним рівнем, фікціональність, текстове вираження, одночасна реалізація референтивної інтенції (тобто співвідношення номінативних одиниць та стану речей у світі) та естетичної інтенції [37], яка спрямована на передачу експресії та художньої образності шляхом використання мовних засобів, експліцитних та імпліцитних смислів, образів та символів, форми твору тощо, що дозволяє автору отримувати насолоду від створюваного твору.

Слід враховувати, що ПТ репрезентує мовленнєво-мисленнєву діяльність

автора, розраховану на зворотну діяльність читача, адже «це унікальний і досконалий спосіб пізнання світу, що часто не піддається верифікації науковим шляхом» [139, с. 31]. Слід пам'ятати й те, що ПТ – це система, організована естетично. Тут ми спостерігаємо підпорядкованість його форми і смислу естетичним цілям. «У поезії «організовується «звукова матерія»: ритм, мелодія, інтонаційний малюнок, рима, метр, асонанси та ін., що наближає ПТ до мистецтва. Велике значення також мають формальні засоби, наприклад, графічні» [216, с. 101]. Водночас архетипність та образність стають «одним із ключових засобів створення в художньому тексті особливої атмосфери, яка підсвідомо впливає на читача <...>, здатна, поряд з іншими художніми засобами, породжувати читацький емоційний резонанс» [64, с. 126], тобто спроможна викликати в читача певні емоції та естетичне переживання.

Відповідно, зважаючи на естетичність та художність ПТ, важливу роль відіграє естетична інтенція, оскільки «у віршовій мові вживане поетом слово трансформується, набуває естетичних якостей і стає конструктивним елементом художнього змісту. При цьому поетичне слово <...> характеризується наявністю егоцентричних ознак, на яких і ґрунтується його естетична значущість» [107, с. 164], а «потреба в читанні віршів зумовлена бажанням читача пізнати світ у його творчому виразі (у гармонії), прагматична спрямованість – бажанням отримати естетичне враження (задоволення)» [5, с. 70]. Естетичну інтенцію розглядають як «спрямованість свідомості автора художнього тексту на створювану словесну форму з позитивним емоційно-оцінним ставленням до неї» [33, с. 30]. Окрім того, виокремлюють естетичні емоції, які «відбивають рівень та характер духовного життя людини, впливають на поведінку та формування світогляду особистості» [149, с. 96].

У нашому дослідженні, спираючись на роботи дослідників [30; 62; 191; 196, с. 280; 225, с. 9; 226, с. 75-76; 240, с. 30-31], *естетичну інтенцію* розуміємо як спрямованість свідомості автора на створюваний ним художній текст та його художню форму з експресивністю, естетичністю, полярним емоційним та оцінним ставленням або їх відсутністю, враховуючи симпатію та

емпатію.

Відтак естетичну інтенцію вважаємо окремим видом авторської інтенції. Вона пов'язана з автореферентністю, оскільки в ПТ автор виражає певний зміст, співвідносячи відповідні номінативні одиниці одна з одною (тобто здійснюючи автореференцію) та з предметами, явищами й особами зовнішнього світу, висловлює своє ставлення до цього змісту та до словесної форми, за допомогою якої його виражено [33, с. 30]. Отже, естетична інтенція протиставляється *референтивній інтенції (змістовій)*, в основі якої – процеси співвіднесення номінативних одиниць із положенням речей зовнішнього світу [33, с. 30].

Як зазначено вище, естетична інтенція може відбивати полярні емоції та різне оцінне ставлення автора до власного художнього тексту або їхню відсутність. Тобто естетична інтенція може віддзеркалювати наявність або відсутність емоцій автора; як позитивні, так і негативні емоції автора; наявність або відсутність авторської оцінки до зображуваного в ПТ; позитивне чи негативне ставлення автора до зображуваної дійсності та її стану, причин, процесу або наслідків певних подій, діяльності окремої особи чи осіб тощо. Усе це передається читачеві за допомогою ПТ, який поєднує мисленнєву та естетичну діяльність адресанта та адресата.

Зазвичай ПТ демонструють позитивне емоційно-оцінне авторське ставлення, але наявні й випадки негативного ставлення. Наприклад, у ПТ Й. Рінгельнатца „Seemannstreue“ (див. Додаток Д, ПТ №1), назва повідомляє нам, що мова буде йти про вірність моряка своїй коханій, однак сам текст має несподіваний розгляд цієї теми. Про це, однак, повідомляє вже й перший верс ПТ, okazionalizm, написаний латиною (див. с. 220, 221).

Зі свого боку, ПТ М. Калеко „Kaddisch“ (див. Додаток В, ПТ №1) передає жахливий стан та переслідування євреїв у Польщі. Уже назва ПТ (єврейська молитва, окремі форми якої часто використовується в літургіях) налаштовує читача на сумні, можливо навіть, трагічні події. Зміну загального напруження ПТ передає й різна кількість версів у строфах, яка поступово збільшується (шість, сім та вісім версів).

ПТ Е. Кестнера „Die Ballade vom Nachahmungstrieb“ (див. Додаток Г, ПТ №1) зображує «гру» дітей, які вирішили повісити Фріца Наумана, оскільки він, на їхню думку, є розбійником. Цей ПТ відтворює проблему (не)виховання дітей, оскільки вони повторюють вчинки дорослих, які бачать /чують / читають поряд із собою, у навколишньому світі, не усвідомлюючи значення таких дій, жахливість та серйозність ситуації, можливі наслідки.

Слід вказати, що естетична інтенція автора ПТ знаходить свій прояв і на рівні окремого висловлення, і на рівні всього ПТ за допомогою застосованих ним лінгвостилістичних засобів – фонетичних, морфологічних, лексико-семантичних, лексико-стилістичних, синтактико-стилістичних і ритміко-композиційних.

Узагальнюючи сказане зазначимо, що прагмапоетика становить нову ланку лінгвістики, яка концентрується на комунікативних процесах адресанта та адресата ПТ на основі поетичної функції мови. У центрі уваги прагмапоетичного аналізу перебуває художній дискурс, зокрема ЛПД.

1.5. Типи комунікації в лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

З огляду на властивості художніх творів слід зазначити, що лінгвопрагматичний аналіз є виправданим далеко не у всіх типах і аспектах художнього дискурсу. Насамперед, це залежить від літературного напрямку, течії, школи та жанру. Наприклад, окремі ПТ таких напрямів, як модернізм (зокрема символізм, сентименталізм, імажинізм тощо) та постмодернізм частково не підходять для прагматичного аналізу, оскільки смислове наповнення має мінімальну роль, головну роль відіграє естетична інтенція. У межах цих напрямів мета літературного твору – краса слова, тож передача змісту займає лише останню позицію. Тому необхідним є виокремлення жанрів та напрямів, до яких можна застосувати прагматичний аналіз.

Як відомо, у річищі лінгвістичної прагматики важливі суб'єкт мовлення, комунікативна настанова, ситуація спілкування, а отже, значення висловлення стає невіддільним від прагматичної ситуації, а контекст висловлення,

розширюється до масштабів тексту. Породження та сприйняття тексту отримує риси комплексного процесу, який не зводиться до граматичної моделі його опису, а вираженням цього стає поняття дискурсу [84, с. 194].

Водночас «ПТ – потужний і глибоко діалектичний механізм пошуку істини, витлумачення навколишнього світу й орієнтування в ньому», адже «ідея митця <...> виражається у всій художній структурі», а «мета поезії <...> пізнання світу і спілкування між людьми, самопізнання, самопобудова людської особистості в процесі пізнання й суспільних комунікацій. У кінцевому підсумку мета поезії збігається з метою культури загалом» [131, с. 38, 131].

Відтак, літературний текст ми можемо охарактеризувати як цілісний літературний твір, динамічну комунікативну одиницю вищого рівня. І саме розуміння тексту як «тексту в дії» призводить до актуалізації його функціонального аспекту, а орієнтація тексту на комунікативний процес (стосунки «автор-реципієнт»), до того ж, зацентровує прагматику тексту [89, с. 131]. Окрім того, «категорія комунікативності тексту виявляється в багатьох способах і засобах орієнтування на інтереси учасників спілкування, у можливості прогнозування ходу думок, у створенні емоційного настрою та співробітництва в процесі спілкування» [161, с. 287].

Необхідно зазначити, що поетичний дискурс, а відповідно і ЛПД, вважається найбільш віддаленим від лінгвопрагматики в межах художнього дискурсу з огляду на перевагу в ньому естетичної функції мови. Комунікативна функція мови, яка лежить в основі лінгвопрагматичних досліджень, проявляється в поетичному дискурсі не повною мірою. Проте, окремі напрями й жанри поетичного дискурсу демонструють рівновагу естетичної та комунікативної функцій мови, що уможливило застосування для їх вивчення лінгвопрагматичного підходу. До таких напрямів доцільно віднести німецькомовний ЛПД «НД».

Як відомо, будь-яке висловлення містить основний зміст та його модальну частину (диктум та модус) як відбиття емоційного-оціночного чи вольового судження адресанта щодо диктуму [15, с. 44], оскільки немає цілком об'єктивного тексту [286, с. 76]. З іншого боку, «поетичний дискурс становить

діалектичну єдність та функціональну взаємодію складників «автор – текст» та «текст – читач», де текст <...> поєднує естетичну діяльність продуцента (автора) і реципієнта (читача) у гетерогенне ціле поетичного дискурсу» [152, с. 3].

За твердженням Б. Успенського, «<...> можна говорити <...> про семантичний, синтактичний та прагматичний рівні твору: семантичний рівень досліджує відношення опису до описуваної дійсності (відношення зображення до зображуваного), синтактичний рівень досліджує внутрішні структурні закономірності побудови опису, нарешті, прагматичний рівень досліджує відношення опису до людини, для якої він призначений. Відповідно можна говорити і про семантичний, синтактичний і прагматичний аспекти композиції художнього твору (тобто проблеми точки зору)» [220, с. 168].

Як зазначає Р. О. Якобсон, у поезії «функція комунікативна, притаманна як мові практичній, так і мові емоційній, <...> зводиться до мінімуму. Поезія індіферентна у відношенні до предмета висловлення, як навпаки індіферентна <...> ділова, точніше предметна (*sachliche*), проза, наприклад, щодо ритму» [249, с. 274-275]. Відповідно, *поетичну комунікацію* розуміють «як обмін вербальними та невербальними знаками, що здійснюється між автором (адресантом), який відправляє поетичне повідомлення (ПТ та/або тексти в різних модусах), та читачем/глядачем/слухачем (адресатом), який отримує та декодує комбінації словесних, візуальних, аудіальних та аудіовізуальних знаків. Це підтверджує її семіотичний характер, тобто відтворює динамічний процес творення та обміну вербальними й невербальними знаками» [138, с. 91].

Розглядаючи комунікацію у відношенні до поетичного мовлення, зазначають, що «кожен художній текст є принципово адресованим, оскільки створюється автором з розрахунку на потенційне його читацьке сприйняття. Даний тип комунікативної організації твору ще називають зовнішнім або зовнішньотекстовим, оскільки фактор адресації тут хоча й присутній, але не може служити предметом <...> художнього зображення. З іншого боку, <...> у ПТ може бути представлений й принципово інший за своєю семантикою тип, <...> – внутрішньотекстовий, у якому <...> комунікативна структура твору

суттєво ускладнюється і набуває ознак свого роду подвійної адресації, оскільки крім зовнішньотекстового адресата (читача) тут з'являється ще й внутрішньотекстовий адресат (особа, до якої безпосередньо звертається автор, спрямовуючи на її адресу зміст свого послання)» [157, с. 229].

Водночас з прагматичної точки зору, «в аспекті процесу комунікації ми можемо трактувати твір як повідомлення, автора як відправника повідомлення й читача як адресата повідомлення. Відповідно, у цьому плані ми можемо розрізняти точку зору автора (відправника), точку зору читача (адресата) і, <...>, точку зору тієї особи, про яку ідеться у творі (тобто того чи іншого персонажа твору)» [220, с. 170]. Окрім цього, «у процесі комунікації можуть одночасно брати участь різні коди та субкоди, повідомлення може породжуватися і сприйматися в різних соціокультурних обставинах (так що коди адресата можуть відрізнятися від кодів відправника), адресат може виявляти різного роду «зустрічні ініціативи», мати свої власні вихідні припущення (*presupпозиції*, *presuppositions*), будувати власні пояснювальні гіпотези (*абдукції*, *abductions*) – і з огляду на все це повідомлення (тією мірою, у якій воно сприймається адресатом і перетворюється в зміст якогось виразу) стає не більш ніж порожньою формою, у яку можуть бути вкладені різні смисли. Навіть більше: те, що називається «повідомленням», зазвичай становить якийсь *текст*, тобто цілий комплекс різних повідомлень, закодованих різними кодами, що функціонують на різних рівнях означування (*signification*) [виділено в оригіналі – З. Б.] [241, с. 16-17].

Зауважимо, що в ПТ розмежовують внутрішньотекстову комунікацію, тобто комунікацію між персонажами (ліричний суб'єкт, повідомлюване та ліричний адресат), зовнішню комунікацію, іншими словами, авторсько-читацьку (автор, ліричний твір і абстрактний читач) [5, с. 68] та естетичну комунікацію [12; 14; 33; 241; 251 та ін.]. Слідом за Л. Р. Безуглою [33, с. 28], у ЛПД виокремлюємо три типи комунікації: 1) естетична комунікація; 2) змістова комунікація «автор – читач» (вертикальна, зовнішня) з двома різновидами: 2-а) «автор-протагоніст»; 2-б) «протагоніст-читач»; 3) змістова комунікація «персонаж 1 – персонаж 2» (горизонтальна, внутрішня).

З огляду на вказане вище, на подієвість та наративність ПТ ЛПД «НД», виокремлюємо три типи художньої комунікації, які здійснюються одночасно: 1) естетичну; 2) художню комунікацію I типу (вертикальна, далі – K_1); 3) художню комунікацію II типу (горизонтальна, далі – K_2) (див. Додаток Б, Рис. Б.1., Рис. Б.3.).

Почнемо з того, що естетична художня комунікація ґрунтується на автореференції та естетичній інтенції автора, реалізується автореферентивними МА та «знаходить найяскравіший прояв у таких віршах, де автор максимально концентрується на поетичній формі» [33, с. 29], оскільки «художню комунікацію можна вважати ефективною в такому випадку, коли реципієнт у процесі творчого комунікативного акту отримав не тільки необхідну інформацію, але й певне естетичне враження» [222, с. 30]. Окрім того, «естетика літературної комунікації є комплексною функцією когнітивних та емотивних структур» [276, с. 6], а «поезія є мова в її естетичній функції» [249, с. 275].

Як зазначають деякі дослідники, «естетична інформація ПТ спрямована на формування естетичного почуття в читача, впливає на його розум завдяки різноманітним лінгвостилістичним засобам створення образності», а естетична комунікативна мета поета «спрямована на вплив на читача за допомогою естетичної інформації ПТ, на зміну його світобачення, на виклик естетичного переживання в читачької аудиторії» [155, с. 264]. Прикладом естетичної художньої комунікації в ЛПД «НД» є ПТ Й. Рінгельнатца „Abendgebet einer erkälteten Negerin“ (див. Додаток Д, ПТ №2), де семантичні зв'язки висловлень, пресупозиції та загальний зміст ПТ залишаються незрозумілими, що складає враження нісенітності, проте словесна форма викликає позитивне естетичне враження. Автореферентивний МА реалізується завдяки метриці (поєднання типів строф та віршових розмірів), сплетеній рими, метафорам (*Sonne drohet mit Stich*), okazіоналізмам (*Känggt ein Guruh; Kängurst auch du*) та алюзії на ПТ Й. В. фон Гете “Gefunden” (*Ich ging im Walde <...>; Wie Sterne leuchtend <...>*).

На противагу естетичній художній комунікації, K_1 та K_2 є змістовими, оскільки ґрунтуються на референції та на змістовій інтенції автора, й утворюються референтивними МА. Серед них переважає K_1 , адже для автора

найважливішим є зміст висловлюваної думки та її зрозумілість читачеві.

Зазначимо, що K_I є комунікацією автора та читача (див. Рис. 1.1.). Автор ПТ намагається не лише донести читачеві свою думку, але і здійснити певний перлокутивний ефект завдяки актуалізації імплікатур, реалізації іллокутивних типів МА, використанню особливих лінгвостилістичних засобів. Автор визначає водночас мету, зміст та емоційність кожного свого висловлення, які й інтерпретує читач, зазнаючи перлокутивного ефекту.

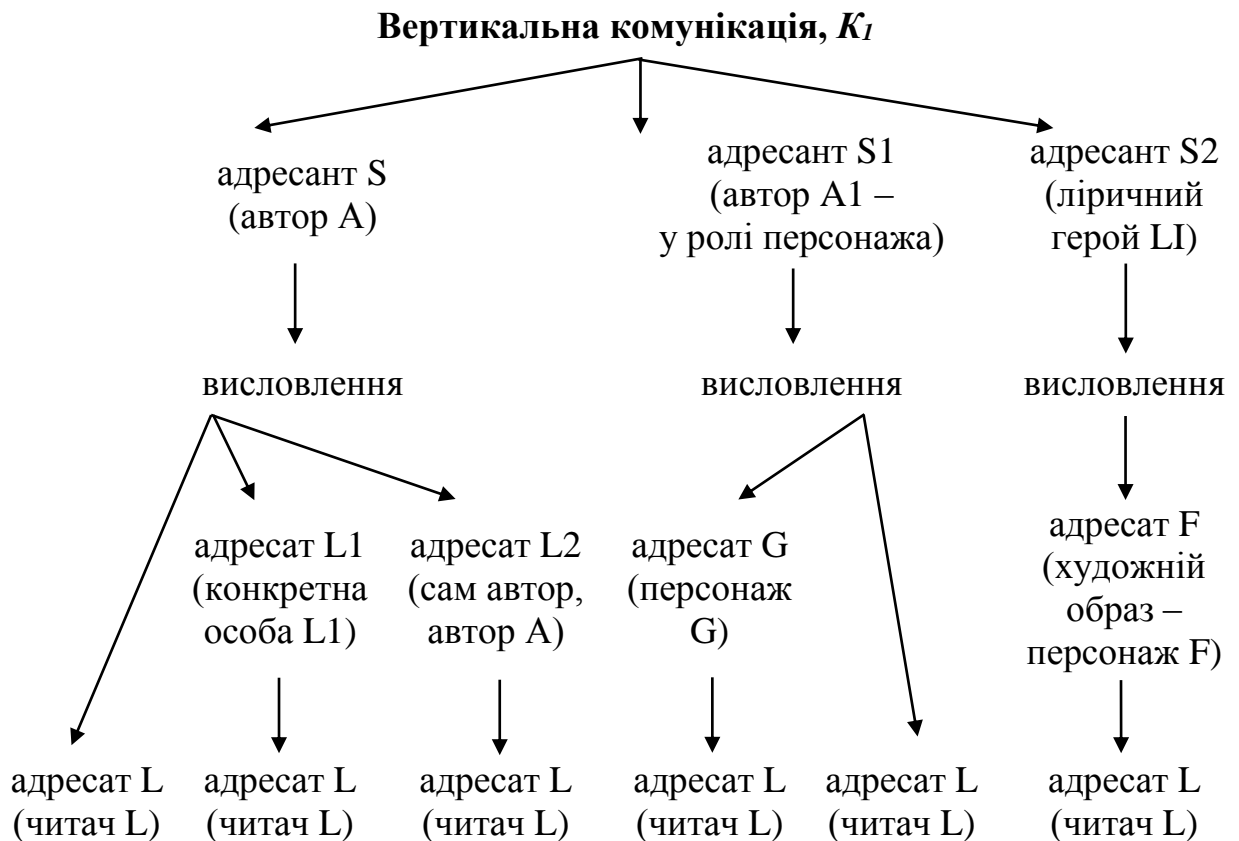


Рис. 1.1. Типи вертикальної комунікації в ЛПД «НД»

Окрім того, «текст як генератор сенсу <...> потребує співрозмовника. <...> Так, між текстом і аудиторією складається відношення, яке характеризується не пасивним сприйняттям, а має природу діалогу. Діалогічна мова відрізняється не тільки спільністю коду двох співположених висловлювань, але й наявністю певної спільної пам'яті в адресанта й адресата. <...> Будь-який текст характеризується не тільки кодом і повідомленням, але й орієнтацією на певний тип пам'яті (структуру пам'яті й характер її

заповнення). <...> З цієї точки зору можна виділити два типи мовної діяльності. Одна звернена до абстрактного адресата, обсяг пам'яті якого реконструюється тим, хто передає повідомлення, як властивий будь-якому носію даної мови. Інша звернена до конкретного співрозмовника, якого мовець бачить, з яким той, хто пише, особисто знайомий і обсяг індивідуальної пам'яті якого адресанту прекрасно відомий» [132, с. 153, 161].

У зв'язку з цим зауважимо, що в межах вертикальної художньої комунікації виокремлюємо декілька типів. Так, у ПТ ЛПД «НД» K_1 становить переважно пряме звернення адресанта S (автора A) до адресата L (читача L), наприклад, ПТ „Rezept“ (M. Kaleko (далі – Kl.), див. Додаток В, ПТ № 2), „Kleines Solo“ (E. Kästner (далі – Kr.), див. Додаток Г, ПТ № 2), „Psst“ (J. Ringelnatz (далі – R.), див. Додаток Д, ПТ № 3) тощо.

Водночас окремі ПТ спрямовані на конкретного адресата (адресат L1) (наприклад, ПТ „An mein Kind“, „Elegie für Steven“, „Letztes Lied“, (див. Додаток В, ПТ № 3, 4, 5) написані М. Калеко для свого сина Стівена), але вони одночасно можуть бути прочитані стороннім читачем (адресат L). Такі ПТ є відтворенням K_1 , але вона має два відповідних рівні. У такому випадку конкретний адресат (адресат L1), на якого спрямовано даний МА, є посередником для передачі думок автора (автор A) адресату (адресат L), тобто він є адресатом-ретранслятором і одночасно представником усіх читачів.

Крім того, у низці випадків можемо спостерігати такий напрям у комунікації, за якого суб'єкт передає повідомлення самому собі, тобто тому, кому воно вже й так відоме. У такій системі носій інформації залишається тим самим, але повідомлення в процесі комунікації переформовується й отримує новий сенс. Це відбувається в результаті того, що в комунікативну ситуацію вводиться додатковий, другий, код та вихідне повідомлення перекодується в одиницях його структури, отримуючи риси нового повідомлення [132, с. 76-77].

Зазначене вище знаходить свій прояв у зафіксованій у ПТ ЛПД «НД» автокомунікації, коли адресант S (автор A) адресує власний ПТ самому собі (адресат L2), наприклад, ПТ Е. Кестнера „Sich selbst zum 40. Geburtstag“,

„Unsanftes Selbstgespräch“. Але і в цьому випадку K_I спрямована на читача (адресат L), тим самим спонукаючи його поділяти думки автора, посумувати, поміркувати разом із ним, звернути на сказане увагу та відповідно діяти в майбутньому, наприклад, пам'ятати, що фотограф завжди відсутній на фотографії:

Merk dir, du Schaf,

weil es immer gilt:

Der Fotograf

ist nie auf dem Bild. (Kr., „Unsanftes Selbstgespräch“).

Необхідно зазначити, що в окремих випадках адресант S1 (автор A1) може виконувати роль персонажа, протагоніста. Такі ПТ називають рольовими – автор ніби грає роль. Звертаючись до читачів від імені протагоніста, автор або ототожнює себе з ним, або протиставляє себе йому. Водночас він може схвалювати дії протагоніста, а може й осуджувати його [33, с. 32]. Прикладом можуть слугувати ПТ Е. Кестнера „Der Blinde an der Mauer“ та „Monolog eines Blinden“ (див. Додаток Г, ПТ № 3, 4), де автор (автор A1) говорить від імені сліпого, а вся його комунікація спрямована не лише на перехожого (адресат G), але й на читача (адресат L), а отже, є ще одним різновидом K_I :

Ist denn keine fremde Mutter hier,

die an ihre eigenen Söhne denkt?

Und kein Kind,

dem die Mutter etwas für mich schenkt? (Kr., „Monolog eines Blinden“).

У цих ПТ Е. Кестнера наявна також ситуація, коли МА адресанта S1 (автор A1) скеровано власне на читача (адресат L). У такому випадку адресант S1 (автор A1) використовує K_I , щоб за допомогою реалізованих МА та імплікатур донести до читача свою думку та здійснити перлокутивний ефект, зокрема змусити читача замислитися над становищем людей, які повернулися з війни, особливо тих, у яких є фізичні вади:

Alle, die vorübergehn,

gehen vorbei,

Sieht mich, weil ich blind bin, keiner stehn? (Kr., „Monolog eines Blinden“).

Між іншим, у ЛПД «НД» зафіксовано комунікацію між ліричним героєм (адресант S2) та художнім образом (адресат F1), хоча й у цьому випадку наявна спрямованість на читача ПТ (адресат L). Під ліричним героєм розуміємо друге ліричне Я поета; він не ототожнюється з поетом, з його душевним станом, а живе своїм життям у новій художній дійсності; певний естетичний ідеал, виражений у тексті віршованих творів [375, с. 394]. Прикладами можуть слугувати ПТ М. Калеко та Й. Рінгельнатца, у яких ліричні герої (адресант S2) звертаються до Берліна (адресат F1):

Berlin, ich sehne mich in dich.

Ach komm mir doch entgegen! (R., „Sehnsucht nach Berlin“).

Отже, як свідчить емпіричний матеріал, у ЛПД «НД», незалежно від того, яку роль виконує автор, уся K_1 спрямована на читача ПТ (адресата L).

Горизонтальна комунікація, K_2

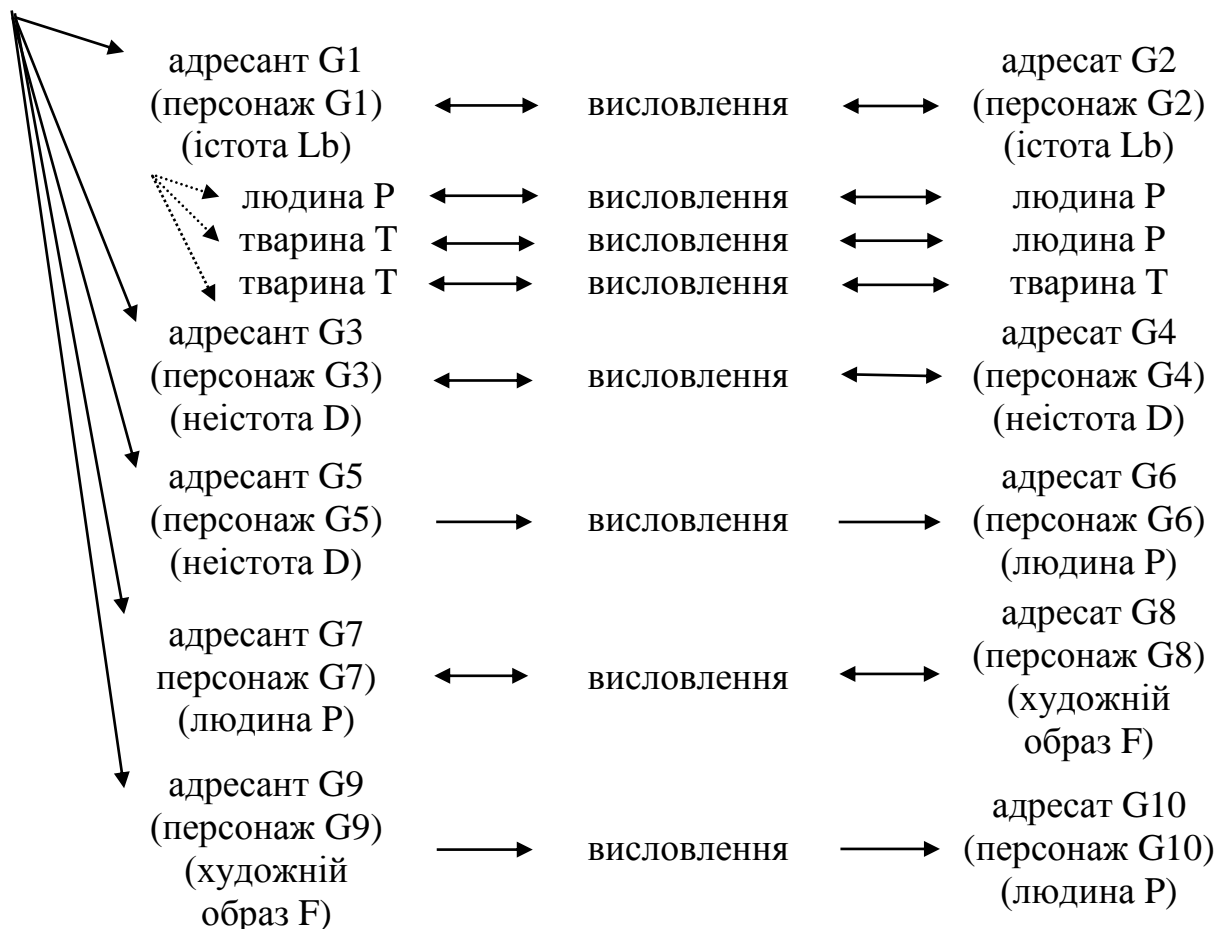


Рис. 1.2. Типи горизонтальної комунікації в ЛПД «НД»

Зі свого боку, у межах горизонтальної комунікації, K_2 , розрізняємо певні типи комунікації між персонажами ПТ залежно від того, яке вираження має адресант та адресат (див. Рис. 1.2.). Окрім того слід зазначити, що в ролі адресанта або адресата (людина P) може виступати як одна людина, так і декілька, зокрема це може бути спільнота людей, може бути й ліричний герой автора (LI). Водночас у ПТ діалог між персонажами K_2 передаваний зазвичай вибірково (одна чи декілька реплік кожного з учасників діалогу або адресанта чи адресата).

Наведемо для прикладу ПТ Е. Кестнера „Das verhexte Telefon“ (див. Додаток Г, ПТ № 5), де адресант G1 звертається до адресата G2, а обидва персонажі виражені істотами (людина P), а саме передано діалог класного керівника та Грети:

Ach, sogar den Klassenlehrer

Rief man an. Doch sagte der:

“Was für Unsinn? Störungsstelle –

Grete, Grete! Morgen mehr.“ / <...> /

Grete rief: “Wir tun’s nicht wieder.“

Doch er sagte: “Setzt euch nieder.

Was habt ihr im Rechnen auf?“ (Kr., „Das verhexte Telefon“).

Приклад часткового діалогу між адресантом G1 (людина P) та адресатом G2 (людина P) знаходимо в ПТ Е. Кестнера „Niedere Mathematik“, де автор наводить прямою мовою лише слова адресанта, «знавця людських помилок», який вважає, що всі помилки люди роблять від злості та дурості:

Ist die Bosheit häufiger

oder die Dummheit geläufiger?

Mir sagte ein Kenner

menschlicher Fehler

folgenden Spruch:

“Das eine ist ein Zähler

das andere ein Nenner,

das Ganze – ein Bruch!“ (Kr., „Niedere Mathematik“).

У межах K_2 розрізняємо й комунікацію між адресантом G1 та адресатом G2, за якої адресант G1 є твариною (тварина T), а адресат G2 – людиною (людина P). Наприклад, у ПТ Й. Рінгельнатца „Heimatlose“ (див. Додаток Д, ПТ № 4) адресантом є морська свинка, яка запитує, де розташоване море, а адресатом – автор.

Схожу ситуацію знаходимо в ПТ Е. Кестнера „Ein Hund hält Reden“ (див. Додаток Г, ПТ № 6), де в діалозі між собакою (тварина T) та ліричним героєм Е. Кестнера (людина P – LI) про людей та собак прямою мовою наведені лише слова собаки, а репліки ліричного героя, зі свого боку, передані непрямою мовою:

Ich fragte ihn natürlich nach dem Grund.

(Ich glaube nichts, was man mir nicht erklärt.)

Da sagte mir denn der geträumte Hund:

“Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert,

daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.” (Kr., „Ein Hund hält Reden“).

Виокремлюємо й комунікацію між адресантом G1 та адресатом G2, де обидва персонажі є тваринами чи комахами (тварина T), наприклад мухами, які згадують своє минуле:

„Weißt du noch,“ so frug die Eintagsfliege

Abends, „wie ich auf der Stiege

Damals dir den Käsekrümel stahl?“

Mit der Abgeklärtheit eines Greises

Sprach der Fliegenmann: „Gewiß, ich weiß es!“

Und er lächelte: „Es war einmal –“ (R., „Ein ganzes Leben“).

У ПТ Й. Рінгельнатца „Lampe und Spiegel“ спостерігаємо діалог між лампою та дзеркалом, які ображають один одного, який є зображенням комунікації між адресантом G3 та адресатом G4, вираженими неістотами (неістота D):

„Sie faule, verbummelte Schlampe!“

sagte der Spiegel zur Lampe.

„Sie altes, schmieriges Scherbenstück!“

gab die Lampe dem Spiegel zurück. (R., „Lampe und Spiegel“).

Комунікацію між адресантом G5 (неістота D) та адресатом G6

(людина P) відтворює ПТ Й. Рінгельнатца „Ein Pflasterstein, der war einmal“, де кругляк брушатки намагається змінити ставлення людей до себе:

Ein Pflasterstein, der war einmal

Und wurde viel beschritten.

Er schrie: „Ich bin ein Mineral“

Und muss mir ein für allemal

Dergleichen streng verbitten!“ (R., „Ein Pflasterstein, der war einmal“).

Приклад діалогу між адресантом G7 (людина P) та адресатом G8 (художній образ F), між німцями та Богом, хоча й у письмовій формі, передає ПТ Е. Кестнера „Das Führerproblem, genetisch betrachtet“:

Er blickte stolz auf seine Erde

Und sah Tuberkeln, Standard Oil und Waffen.

Da kam aus Deutschland die Beschwerde:

„Du hast versäumt, uns Führer zu erschaffen!“

Gott war bestürzt. Man kann 's verstehn.

„Mein liebes deutsches Volk“, schrieb er zurück,

„es muß halt ohne Führer gehen.“

Die Schöpfung ist vorbei. Grüß Gott. Viel Glück.“

(Kr., „Das Führerproblem, genetisch betrachtet“).

Зі свого боку, звертання адресанта G9 (художній образ F) до адресата G10 (людина P) ілюструє ПТ Е. Кестнера „Der Mai“, де Травень обіцяє повернутися:

Auch Glück kann weh tun. Auch der Mai tut weh.

Er nickt uns zu und ruft: „Ich komm ja wieder!“ (Kr., „Der Mai“).

В окремих ПТ автор зображує спілкування між персонажами за допомогою непрямой мови, наприклад у ПТ Й. Рінгельнатца „Morgenwonne“, де розмова між ліричним героєм та оточуючими речами, який підіймає його настрої зранку, залишилася ніби «за кадром»:

Das Wasser lockt. Die Seife lacht.

Es dürstet mich nach Lüften.

Ein schmuckes Laken macht einen Knicks

Und gratuliert mir zum Baden.

Zwei schwarze Schuhe in blankem Wachs

Betiteln mich „Euer Gnaden“. (R., „Morgenwonne“).

Узагальнюючи сказане зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» виділяємо три типи художньої комунікації – естетичну, вертикальну й горизонтальну. Естетична художня комунікація ґрунтується на автореференції та естетичній інтенції автора й реалізується автореферентивними МА. K_1 і K_2 є змістовими, ґрунтуються на референції та змістовій інтенції автора, утворюються референтивними МА. K_1 є комунікацію автора та читача, а K_2 – комунікацією між персонажами.

1.6. Методика аналізу лінгвопрагматичних властивостей лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»

У дисертаційній роботі ми досліджуємо ЛПД М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, але не лише ті ПТ, які написані у 20-х та 30-х рр. ХХ ст., а й ті, які були створені пізніше. На нашу думку, кожен літературний напрям має визначені джерела, формується протягом певного часу й тому після свого розквіту не може просто зникнути, а отже, впливає й на подальшу творчість авторів. Під час аналізу відібраних ПТ ми дійшли висновку, що, хоча розквіт ЛПД «НД» і припадає на 20-ті та 30-ті рр. ХХ ст., характерні особливості цього літературного напрямку можна спостерігати й у подальших ПТ кожного автора.

Для проведення дослідження з джерел емпіричного матеріалу виокремлено 700 ПТ, зокрема 154 ПТ М. Калеко, 330 ПТ Е. Кестнера, 216 ПТ Й. Рінгельнатца. Одиницею аналізу в нашому дослідженні є кожен окремий ПТ, відібраний із поетичних збірок М. Калеко („Das lyrische Stenogrammheft. Kleines Lesebuch für Große“ [389], „Die paar leuchtenden Jahre“ [390], „Feine Pflänzchen“ [391], „In meinen Träumen läutet es Sturm“ [400], „Liebesgedichte“ [401; 402], „Mein Lied geht weiter. Hundert Gedichte“ [403], „Sei klug und halte dich an Wunder“ [404], „Träume, die auf Reisen führen“ [405; 406], „Verse für Zeitgenossen“ [407; 408]), Е. Кестнера („Die dreizehn Monate“ [409], „Die Montagsgedichte“ [410], „Doktor Erich Kästners

Lyrische Hausapotheke“ [411], „Ein Mann gibt Auskunft“ [412], „Es gibt nichts Gutes, außer: Man tut es: Kurz und bündig. Epigramme.“ [413], „Herz auf Taille“ [416], „Wieso warum? Ausgewählte Gedichte 1928-1955“ [417]) та Й. Рінгельнатца („103 Gedichte“ [418], „Allerdings“ [419], „Turngedichte“ [430]) та з мережі інтернет [392; 393; 394; 395; 396; 397; 398; 399; 414; 415; 420; 421; 422].

Теоретичною основою дослідження ЛПД «НД» виступає прагмапоетика – новітня лінгвістична дисципліна, що формується на ґрунті інтеграції лінгвопрагматики й лінгвопоетики, залучаючи до аналізу поетичного мовлення інтенційні й діяльнісні аспекти [37; 39; 276; 323; 322].

Комплексна методика прагмапоетичного аналізу ПТ ЛПД «НД» охоплює шість етапів. На **першому етапі дослідження** шляхом використання загальнонаукових методів індукції та дедукції, аналізу й синтезу встановлено основні характеристики та естетичні риси напряму «НД». На цьому етапі були застосовані й літературознавчі методи аналізу художніх текстів, зокрема біографічний метод (дослідження біографії як основоположного чинника творчості письменника), культурно-історичний метод (дослідження літературного процесу крізь призму історичного та культурного розвитку нації) та порівняльно-історичний метод (порівняння двох або більше ПТ) [104], оскільки аналізуючи ПТ важливим є врахування й позатекстових, екстралінгвістичних чинників (національної традиції віршування, історико-літературних реалій, а саме особливостей соціально-політичного та культурно-історичного контекстів Веймарської республіки, біографії автора, естетичного ідеалу та кредо митця) та знання контексту (історичного, біографічно-побутового та літературного) [92, с. 230].

Узагальнення отриманих даних уможливило формулювання на цьому етапі **гіпотези дослідження**: ЛПД «НД» з огляду на його належність до художнього дискурсу демонструє комунікативну інтенцію автора, яка зумовлює реалізацію певних типів художньої комунікації, іллокутивних МА та імплікатур за допомогою лінгвостилістичних засобів, які ілюструють також ідіостиль кожного окремого автора.

Наступні етапи сприяли верифікації гіпотези шляхом проведення безпосереднього аналізу емпіричного матеріалу, зокрема на основі використання загальнонаукових методів (індукції, дедукції, аналізу та синтезу, опису й порівняння) та застосування кількісного та порівняльного аналізів, за допомогою яких встановлено частотність та співвідношення аналізованих ритміко-композиційних та прагматичних одиниць із метою визначення їхніх найбільш характерних та специфічних рис. Результати цього етапу наведено в таблицях та рисунках (див. Додаток А, Додаток Б), а також проаналізовано в другому, третьому та четвертому розділах дисертації.

На **другому етапі дослідження** на основі комплексу лінгвопоетичного та інтерпретаційно-текстового, описового та лінгвостилістичного методів інтерпретовано окремі текстові фрагменти ПТ задля встановлення лінгвостилістичних властивостей ЛПД «НД» як індикаторів інтенцій автора, автореферентивних та референтивних МА та імплікатур, а отже, і характеристики ідіостилю автора загалом.

Цей етап проводився в декілька кроків: 1) визначення фоностилістичних ознак; 2) встановлення лексико-семантичних особливостей; 3) виокремлення морфологічних та синтактико-стилістичних властивостей; 4) виявлення особливостей використання специфічних лексико-стилістичних засобів; 5) з'ясування ритміко-композиційних закономірностей.

Усі розглянуті лінгвостилістичні особливості ПТ у ЛПД «НД» є релевантними для прагматичної характеристики ПТ.

На **третьому етапі** за допомогою контекстуального аналізу проаналізовано дискурсивне оточення, виявлено комунікативні інтенції автора та, відповідно, типи художньої комунікації в ПТ ЛПД «НД» – естетичну, вертикальну й горизонтальну.

На **четвертому етапі** дослідження за допомогою прагмасемантичного та мовленневоактового аналізування встановлено іллокутивну силу та пропозиційні особливості окремих висловлень у межах ПТ та ПТ як цілого, які зумовлені репрезентаційною, комунікативною, змістовою та естетичною інтенціями автора для того, щоб донести певну інформацію до читача і здійснити

перлокутивний ефект, та за допомогою індикаторів виокремлено іллокутивні типи МА на рівні окремого висловлення та всього ПТ.

На **п'ятому етапі** шляхом методу експлікації та аналізу імплікатур у кожному ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца на основі тригерів виведено та розкрито особливості актуалізації імплікатур на рівні окремого висловлення та всього ПТ.

На **шостому етапі** застосування загальнонаукових методів (індукції, дедукції, аналізу та синтезу) та кількісного й порівняльного аналізів зумовило визначення основних лінгвостилістичних та прагматичних ознак, закономірностей та особливостей ідіостилю авторів.

Проілюструємо застосування запропонованої вище комплексної методики прагмапоетичного аналізу на прикладі ПТ М. Калеко “Quasi ein “Januskript””, який розпочинає збірку „Verse für Zeitgenossen“ [407; 408]. У ПТ ідеться про ПТ автора, які мають дві сторони, тобто слугують зображенням двох облич, а отже, і двох душ, авторки – «ліричної» та «майже сатиричної»:

*Wie Janus zeigt zuweilen mein Gedicht
Seines Verfassers doppeltes Gesicht:
Die eine Hälfte des Gesichts ist lyrisch,
Die andere hingegen fast satirisch.
Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete
– Zwei Seelen von konträrem Appetite.
Was ich auch brau in meinem Dichterkopf,
Stets schüttelt Janus einen halben Kopf;
Denn, was einst war, das stimmt uns meistens lyrisch,
Doch das, was ist, zum großen Teil satirisch.*

Між іншим, на фоностилестичному рівні наявні синкопа (назва “Quasi ein “Januskript””), епентеза (<...> – *Zwei Seelen von konträrem Appetite*) та апокопа (*Was ich auch brau in meinem Dichterkopf*, <...>) (Кл., “Quasi ein “Januskript””), спрямовані на реалізацію естетичної інтенції шляхом створення милозвучності й дотримання ритміко-композиційної будови ПТ та досягнення перлокутивного

ефекту для того, щоб читач отримав естетичну насолоду.

Водночас на лексико-семантичному рівні наявні книжна лексика та переносне значення слів (<...> – *Zwei Seelen von konträrem Appetite*). Обидва okazіоналізми, і в назві (*Januskript*), і в тексті ПТ (*Dichterkopf*), є легкими для інтерпретації читачем та яскравіше передають думки автора. У ПТ знаходимо й одночасне використання високого (*Wie Janus zeigt zuweilen mein Gedicht* <...>) та розмовного стилів (*Was ich auch brau in meinem Dichterkopf*, <...>) (К1., “Quasi ein “Januskript””), що передає контрастність та посилює загальну виразність ПТ, перлокутивний ефект від прочитання.

На морфологічному рівні автором використані різні типи іменників, прикметників, дієслів, модальна частка *auch* (*Was ich auch brau in meinem Dichterkopf* <...>) та вигук (*Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete* <...>) (К1., “Quasi ein “Januskript””).

Зі свого боку, на синтактико-стилістичному рівні, окрім структур як простого, так і складного розповідного речення, наявні різноманітні засоби увиразнення поетичної мови: еліпсис (*Die eine Hälfte des Gesichts ist lyrisch, / Die andere hingegen fast satirisch*), пролепсис (*Denn, was einst war, das stimmt uns meistens lyrisch, / Doch das, was ist, zum großen Teil satirisch*), парентеза (*Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete* <...>), інверсія (<...> *Stets schüttelt Janus einen halben Kopf*). Зустрічаємо також прямі повтори (*Janus, Gesicht, Seele, Kopf*), серед яких повторення *lyrisch-satirisch* створює антитезу шляхом антонімічності (К1., “Quasi ein “Januskript””). У ПТ наявні також анафора, епіфора та синтаксичний паралелізм, а ПТ загалом створює й синтаксичне порівняння.

Крім того, серед лексико-стилістичних засобів у ПТ зафіксовано епітети: *Die eine Hälfte des Gesichts ist lyrisch, / Die andere hingegen fast satirisch*. Водночас в основі ПТ лежить алюзія на давньоримського бога Януса як символу всевідання, здатності одночасно пам'ятати минуле та передбачати майбутнє, усього діалектичного та одночасно метафора співвіднесення авторки із ним (AUTOR ist JANUSKOPF). ПТ складається лише із трьох речень, і в кожному із них наявна алюзія або пряме посилення на бога Януса (*Wie Janus zeigt* <...>

doppeltes Gesicht: / Die eine Hälfte des Gesichts <...>, / Die andere <...>. / Zwei Seelen wohnen, <...> / – Zwei Seelen <...>. / <...> schüttelt Janus einen halben Kopf; / <...> was einst war, <...>, / was ist, <...>. (Kl., “Quasi ein “Januskript””)).

Про це певним чином свідчить і назва ПТ, де використані теонім *Janus* та скорочення *skript* утворюють okazіоналізм (*Januskript*) – щось (*манускрипт*), написане Янусом. Слово *quasi*, як запозичення із латинської мови, змушує сумніватися в цьому твердженні, нашоухує нас на думку, що цей ПТ є лише алюзією на Януса, порівнянням із ним. Тож у читача може виникнути питання: Чи дійсно цей ПТ написаний автором, чи може Янусом?

Водночас теонім *Janus* використовується в ПТ тричі, разом із назвою, що посилює метафору (AUTOR ist JANUSKOPF) та ще раз звертає увагу читача на порівняння, зіставлення обличчя автора та обличчя бога (*Wie Janus zeigt zuweilen mein Gedicht / Seines Verfassers doppeltes Gesicht <...>; Was ich auch brau in meinem Dichterkopf, / Stets schüttelt Janus einen halben Kopf <...>. (Kl., “Quasi ein “Januskript””)).* Не слід забувати, що епіграфом цього ПТ слугує висловлення *Statt eines Vorworts*, тобто все, висловлене в ПТ має уточнити позицію автора, висвітлити аспекти поезії, які потребують окремої уваги читача і які необхідні для кращого розуміння наступних ПТ збірки читачем.

Між іншим, за ритміко-композиційною будовою ПТ „Quasi ein “Januskript”” є десятирядником (поєднання шестирядника та катрена). У ПТ відсутні особливі типи композиції чи композиційні прийоми, водночас знаходимо суміжну риму. Віршовий розмір є поєднанням п’яти- та шестистопного ямба, що передає уривчастість думок автора та загальну філософічність ідейно-тематичного спрямування ПТ.

Окрім розглянутих вище характеристик, у ПТ “Quasi ein “Januskript”” встановлено наявність лише одного типу художньої комунікації – *K_I*, а саме адресанта S (автора А) та адресата L (читача L) (див. Рис. 1.1.), яка завдяки визначеній меті, змісту кожного висловлення та разом із використаними лінгвостилістичними засобами, актуалізованими імплікатурами, реалізованими інтенціями й іллокутивними типами МА віддзеркалює ідіостиль автора, здійснює

когнітивний, афективний, естетичний та поведінковий перлокутивний ефект, тим самим змушує читача зрозуміти зміст ПТ, замислитися та дійти певних висновків, отримати естетичну насолоду від прочитаного ПТ, переживати почуття та емоції.

Серед власне прагматичних ознак ПТ “Quasi ein “Januskript”” виокремлюємо три МА на рівні окремих висловлень, реалізованих за допомогою розглянутих вище лінгвостилістичних засобів, із яких два відносимо до асертивів (тверджень) та один – до асертиву (повідомлення), і виводимо такі імплікатури:

1-4 верс: – асертив (повідомлення);

+> Meine Gedichte sind gleichzeitig lyrisch und satirisch.;

5-6 верс: – асертив (твердження);

+> M. Kaleko hat zwei Seelen +> Seelen sind Lebewesen.;

7-10 верс: – асертив (твердження);

+> Zu den gegenwärtigen Ereignissen ist man stets kritisch eingestellt, aber wenn sie vergangen sind, wird man sich danach sehnen (К1., “Quasi ein “Januskript”).

Водночас весь ПТ є МА асертивом (твердження). До того ж імплікатура всього ПТ є такою: *+> Ich bin gleichzeitig lyrisch und satirisch, deshalb soll man das Geschriebene nicht wörtlich nehmen.* (К1., “Quasi ein “Januskript”).

Підсумовуючи розглянуте вище зазначимо, що запропонована комплексна методика може бути застосована для подальшого прагмапоетичного аналізу ПТ у межах доробку та ідіостилю певних авторів, жанрів, напрямів та течій.

Висновки до розділу 1

1. «НД» становить загальномистецький напрям Німеччини за часів Веймарської республіки, який займає проміжок часу між 1924 р. та 1933 р. Літературний напрям «НД» характеризується такими естетичними рисами, як спрямованість на об'єктивну дійсність, прагматизм, фактоцентризм, документальний стиль, реалістичність тематики, повсякденна мова, що зумовлює його прийнятність як об'єкта для лінгвопрагматичного аналізу.

2. Дослідження лінгвопрагматичних властивостей ЛПД «НД» доцільно

проводити з позицій прагмапоетики, яка становить нову ланку лінгвістики, що концентрується на комунікативних процесах автора й читача ПТ на основі поетичної функції мови. У центрі уваги прагмапоетичного аналізу перебуває художній дискурс, зокрема ЛПД.

3. ЛПД як підтип художнього дискурсу становить різноманітну мовленнєво-розумово-комунікативну діяльність сприйняття й художнього зображення реальної дійсності або створення й художнього вираження вигаданої дійсності як цілісного світу або окремих його елементів у певній єдності, та є сукупністю лінгвокреативності й комунікації автора поетичного тексту з його читачем (адресанта з адресатом) у вигляді поетичного тексту, який моделює культурно-мовний універсум певної епохи на основі дії поетичної функції мови, створеного за допомогою різноманітних лінгвостилістичних та виражально-зображувальних засобів. ЛПД «НД» моделює культурно-мовний універсум Веймарської республіки.

4. Провідна роль поетичної функції мови в ЛПД зумовлює його автореферентність – співвіднесення номінативних одиниць не з предметами, явищами й особами зовнішнього світу, а одна з одною, що знаходить прояв у естетичній інтенції автора ПТ.

5. Естетична інтенція є окремим видом інтенції автора та становить спрямованість свідомості автора на створюваний ним художній текст та його художню форму з експресивністю, естетичністю, полярним емоційним та оцінним ставленням або їх відсутністю, у тому числі з урахуванням симпатії та емпатії. Естетична інтенція ПТ знаходить прояв і на рівні висловлення, і на рівні ПТ та протиставляється змістовій, в основі якої лежать референтивні процеси співвіднесення номінативних одиниць із реальним або уявним світом.

6. У ЛПД «НД» одночасно реалізуються два типи МА – референтивні й автореферентивні. Референтивні МА є проявом референтивної інтенції автора, співвідносять номінативні одиниці з реальним або уявним світом і мають певний іллокутивний тип. Автореферентивні МА ґрунтуються на автореферентії, відтворюють естетичну інтенцію автора ПТ та реалізують

його естетичну іллокутивну мету виразити емоційне й оцінне ставлення до створюваного тексту та його форми й перлокутивну мету вплинути на естетичні почуття читача щодо створеного тексту та його форми. Критерієм визначення межі конкретного референтивного МА в певному ПТ авторів «НД» є висловлення, межі якого встановлюємо за іллокуцією.

7. У ЛПД «НД», з огляду на подієвість та наративність, виокремлюємо три типи художньої комунікації, які здійснюються одночасно – естетичну, вертикальну й горизонтальну. Естетична художня комунікація ґрунтується на автореференції та естетичній інтенції автора, реалізується автореферентивними МА. Вертикальна художня комунікація є комунікацією автора та читача, а горизонтальна становить комунікацію між персонажами. Вертикальна й горизонтальна художні комунікації є змістовими, оскільки мають за основу змістову інтенцію автора й утворюються референтивними МА.

8. Імплікатура у вертикальній та горизонтальній художніх комунікаціях становить інтендований імпліцитний смисл поетичного висловлення або тексту, який виводиться читачем на основі мовних тригерів і дискурсивного контексту. Тригер імпікатури – мовленнєвий засіб інтендування імпікатури адресантом, спрямований на активацію імпікатури у свідомості комунікантів та її виведення адресатом.

9. Комплексна методика прагмапоетичного аналізу ПТ ЛПД «НД» охоплює шість етапів, спрямованих на встановлення основних характеристик та естетичних рис напряму, виокремлення типів художньої комунікації в ПТ напряму, визначення лінгвостилістичних властивостей ПТ як індикаторів інтенцій автора, автореферентивних та референтивних МА та імпікатур, а отже, й ідіостилю авторів загалом, а також встановлення частотності та співвідношення аналізованих одиниць із метою визначення характерних та специфічних рис.

Основні положення цього розділу дисертації викладено в публікаціях автора [16; 17; 18; 19; 20; 22; 23; 24; 25; 255; 256].

РОЗДІЛ 2
ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ
АВТОРЕФЕРЕНТИВНИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТІВ
ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»

У цьому розділі ми зупинимося на тих лінгвостилістичних аспектах ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, які найбільш характерні для ЛПД «НД». Кожна із розглянутих особливостей є яскравим зображенням естетичних характеристик напряду, а отже, є індикатором естетичної інтенції автора та, відповідно, автореферентивних МА, є частиною естетичної художньої комунікації та віддзеркаленням ідіостилю автора, зумовлює прагматичне наповнення кожного окремого ПТ та певний перлокутивний ефект. Деякі лінгвостилістичні засоби ЛПД «НД» можуть слугувати й індикаторами референтивних МА та імплікатур як засіб реалізації змістової інтенції автора й у такий спосіб становити частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації.

2.1. Фоностилестичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Важливо підкреслити, що під час дослідження будь-якого ПТ, поряд із власне лексичним планом поетичного висловлення, його семантикою та синтаксисом, ми звертаємо увагу на поетичну фоніку, яка вивчає звукову організацію мови. Вивченню поетичної мови, фоностилестики й фоносемантики присвячено чималу кількість праць багатьох науковців, серед яких, зокрема [98; 108; 126; 144; 171; 197; 214; 247; 250; 281; 360 та ін.]. Зазначимо, що визначну роль у поетичній творчості та образній системі ПТ відіграє виразність мови, а конотативно-експресивне значення звуків доповнює зміст ПТ загалом, тому милозвучність і звукова будова отримують чимале значення.

Зауважимо, що фоностилестичні засоби відіграють важливу роль і у реалізації естетичної інтенції, естетичної художньої комунікації та

автореферентивних МА. За твердженням В. М. Жирмунського «мова поезії побудована за художніми принципами; її елементи естетично організовані, мають деякий художній смисл, підкоряються загальному художньому завданню», а «ліричний вірш <...> наскрізь підпорядкований завданню естетичному» [97, с. 25, 33]. Відповідно, «звуки поетичної мови не байдужі для художника», тобто «особливий вибір звуків і особливе їх розташування відрізняють поетичну мову від прозової» [97, с. 25, 28], а отже, роблять її схожою на музику, створюють особливий ритм та впливають на слухача.

З огляду на вказане вище, у ПТ ЛПД «НД» важливу роль відіграють звукові повтори, елізія та епентеза, які вважаємо основними фоностилістичними індикаторами естетичної інтенції автора та автореферентивних МА.

Спочатку розглянемо *звуковий повтор*, під яким розуміємо евфонічний прийом, що полягає у взаємному нанизуванні в межах верса (версів) суголосних звуків задля фонічного увиразнення поетичного мовлення, який розгортається завдяки ритмічним елементам звукової організації ПТ [373, с. 390]. Найбільш живаними різновидами звукових повторів у межах ПТ ЛПД «НД», між іншим, є алітерація, асонанс, складоповтор, параномазія та внутрішня рима.

Як відомо, *алітерацію* створює симетричне повторення однорідних приголосних звуків [376], яка «в німецькому вірші має розглядатися як особливий вид початкової рими <...>, рівноправний зі звичайним для нас типом рими-кінцівки» [96, с. 380], оскільки алітерація може розташовуватися на початку ПТ, фрази, строфи, кожного слова або зовсім довільно. Крім того, алітерація зазвичай не несе в собі будь-якого смислового навантаження, але робить ПТ більш наочним і милозвучним, посилює його образність і зображальність, допомагає автору висловлювати свої ідеї з граничною ясністю, тим самим привертає до них увагу читача й підсилює емоційний вплив, дозволяє читачеві максимально представляти поетичну картину автора. Наприклад:

Er ging noch manche Straße mit mir mit. (К1., „Das letzte Mal“).

Зі свого боку, *асонанс*, на відміну від алітерації, є симетричним повторенням однорідних голосних [376], підсилює виразність мовлення,

може викликати в читачів певні асоціації та емоції, наприклад впевненості:

Und es ist gar nicht Großmut zu verzeihn,

Dass andere ganz anders als wir glauben. (R., „Es lohnt sich doch“).

Слід зазначити, що творчості Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца властиві одночасне використання алітерації та асонансу, що сприяє більшій милозвучності поетичного мовлення, експресивному виділенню певних одиниць та звертає увагу читача на окремі, важливі думки автора, наприклад важке становище людей, які повернулися з війни:

Ach, kein Mensch kauft handgemalte

Ansichtskarten, denn ich hab kein Glück. (Kr., „Monolog eines Blinden“).

До фоностилістичних індикаторів відносимо і **складоповтор**, тобто повторення складів у суміжних одиницях ПТ, що є засобом створення гри слів або різних ефектів, які здійснюють певний перлокутивний ефект на адресанта, наприклад зумовлюють комічний ефект:

Manchmal, mitten im freien Manhatten <...> (Kl., „Sozusagen ein Mailied“).

Серед звукових повторів виокремлюємо й **парономазію** – фігуру мовлення, яка полягає у (комічному або образному) зближенні в мовленні паронімів, у стилістичному використанні звукової або семантичної подібності слів [368, с. 301], оскільки під **паронімами** розуміємо однокореневі слова, які подібні за структурою і вимовою, належать до однієї частини мови чи мають спільні граматичні ознаки, але різняться за своїм значенням [371, с. 180]. Зазначимо, що пароніми є носіями сенсу, засобом розгортання образу, способом вираження різних точок зору на те, що зображається, тому парономазія створює особливе фонетичне наповнення версів, є індикатором естетичної інтенції автора, звертає увагу читача на окремі словосполучення чи думки автора й тим самим забезпечує перлокутивний ефект:

Es ist im Leben häßlich eingerichtet,

daß nach den Fragen Fragezeichen stehn. (Kr., „Elegie mit Ei“).

Одним із важливих засобів звукового повтору є **внутрішня рима**, тобто форма римування всередині ПТ, спосіб розкриття можливостей його версифікаційної фоніки [373, с. 197], «співзвуччя, що об'єднує такі ритмічні

групи, з яких принаймні одна (іноді й обидві) знаходиться всередині вірша» [96, с. 271]. Внутрішня рима є «характерною ознакою звучного інструментування» [96, с. 267], «нерідко пов'язана з ритміко-синтаксичним паралелізмом і повтором, характерним елементом емоційно-ліричного стилю. Нарешті, суттєвим фактом є загальні особливості стилю, затушовування предметного значення в слові, переважання емоційного елемента, вибір і поєднання слів за ознакою емоційного впливу» [96, с. 281]. Відповідно до цього, внутрішня рима слугує індикатором естетичної інтенції автора та здійснює когнітивний, афективний та естетичний перлокутивний ефект на читача, зокрема тим самим змушує його зрозуміти зміст ПТ, отримати естетичну насолоду від прочитаного ПТ та переживати почуття та емоції, наприклад:

Satiriker, Lyriker und Patriot <...> (Кл., „Deutschland, ein Kindermärchen“).

Як стверджує Ю. М. Лотман, «повторюваності фонем у вірші мають певну художню функцію: фонемі надаються читачеві лише в складі лексичних одиниць. Упорядкованість щодо фонем переноситься на слова, які виявляються згрупованими деяким чином. До природних семантичних зв'язків, що організують мову, додається «надорганізація», що з'єднує не пов'язані між собою в мові слова в нові смислові групи. Фонологічна організація тексту має, таким чином, безпосередньо смислове значення» [131, с. 64].

Важливо вказати, що за місцем розташування звукові повтори мають такі види, як звукові анафора, епіфора, паралелізм, анепіфора та зіткнення. Зазначимо, що кожен із них зі свого боку сприяє композиційній стрункості та завершеності ПТ (утворюючи певні типи композиції), милозвучності ПТ, підносить їхню емоційну силу, посилює виразність поетичного мовлення та підкреслює важливі думки автора, тобто є індикатором естетичної інтенції автора та одним зі засобів реалізації перлокутивного ефекту.

Так, звукова **анафора** є повторенням однакових співзвуч на початку версів та строф, наприклад:

Doch die Tage hallen leer.

Dann verkümmert Deine Klage ...

Du fragst niemanden mehr. (R., „Und auf einmal steht es neben dir“).

Окрім того, у ПТ ЛПД «НД» зустрічаємо випадки використання анафоричних звукоповторів у суміжних словах чи парних сполученнях слів, що є традиційним прийомом у німецькій поезії, як стверджують науковці [306, с. 7; 308, с. 95; 311, с. 330; 313, с. 59]. Зазвичай такі повтори утворює алітерація, яка ще в давньогерманському тонічному алітераційному вірші об'єднує напівверси у верси й у такий спосіб «допомагає виділити вірш із прози, показати, що це не випадкові слова, а особливим чином оформлені, тобто підвищено важливі» [68, с. 34], підкреслює цілісність ПТ, де «в кожному рядку щонайменше два слова повинні були починатися з одного й того ж звуку» [69, с. 8-9]. Тим самим алітерація слугувала й початковою римою [96, с. 250-251], яка «з'являється в деяких постійних стилістичних формулах алітераційного епосу. Сюди належать, наприклад, так звані парні формули, що об'єднують союзом і (ond) два споріднених поняття (синонімічних або контрастних) у паралельній граматичній формі <...>» [96, с. 381], як, наприклад, у ПТ ЛПД «НД»:

Uns reift so manches stumm in Herz und Hirn <...>

(Kl., „Kleine Auseinandersetzung“).

Іншим видом звукового повтору є звукова **еніфора**, а саме повторення однакових звукових сполучень у кінці версів чи строф, що створює, між іншим, різні види римування, наприклад суміжне:

Doch kommen wir zurück

Auf besagten Blick. (Kl., „Damen unter sich“).

Зі свого боку звуковий **паралелізм** зумовлює тотожне або схоже розташування звукових елементів у суміжних частинах ПТ, як, наприклад, всередині та в кінці і всередині версів:

Die Zeit ist blind und blickt uns an.

Die Sterne ziehn uns an den Haaren. (Kr., „Das Riesenspielzeug“).

Окрім того в ПТ ЛПД «НД» спостерігаємо звукову **аненіфору** (кільце), яка утворюється завдяки повторенню певних елементів (звуків) на початку й у кінці ПТ або його частини, утворюючи своєрідну рамку, наприклад обрамляючи верс:

Noch hör ich leis von fern den D-Zug pfeifen.

In ein paar Stunden hält er in Polzin. (КІ., „Abschied“).

Виокремлюємо і звукове **зіткнення** (анадиплозис, редуплікація), тобто повтор кінцевого звуку, звукосполучення чи групи звуків попереднього мовленнєвого відрізка в початковій частині наступного, що утворює і фоностилестичну, і лексичну співзвучність:

Erntet so klein.

Ein Rotkehlchen, von Kanonen erschossen:

Hat sein Blut vergossen. (R., „Lächelnd ab“).

З-поміж інших фоностилестичних засобів у межах ПТ ЛПД «НД» чільне місце займає і **звуконаслідування**/звуківідтворення (міметичне відтворення фонетичними засобами позамовних звукових явищ, що будується на артикуляційній схожості [373, с. 390]), яке підсилює реалістичність ПТ, дає читачеві змогу не лише уявити, а й ніби почути те, що змалював автор, створює в читача ефект «звукової присутності», особливо, якщо звукове зближення слів підкріплює зміст фрази. Звуконаслідування вживається в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, у порівнянні з іншими різновидами звукових повторів, лише зрідка, хоча відповідає естетичним характеристикам наряду та слугує індикатором естетичної інтенції автора:

Pfui, so ein Dieb! Man ist doch kein Baron! (Kr., „Heimkehr aus Italien“).

Поряд із різновидами звукового повтору в ПТ ЛПД «НД» значну роль відіграє **елізія** (зникнення ненаголошеного голосного перед наступним початковим голосним [386, с. 62], тобто випадання звуків), до найпоширеніших різновидів якої належать афреза, синкопа та апокопа. Кожен із цих видів елізії в ПТ ЛПД «НД» зі свого боку застосовується, зазвичай, з міркувань дотримання віршового розміру і створення художньої виразності, тим самим здійснює естетичний та емоційний перлокутивний ефект на читача з метою отримання естетичної насолоди від прочитаного ПТ, переживання почуттів та емоцій.

У зв'язку з цим, **афрезу** розуміємо як усунення певних звуків на початку слова задля уникнення їх збігу в літературному і (частіше) усному мовленні

[373, с. 106] задля дотримання вимог віршового розміру й ритму, реалізації естетичного та емоційного перлокутивного ефекту, наприклад:

So war's. Er hatte sich bis jetzt geirrt.

So war's, und es stand fest, daß es so blieb

(Kr., „Kurt Schmidt, statt einer Ballade“).

Крім того, **синкопа** є випаданням звуку або групи звуків всередині слова [368, с. 396], як наприклад:

Bist du ein andrer oder liegts an mir? (Kl., „Das Ende vom Lied“).

Водночас **анокопа** є утинанням одного або кількох звуків наприкінці слова [373, с. 83] з метою виразності мови, лаконічності й милозвучності, для спрощення мови та полегшення вимови, наприклад:

Ich will mich heut wie einst vor dir nicht bücken. (R., „An meinen Lehrer“).

Зауважимо, що кожен із зазначених різновидів елізії використовується однаково часто та не лише сприяє фоностилістичному увиразненню мови, зокрема лаконічності й милозвучності, але і значною мірою слугує дотриманню необхідного віршового розміру, дає змогу автору здійснити естетичний та емоційний перлокутивний ефект на читача.

Наступним важливим фоностилістичним засобом у ПТ ЛПД «НД» вважаємо **епентезу**, яку розуміємо як виникнення в слові під впливом певних морфонологічних або фонетичних умов звука, який відсутній у початковій формі цього слова [368, с. 527]. Серед різновидів епентези в ЛПД «НД» можна зустріти лише **епітезу** (парагогу), тобто виникнення в кінці слова додаткового звука [368, с. 298, 528], задля полегшення вимови на стику слів, милозвучності, дотримання необхідного віршового розміру, створення естетичного та емоційного перлокутивного ефекту, наприклад:

Ich sitze alleine beim Weine

Und vertreib mir die Jahreszeit... (Kl., „Herbstabend“).

Отже, як свідчить емпіричний матеріал, характерними фоностилістичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є звукові повтори, елізія та епентеза. Їх використання сприяє композиційній стрункості та завершеності, милозвучності і красі ПТ,

зумовлює дотримання віршового розміру, посилює художню виразність та емоційно-експресивні засоби поетичного мовлення, передає почуття та підкреслює важливі думки автора, підносить їхню емоційну силу. Окрім того, вони слугують індикаторами естетичної інтенції автора й автореферентивних МА, здійснюють естетичний та емоційний перлокутивний ефект на читача.

2.2. Морфологічні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Щодо морфологічних властивостей ПТ ЛПД «НД» зазначимо, що в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца спостерігаємо використання слів різноманітної частиномовної належності, що допомагає авторам розглядати якомога більше тем, проблем та об'єктів сучасного їм суспільства й тим самим точно, реалістично та одночасно художньо їх зобразити. Ми пристаємо до класифікації частин мови М. П. Кочергана, який виокремлює самостійні (іменник, прикметник, займенник, числівник, дієслово, прислівник) і службові частини мови (артикуль, прийменник, сполучник, частка), а також модальні слова та вигуки [1, с. 31; 119, с. 70]. На нашу думку, найважливішими частинами мови в ПТ ЛПД «НД» є іменник, дієслово та прикметник.

Слід також підкреслити й комунікативність морфологічних елементів мови, на що вказує І. І. Рєвзін: «Комунікативні категорії іменника знаходять своє вираження в супровідних словах: артиклях та займенниках <...>, також дієслівні категорії <...>, прийменники та сполучники, категорія відмінка іменника, категорія відмінюваності/невідмінюваності прикметника, різні типи керування <...> тощо» [183, с. 39-43]. Окрім того, «аналіз віршованих текстів виявляє вражаючі відповідності між розподілом граматичних категорій, з одного боку, та метричними і строфічними кореляціями – з іншого» [246, с. 84], що свідчить про їхню важливість для ритміко-композиційної будови ПТ.

З огляду на сказане вище зауважимо, що морфологічні властивості ПТ ЛПД «НД» мають на меті якомога точніше, фактичне висловлення думок і

художнє зображення інформації та/або об'єктивної реальності, навколишньої дійсності, оскільки відтворюють інтенції автора, відповідно, слугують індикаторами автореферентивних МА та реалізують когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний ефект.

Так, під час аналізу емпіричного матеріалу встановлено, що М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц використовують іменники всіх родів, усіх типів відмін та у всіх відмінках, і в однині, і в множині, однак іменники *singularia tantum* та іменники *pluralia tantum* трапляються рідко.

Зі свого боку артикль, який супроводжує іменник (неозначений, означений, нульовий), показує читачу поняття уточнено та окреслено, вказує чи є іменник визначеним чи невизначеним, індивідуальним чи загальним:

Inzwischen bin ich viel zu viel gereist,

Zu Bahn, zu Schiff, bis über den Atlantik.

(Kl., „Post Scriptum Anno Fünfundvierzig“).

Водночас дієслово в ПТ ЛПД «НД» використовується у всіх особах, числах, способах та станах. Це дає авторам можливість зобразити всі аспекти життя та сучасного їм суспільства загалом настільки точно та реалістично, наскільки це можливо. Що стосуються часових форм, М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц використовують усі часові форми, окрім *Futurum II*, однак серед них зазвичай використовується форма *Präsens*, націлена на зображення об'єктивної реальності та фактичного стану суспільства:

Das Korn wär gelb. Und blau wären die Trauben.

Wir träumten, und die Erde wär der Traum. (Kr., „Der Dreizehnte Monat“).

Зазначимо, що поряд із дійсним способом дієслова, як найістотнішим у ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, використовуються, тим не менш, і наказовий спосіб, і кон'юнктив, наприклад:

Wenn ich zwei Vöglein wär,

Und auch vier Flügel hätt,

Flög die eine Hälfte zu dir. (R., „Volkslied“).

Необхідно підкреслити, що для Е. Кестнера характерним є використання

дієслів у кон'юнктиві, що сприяє відтворенню різних семантико-прагматичних відтінків, як, наприклад, (по)бажання, пропозиції, порівняння, ірреальності (можливе, допустиме, те, що розуміється, але не є фактичним станом речей) тощо:

Mit solchen Straßen bin ich gut bekannt.

Sie fangen an, als wären sie zu Ende.

*Trinkt Magermilch! steht groß an einer Wand,
als ob sich das hier nicht von selbst verstände.*

Es riecht nach Fisch, Kartoffeln und Benzin.

In diesen Straßen dürfte niemand wohnen. (Kr., „Vorstadtstraßen“).

Важливо, що в ПТ ЛПД «НД» для відтворення інтенційних станів мовця, між іншим, широко використовуються модальні слова, дієслова, частки та підсилювальні частки, оскільки вони характерні для розмовного мовлення, а отже, сприяють зрозумілості ПТ для кожного читача, а також слугують експресивним засобом. Модальні слова стосуються оцінок і точок зору автора на зображувану дійсність [299, с. 101] та тим самим відтворюють асертивну (*bestimmt, natürlich, wirklich, vielleicht, gewiß, sicher, jedenfalls* тощо) та емотивну (*leider, schade, hoffentlich* тощо) інтенцію автора:

Du wirst bestimmt zum Wochenende kommen? (Kl., „Zärtliche Epistel“).

Крім того, модальні частки (*doch, ja, aber, mal, einfach, bloß, nur, denn, eigentlich, wohl*) мають не лексичне чи граматичне, а прагматичне значення, виражаючи «такі ставлення (установки) мовця, котрі належать до поглядів, очікувань, припущень, емоцій самого мовця, адресата й відповідного соціального розподілу ролей» [300, с. 56], наприклад:

Sie fielen um in endlosen Reihn.

Ich träume doch eigentlich nie ... (Kr., „Ein Traum macht Vorschläge“).

Між іншим, для ПТ ЛПД «НД» характерними є числівники, оскільки їхнє використання має на меті фактичне подання інформації чи об'єктивної реальності, незалежно від того, чи написані вони арабськими цифрами, чи прописом, не порушуючи загального ритміко-композиційного оформлення ПТ:

„Mannequin 42er Figur, leichte,

angenehme Arbeit, gesucht ... “ (К1., „Mannequins“).

Окрім того, у ПТ ЛПД «НД» використовуються і прикметники різних типів відмін та в різних ступенях порівняння, що зумовлює точне відтворення характеристики навколишньої дійсності:

*So ist 's bestellt in unsrer Welt,
der besten aller Welten.* (Kr., „Der Juni“).

Водночас зустрічаємо й використання різних типів вигуків (звуконаслідувальні, емоційні, спонукальні, інстинктивні тощо [230, с. 7]), які реалізують основні прагматичні значення, первинні, вторинні й похідні, оскільки «вигуки з конвенційно-обумовленим прагматичним значенням є, в основному, адресатно-орієнтованими, в той час як вигуки з контекстуально-обумовленим прагматичним значенням – адресантно-орієнтованими. Вигуки з конвенційно-обумовленим прагматичним значенням відповідають, як правило, основним, прямим значенням вигуків. Вигуки з контекстуально-обумовленим прагматичним значенням мають низку значень, які реалізуються тільки в контексті й співвідносяться з прагматичним суб'єктом, виражаючи його емоції та почуття, реакції на зміст висловлення» [110, с. 2]:

*Oh, wie gut ist 's dem Schweigen zu lauschen
und dem Vogelgezwitscher im Baum.* (К1., „Zärtliche Epistel“).

Отже, найважливішими частинами мови в ПТ ЛПД «НД» є іменник, дієслово та прикметник, а характерними морфологічними індикаторами автореферентивних МА є модальні слова, дієслова й частки, дієслова в кон'юнктиві, числівники та вигуки. Усі зазначені морфологічні характеристики ПТ ЛПД «НД» свідчать про використання німецької мови задля якомога точнішого, фактичного висловлення думок автора та художнього зображення стану сучасного авторам суспільства, що відповідає основним естетичним принципам напряму «НД» та дає змогу автору здійснити перлокутивний ефект. Окрім того, унаслідок реалізації змістової інтенції автора, морфологічні засоби в складі ПТ ЛПД «НД» можуть характеризувати ідіостиль автора, слугувати й індикаторами референтивних МА і становити частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації.

2.3. Лексико-семантичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Будь-який ПТ, за твердженням Ю. М. Лотмана, «є особливим чином організованою мовою. Ця мова розпадається на лексичні одиниці, та закономірно ототожнювати їх зі словами природної мови <...>. Використані слова входять у ширшу систему, котра лише частково реалізується в даному тексті» [131, с. 85-86]. Так, «ПТ підпорядковується всім правилам даної мови. Однак на нього накладаються нові, додаткові щодо мови, обмеження: вимога дотримуватися певних метрико-ритмічних норм, організованість на фонологічному, рифмовому, лексичному та ідейно-композиційному рівнях» [131, с. 35], а «єдність вірша проявляється на метричному, інтонаційному, синтаксичному та смисловому рівнях. Вона може доповнюватися єдністю фонологічної організації, яка часто утворює всередині вірша міцні локальні зв'язки» [131, с. 92, 93].

Як свідчить емпіричний матеріал, у ПТ ЛПД «НД» наявні різноманітні прошарки лексичного складу німецької мови, від архаїзмів до лексики розмовного стилю мовлення (див. Додаток А, Табл. А.1), що відповідає основним естетичним принципам «НД», реалізує інтенції, віддзеркалює ідіостиль автора та створює когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний ефект, а отже, є індикаторами автореферентивних МА.

За твердженням Ю. М. Лотмана, «художній твір живе життям історії <...>, знаходиться у зворотному зв'язку зі своїм споживачем, і з цим, вочевидь, пов'язані такі риси мистецтва, як його виняткова довговічність та здатність різним споживачам у різні епохи (а також одночасно різним споживачам) давати різну інформацію, – звісно, у певних межах» [131, с. 92]. У зв'язку з цим, між іншим, у ПТ ЛПД «НД» зафіксоване використання застарілої лексики, а саме історизмів та архаїзмів, де під *історизмами* розуміємо слова або вирази, що вийшли із широкого вжитку у зв'язку з тим, що припинили своє існування або стали неактуальними ті реалії, що вони позначають [377, с. 138].

Так, використане в наведеному далі прикладі слово *Lanze* залишилося в

німецькій мові на позначення різної колючої зброї, однак використовується й на позначення списа єгеря чи китобійця, хоча з кінця XVIII ст. все частіше використовується в історичних викладеннях лицарських часів на позначення бойового списа; відповідно, слово *Degen* у XVII, XVIII ст. мало значення схожого на шпагу рублячої зброї, а з XIX ст. має сьогоденне значення [384]:

*Wenn Siegfried seine Lanze zog,
Don Carlos seinen Degen, <...>*

(Кл., „Die Leistung der Frau in der Kultur“).

Наприклад, слово *Grosch* раніше (частково до XIX ст.) мало значення срібної монети в Німеччині, а потім у розмовній мові використовувалося на позначення монети в 10 пфенігів [384], як от:

Einen Groschen, Stück für Stück! (Кр., „Monolog eines Blinden“).

Прикладом може слугувати і слово *Knicks* (згинання коліна або обох колін як поважливе привітання), яке використовується лише в давальному відмінку (кінець XVII ст.); слово *Wichs*, зі свого боку, є святковим національним костюмом, парадним одягом членів студентської корпорації (XVIII ст.), пізніше, також у розмовній мові, святковим одягом, убранням; звернення *Euer Gnaden* (XVI ст.) є звертанням до княжих чи високопоставлених осіб [384]:

Ein schmuckes Laken macht einen Knicks

Und gratuliert mir zum Baden.

Zwei schwarze Schuhe in blankem Wichs

Betiteln mich „Euer Gnaden“. (R., „Morgenwonne“).

Отже, історизми в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца використовуються як лексичний художній засіб, що розширює функціональні можливості поетичного слова, хоча мають на меті зображення, насамперед, актуальної навколишньої дійсності.

Відповідно, *архаїзми* ми розглядаємо як слова або вирази, витіснені із широкого вжитку більш пізніми синонімами [377, с. 27-28]. Наприклад: <...> *Draußen sang schmetternd die Magd* <...> (Кл., „Notizen“) – у сучасній німецькій мові – *die Jungfrau, das Mädchen; Der Jüngling heißt, immer noch, Taugenichts.*

(Kr., „Der Juli“) – у сучасній німецькій мові – *der Tunichtgut; Ist viel geschehn. Ward viel versäumt.* (Kr., „Der Dezember“) – поетична та застаріла форма дієслова *werden*, якій у сучасній німецькій мові відповідає форма *wurde* [385].

Слід зауважити, що в ПТ М. Калеко можна зустріти й топоніми, які одночасно є архаїзмами: *Byzanz, Judäa, Griechenland, archaisch ... / Mir schien so manches Mosaik mosaisch.* (Кл., „Brief aus Venedig“).

Слід підкреслити, що архаїзми в порівнянні з історизмами в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца наявні лише в деяких випадках, що, на нашу думку, зумовлено відсутністю необхідності в зображенні певної історичної епохи або події, особи тощо, а отже, спрямованістю творів на масову дійсність, на сприяння правдивому зображенню економічного та соціального стану всього тогочасного суспільства.

Зазначимо, що в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца трапляється чимало лексем, які були характеристикою тогочасного суспільства Веймарської республіки, позначають його актуальний стан та становлять, здебільшого, тогочасні неологізми та хрематоніми (сукупність власних назв окремих унікальних предметів, витворів людини або природи; тотожні власні назви серій предметів з однаковими денотатами [212, с. 103]) із різноманітних сфер суспільного життя. Вони дозволяють авторам точно зобразити колорит епохи, зокрема передають розвиток та досягнення науки, техніки, мистецтва, суспільства загалом. Частина таких слів є історизмами з погляду сучасного дослідника, окремі ж слова використовуються й сьогодні на позначення явищ, які мають те саме призначення, що й раніше, або використовуються в інших цілях.

Імперська пошта, наприклад, існувала з 1871 р., але з 1947 р. та з 1957 р. у західних та східних землях Німеччини були створені окремі Deutsche Post; зі свого боку стенотипія у 60-х рр. XX ст. витіснила стенографію, а до початку XXI ст. найбільшого вжитку зазнала електронна стенотипія:

Hat man genug von Weekendfahrt und Küssen,

Läßt mans einander durch die Reichspost wissen

Per Stenographenschrift ein Wörtchen: ›aus‹! (K1., „Großstadtliebe“).

Як відомо, пфеніг залишався розмінною монетою (1/100 німецької марки) та використовувався в Німеччині до 2002 р., але теж згадується в ПТ ЛПД «НД»:

Wo ich selber sieben Pfennig zahlte. (Kr., „Monolog eines Blinden“).

Відомі колони Ліфтраса, які можна знайти й сьогодні, але часто з іншим призначенням, встановлювалися в Німеччині з 1865 р. для розміщення афіш або реклами:

Es stehen die Litfaßsäulen

Verstreut, den Leuchttürmen gleich,

Und lassen vom Wind sich umheulen

Und werden im Regen ganz weich. (R., „Die Litfaßsäulen“).

Ми вважаємо, що наявність слів на позначення таких понять підтверджує намагання автора якомога правдивіше зобразити навколишню дійсність та колорит епохи, що є важливим показником естетики ЛПД «НД», а отже, відтворює естетичну інтенцію автора та реалізує автореферентивні МА.

Щодо територіального розгалуження лексичного складу ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца, виокремлюємо слова із національних варіантів літературної мови (загальна сукупність стандартного варіанту мови та діалектного розмаїття в межах однієї території [333, с. 97]). До них відносимо **австрицизми** (слова, які є специфічними саме для австрійського варіанта німецької мови), **гельвецизми** (лексичні одиниці, характерні для швейцарського варіанта німецької мови [125, с. 257, 258]) та **діалектизми** (позанормативні слова та словосполучення, характерні для мовлення жителів певного краю, не введені до складу активного словника літературної мови, які є невичерпним джерелом її поповнення та оновлення [373, с. 286]).

На нашу думку, використання діалектизмів та лексем із національних варіантів літературної німецької мови спричинене намаганням авторів надати власному мовленню своєрідного смислового забарвлення, образності, особливого колориту, що відповідно реалізує естетичну інтенцію автора та автореферентивні МА, наприклад діалектизм *zanken*:

*Aber aus Angst, seine Frau könnte zanken,
blieb er dann doch immer wieder da.* (Kr., „Der geregelte Zeitgenosse“).

Слід зазначити, що використання лексем із національних варіантів літературної мови та діалектизмів не характерне для М. Калеко, проте трапляється в ПТ Й. Рінгельнатца та Е. Кестнера.

Відповідно до соціального розподілу в ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо **термінологічну лексику** (слово або словосполучення, що позначає поняття спеціальної галузі знання або діяльності) та **професіоналізми** (слова і вирази, властиві мовленню представників тієї чи іншої професії або сфери діяльності, що проникають у загальнолітературне вживання (переважно в усне мовлення) і зазвичай виступають як просторічні, емоційно забарвлені еквіваленти термінів) [376]. Зауважимо, що в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца відсутні професіоналізми, тобто, використано лише термінологічну лексику, властиву різноманітним галузям знань, як от музиці, релігії, анатомії та медицині тощо:

Wir hatten uns das viel schöner gedacht.

Wir waren nur Konfirmanden. (Kr., „Jahrgang 1899“).

На нашу думку, використання саме термінологічної лексики, а не професіоналізмів, пов'язане з намаганням авторів за можливістю звертатися до людей із різноманітних соціальних верств, водночас зрозуміло та якомога точніше зображати стан та проблеми суспільства. Окрім того, термінологічна лексика дає авторові можливість звернути увагу читача на певні смисли та поняття, оскільки для напряму «НД» зміст займає провідну позицію в порівнянні з формою висловлюваної думки.

Між іншим, у ПТ «НД» зустрічаємо і приклади **канцеляризмів**, тобто слів, стійких словосполучень, граматичних форм і конструкцій, вживання яких у літературній мові закріплено традицією за офіційно-діловим стилем, особливо за канцелярсько-діловим підстилем [376], які майже не використовуються, адже є ймовірність того, що вони порушуватимуть метрику ПТ, звертатимуть увагу на себе, а не на думку, у якій вони використані, наприклад:

Nichtsdestotrotz geschieht auch heutzutage

noch manches, was der Steinzeit ähnlich sieht.

(Kr., „Der Handstand auf der Loreley“).

Зауважимо, що одним із важливих лексико-семантичних засобів у складі ПТ ЛПД «НД» є використання **власних назв** (онімів, тобто слів, словосполучень або речень, які слугують для виділення об'єкту з низки подібних, індивідуалізуючи й ідентифікуючи даний об'єкт [376]), насамперед, задля точного надання інформації, звертання уваги на певну визначну особистість чи важливий елемент думки автора. Серед них виокремлюємо різноманітні типи [125, с. 213-232; 371; 376, с. 473; 380], зокрема антропоніми, топоніми, які «виконують текстотвірну, виразову-символічну й експресивно-естетичну функції» [237, с. 272], теоніми, міфоніми [379, с. 83], хрононіми, етноніми, зооніми, орнітоніми [9, с. 6; 67, с. 17; 369], фітоніми, астроніми, гідроніми тощо:

Gott will es so. Und sein System hat Größe. (Kr., „Der Mensch ist gut“).

Слід підкреслити досить частотне одночасне використання дат або позначень часових відрізків та онімів задля досягнення фактичності, що становить докладне, точне, об'єктивне зображення подій, дійсності загалом:

Morgen abend wolle sie schon weiter.

Nach dem Allgäu oder nach Tirol. (Kr., „Repetition des Gefühls“) тощо.

Водночас авторам «НД» властиве залучення окремих **іншомовних слів, словосполучень**, які переважно використовуються зі своїм первісним звучанням та наголосом, частково зберігають і свою флективність [386, с. 76], орфографічні, граматичні та семантичні особливості [376, с. 158; 377, с. 128]. Як стверджує Р. О. Якобсон, «іншомовні слова взагалі знаходять собі багате застосування в поезії, як несподівані своїм звуковим складом, за приглушеного значення» [249, с. 308]. У ПТ ЛПД «НД» знаходимо, зокрема іншомовну лексику з англійської, французької, італійської чи іспанської мови, наприклад:

Glühwürmchen ziehn mit Lampions

zu einem Gartenfeste. (Kr., „Der Juni“).

У ПТ М. Калеко та Й. Рінгельнатца зафіксовано також поєднання іншомовних слів між собою або ж у порівнянні до власне німецьких слів:

Was sehe ich? Da wären Sie ja wieder,

Monsieur Printemps, Sir Spring, Gevatter Lenz! (Кл., „Verspätetes Mailed“).

Окрім того, у ПТ М. Калеко „Momentaufnahme eines Zeitgenossen“ наявні випадки неправильного написання слів англійської мови, зокрема *the language*, *the H*, задля передавання вимови дитини, яка вчить мову, а також задля створення комічного або іронічного ефекту:

Wenn unsereins se lengvitsch spricht,

So geht er wie auf Eiern.

Der Satzbau wackelt, und die grammar hinkt,

Und wenn ihm etwa ein ti-ehtsch gelingt,

Das ist ein Grund zum Feiern. (Кл., „Momentaufnahme eines Zeitgenossen“).

Водночас серед слів іншомовного походження в ПТ ЛПД «НД» окреме місце займають *латинізми*, слова чи звороти, запозичені з латинської мови й такі, що сприймаються як чужорідні елементи [371, с. 117]. Хоча таких слів і не багато, латинізми зосереджують увагу читача на думці автора, змушуючи його замислитися над нею, можливо, навіть, знайти в ній більш глибокий зміст, ніж це здавалося на перший погляд. Такі лексичні одиниці є відбитком публіцистичного стилю мови «НД» та відповідають естетичним характеристикам напряду:

Auf hohem Fuß leb ich, verbatim –

Vier Treppen hoch – mit Mann und Kind, <...> (Кл., „Minetta Street“).

Підкреслимо, що М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц використовують латинізми та іншомовні слова і в назвах ПТ задля досягнення естетичного задоволення, символічності, інакомовності чи навіть іронічного забарвлення, натяку чи вказівки на тему чи ідею ПТ, наприклад: „*Chor der Girls*“ (Kr.); „*Babies*“, „*Zehn Mark, my dear*“ (R.) (англійська мова); „*Chanson für Morgen*“, „*Sogenannte Mesalliance*“, „*Mannequins*“, „*Enfant terrible*“ (Кл.); „*Le dernier cri*“, „*Jardin du Luxembourg*“, „*Plädoyer einer Frau*“, „*Ragout fin de siecle*“ (Kr.); „*Chansonette*“, „*Laufschritt-Couplet*“ (R.) (французька мова); „*Memento*“, „*Quasi ein „Januskript“*“ (Кл.); „*Conditio sine qua non*“, „*Sport Anno 1960*“ (Kr.); „*Meine Musca Domestica*“ (R.) (латинська мова).

Зазначимо, що особливим індикатором естетичної інтенції в ПТ ЛПД «НД» є **поетизм** (слово або мовний зворот естетичного змісту з додатковим стилістичним забарвленням, яке породжує стан духовного піднесення [374, с. 233]) як відбиття поетичного мислення та світосприйняття автора. Окрім того, поетизм зумовлює неординарну атмосферу світосприйняття внаслідок дихотомії: це одночасно і властиве поезії слово, і «художнє», особливим чином марковане слово, наприклад:

Bleibt doch zuletzt, dass man hienieden

All' seine Fehler selbst begehen muss. (Кл., „An mein Kind“).

Водночас поряд із поетизмами в ПТ ЛПД «НД» використовуються окремі лексеми **високого стилю мовлення** (тобто сповнений глибокого змісту, піднесений, значний, урочистий спосіб викладу, який забезпечується стильовою єдністю змісту та мовної форми, неквапливістю й розміреністю ритму, використанням слів із високим стилістичним забарвленням, застосуванням періодів, інтонацією піднесеності [377, с. 66]), який характерний, зокрема для ЛПД Й. Рінгельнатца, хоча поетизми в його ПТ нечисельні. Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» такі лексичні одиниці можуть підкреслювати іронічне чи презирливе ставлення автора до зображуваної дійсності та супроводжуватися іншомовною лексикою, наприклад:

Still ruht die Stadt. Es wogt die Flur. (Кр., „Der Juli“).

Слід зазначити, що автори «НД» використовують переважно окремі лексеми, характерні для високого стилю, саме задля підкреслення провідної позиції інформації в ПТ, а отже, змісту, а не форми:

Die nächste Schiffsuhr wies auf drei. (Р., „Logik“).

Між іншим, для ПТ ЛПД «НД» характерним є використання елементів **розмовного стилю**, різновиду усної літературної мови, що обслуговує повсякденне побутове спілкування й не є органічним для ПТ, оскільки «у художньому творі <...> насамперед використовуються ті явища, які пов'язані з його стилістичною експресією, виразністю й на тлі нейтральних і книжкових засобів літературної мови марковані як елементи зниженого

стилістичного забарвлення» [376]), наприклад:

*Zu zweit im Regen sitzen,
Ist blöd.* (R., „Liebesbrief“).

Зазначимо, що саме розмовний стиль слугує об'єктивному, буденному зображенню дійсності, намаганню звернутися до читача із різноманітних верств населення, щоб він міг самостійно дати оцінку фактам, обставинам тощо та зробити певні висновки, що відповідає естетичним властивостям напряду:

*Da brach so mancher Stock entzwei.
Und manches Großmaul schwieg.* (Kr., „Fantasie von Übermorgen“).

Примітним є те, що використання поетизмів та високого стилю не спрямоване на підкреслення елітарності ПТ, а отже, не обтяжує поетичне мовлення й не порушує естетичні норми ЛПД «НД». На підтвердження цього слугують і чисельні випадки одночасного використання в одному висловленні лексем або словосполучень розмовного і високого стилю та поетизмів, книжної лексики тощо, змішування яких у межах вузького контексту створює в сприйнятті читача певний контраст, де прекрасне й потворне, низьке і високе, піднесене й повсякденне знаходяться в безпосередній близькості один від одного. Наприклад, *Dem Als-ob konventioneller Sitten / Untertan, ist sie stets wohlgelitten.* (Kl., „Qualverwandtschaft“), де поєднані розмовна лексика, книжна лексика, історизм та високий стиль; *Man müßte wieder seltn Blumen pressen / und (weil man wächst) sich an der Türe messen / und auf dem Schulweg in die Tore schrein. / Man müßte wieder nachts am Fenster stehn / und auf die Stimmen der Passanten hören, / wenn sie den leisen Schlaf der Straßen stören.* (Kr., „Die Existenz im Wiederholungsfalle“), де автором використані високий стиль та діалектизм (швейцарський діалект); *Bald war er beinah verrostet. / Da aber kehrte sein früheres Glück, / Die alte Schraube wieder zurück.* (R., „Ein Nagel saß in einem Stück Holz“), тобто об'єднані розмовний та високий стиль мовлення тощо.

З-поміж інших лексико-семантичних засобів у ПТ ЛПД «НД» зустрічаємо й **синоніми** (тобто слова, що означають назву одного й того ж поняття, спільні за основним лексичним значенням, але відрізняються значеннєвими

відтінками або емоційно-експресивним забарвленням або сферою стилістичного використання чи можливостями поєднання з іншими словами [371, с. 249]). Зауважимо, що застосування синонімів, як і гра на синонімах, «уможливлює нову диференціацію семантичних відтінків» [249, с. 305]. Підкреслимо, що синоніми, використані в ПТ ЛПД «НД» є, зазвичай, тотожними за значенням словами, тобто механічно замінюють один одного, що не надає відтінків значення та стилістичного забарвлення, наприклад:

Hab ich euch tausendmal in Korridoren

Heiß zugesehn und heiser angesehn <...> (R., „Zimmermädchen“).

Під час аналізу ПТ ЛПД «НД» зафіксовано також **антоніми** (слова з протилежним значенням [371, с. 17]), які в індивідуальній мовній картині світу автора стають важливим засобом вираження авторського ставлення до навколишнього світу, інтерпретованого ним відповідно до власної мовної особистості й комунікативно-прагматичної стратегії:

Die Welt ist schwarz und weiß und ohne Farben. (Kr., „Der Januar“).

Між іншим, у ПТ ЛПД «НД» знаходимо й **оказіоналізми** (мовленнєві одиниці, утворені індивідуально під впливом конкретного стилістичного завдання або ситуації [377, с. 260]), які, хоча й можуть обтяжувати поетичне мовлення, однаково залишаються зрозумілими для пересічного читача. У досліджуваних ПТ ЛПД «НД» okazіоналізми утворені переважно способом осново- та словоскладання, наприклад, поєднання слів *noch nicht sterben*:

Wir wurden alt, bevor wir jung gewesen,

Und unser Leben ist ein Nochnichtsterben. (Kl., „In der Zeit“).

Зазначимо, що, окрім розглянутих лексико-семантичних засобів, поетичне мовлення ЛПД «НД» прикрашають **фразеологізми** (лексико-граматична єдність двох і більше нарізно оформлених компонентів, граматично організованих за моделлю словосполучення чи речення, але неподільна лексично, стійка у своєму складі і структурі, яка, маючи цілісне значення, відтворюється в мові [371, с. 324-325]) та **крилаті вислови** (образні, влучні вислови, афоризми, що походять із літературних джерел або історичних

документів і широко вживаються в мові як стійкі звороти з глибоким узагальнюючим змістом, довершеною формою і виразністю [371, с. 115]). Важливо підкреслити, що М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц використовують їх зазвичай у прямий спосіб, хоча на їх основі наявні й деякі алюзії, наприклад, алюзія на прислів'я „Jeder ist seines Glückes Schmied“:

Wirst ausziehen, das gelobte Glück zu schmieden. (Кл., „An mein Kind“).

Окрім того, фразеологізми та крилаті вислови можуть бути дещо змінені задля їхнього використання як частини речення або дотримання структури ПТ. Зокрема, хоча в прикладі *Irren ist menschlich. / Wenn auch nicht human.* (Кл., „Heiligenscheinheilige“) прислів'я використане дослівно, є алюзією на давньоримський крилатий вислів *Errare humanum est*. Інші приклади:

Irrsinn ist menschlich und hat Gold im Munde.

(Кр., „Paralytisches Selbstgespräch“) тощо.

Узагальнюючи сказане вище можемо стверджувати, що естетичні принципи напряму «НД» реалізуються у творчості М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца значною мірою завдяки можливостям лексико-семантичного складу німецької мови. Характерними лексико-семантичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є архаїзми, історизми, оніми, іншомовні слова, okazionalizmi, лексика розмовного стилю мовлення. Усі розглянуті лексико-семантичні засоби реалізують інтенції автора, слугують індикаторами автореферентивних МА, є частиною естетичної художньої комунікації, здійснюють перлокутивний ефект на читача. Вони водночас слугують індикаторами референтивних МА та імплікатур і становлять частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації, ілюструють ідіостиль автора.

2.4. Лексико-стилістичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

У нашому дослідженні необхідним вбачаємо аналіз лексико-стилістичних засобів, використаних у ПТ ЛПД «НД», оскільки вони відповідають основним

естетичним принципам наряду «НД», між іншим, віддзеркалюють ідіостиль автора, спрямовані на посилення естетичної виразності та експресивності ПТ, є індикаторами інтенцій автора, автореферентивних МА та є частиною естетичної комунікації, зумовлюють перлокутивний ефект.

Відповідно, серед важливих лексико-стилістичних засобів у ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо епітет, метафору, метонімію, символ, іронію та алюзію.

За твердженням Ю. М. Лотмана, «вірш зберігає всю семантику, яка властива цьому тексту як нехудожньому повідомленню, та одночасно набуває інтегрованого надзначення. Напруження між цими значеннями і створює специфічне для поезії відношення тексту до смислу» [131, с. 93], а «тропи є не зовнішньою прикрасою, деякого роду апліке, що накладається на думку ззовні, – вони утворюють суть творчого мислення, і сфера їх навіть ширша, ніж мистецтво. Вона належить творчості взагалі» [132, с. 169].

Зокрема *epitete* (тобто троп, виражений переважно прикметниками, що образно наголошує на характерній ознаці, одиничній якості певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачує його смисловим та емоційним нюансом [373, с. 342]) є, переважно, художнім означенням, функція якого полягає в тому, щоб «дати установку на визначення як на синтаксичний факт» [249, с. 293], водночас конкретизувати опис, доповнюючи створену уявою читача картину новими деталями й ознаками, посилювати емоційний ефект ПТ, дати позитивну, негативну чи емоційну оцінку, яку автор пропонує читачеві. Тобто, епітет є одним із засобів управління увагою читача, а також відбиває стиль письменника, епохи, літературного напрямку:

Seines Felles langseidenes Haar

Legte ein Wind bald sohin bald sohin.

Es hatte wonnige Farben in Braun. (R., „Thar“).

Між іншим, за словами Р. О. Якобсона, «у поетичній мові є деякий елементарний прийом – прийом зближення двох одиниць. В області семантики модифікацією цього прийому є: паралелізм, порівняння <...>, метаморфоза, <...>, метафора <...>» [249, с. 299-300]. Так, *метафоричне* використання лексики

полягає в перенесенні значення одного слова (словосполучення) на інше, розкритті сутності одних явищ чи предметів через інші за схожістю й контрастом [374, с. 35, 36; 375, с. 444]. Іншими словами, метафора фасцинує читача й залучає його до прочитання ПТ, дозволяє актуалізувати невідомі властивості зображеного об'єкта, володіє помітною експресивною функцією, є ключовим засобом підкреслення певної ознаки предмета або явища й підвищення образотворчості:

Ich bin ein Blatt, zu früh vom Baum gerissen (К1., „Blatt im Wind“).

Необхідно зазначити, що в ПТ ЛПД «НД» часто використано **персоніфікацію** (уособлення, прозопею) як різновид метафори, художній прийом перенесення якостей живих істот на довколишні предмети, явища природи або навіть абстрактні поняття [375, с. 687]. Зауважимо, що персоніфікація слугує засобом відтворення авторської концепції, опису духовного світу, емоційного стану персонажа і звернення до об'єктів, створених людською працею, є засобом розкриття зв'язку між природою й людиною, почуттями і свідомістю:

Die Zeit steht still (К1., „Die Zeit steht still“).

Наступним різновидом метафори в ПТ ЛПД «НД» є **символ** (предметний або словесний знак, який метафорично, опосередковано виражає сутність певного явища [375, с. 621]), який «є ключем до розгадування психологічних, соціальних, релігійних, культурних аспектів життєдіяльності людини певної культури» [58, с. 5]. Окрім того, символ є загальнохудожнім, загальнокультурним поняттям-уособленням, головна функція якого в тексті полягає в описі, наданні характеристики і створенні естетичного враження. Важливо, що пряме значення слова-символу є завжди конкретним, навіть якщо символ є елементом уявного світу або абстрактним явищем. Так, наприклад, число 7 неодноразово згадується в ПТ М. Калеко „Aus der Biblischen Geschichte. Jakob und Rahel“:

Jakob diente lange sieben Jahr,

Sieben Mal verjüngte sich die Herde,

Sieben Mal, mit segnender Gebärde,

Fiel der Regen, und das Land gebar. / <...> /

Sieben Mal zwölf Monde. / <...> /

*Wieder diente Jakob sieben Jahre. / <...> /
Und in seiner Liebe schien dem Paare
Jedes von den sieben wie ein Tag.*

(Кл., „Aus der Biblischen Geschichte. Jakob und Rahel“).

В іншому ПТ М. Калеко, „Ich werde fortgehen im Herbst“, згадується ворон як символ потойбічного світу, мудрого, віщого птаха:

*Keine Fahnen werden flattern
keine Böller knattern
Krähen werden aus dem Nebel schrein
Schweigen, Schweigen, Schweigen
hüllt mich ein. (Кл., „Ich werde fortgehen im Herbst“).*

Прикладом слугує і ПТ Е. Кестнера „Der Handstand auf der Loreley“, де йдеться про події на скелі Лорелея, скелі із міфу, яка є символом небезпеки. До того ж ПТ нагадує про фею Лорелея з цього ж міфу та відомий ПТ Г. Гейне:

*Die Loreley, bekannt als Fee und Felsen,
ist jener Fleck am Rhein, nicht weit von Bingen,
wo früher Schiffer mit verdrehten Hälsen,
von blonden Haaren schwärmend, untergingen.*

(Kr., „Der Handstand auf der Loreley“);

Зі свого боку, ПТ Й. Рінгельнатца „Bär aus dem Käfig entkommen“ побудований на основі символу клітки, що обмежує свободу, під впливом якої медвідь змушений повертатися до звичного стану полоненої тварини, яка мріє про клітку навіть уві сні:

*Läßt der Bär sich locken. Doch er brüllt.
Läßt sich treiben, läßt sich fangen.
Angsterfüllt und haßerfüllt
Wünscht er sich nach seines Käfigs Stangen.*

(R., „Bär aus dem Käfig entkommen“).

У ПТ ЛПД «НД» спостерігаємо й використання *метонімії* (троп, у якому значення слова переноситься з певного явища чи предмета на інші за

суміжністю просторового, часового, атрибутивного, каузального типу [374, с. 38-39]) задля створення мовного образу, вираження експресії, авторського бачення тієї чи іншої події, а також для надання висловленню більш узагальненого значення за відсутності вказівки на конкретні імена:

*Ich bin sehr schön. Und bin als schön bekannt,
Fast jeder denkt bei mir an Botticelli.*

(Kr., „Ein Fräulein beklagt sich bitter“).

Між іншим, у ПТ ЛПД «НД» зустрічаємо й такий різновид метонімії, як **синекдоха** (тобто кількісне зіставлення предметів, речей та явищ [374, с. 395]), метою якої є натяк на безликість, відсутність оригінальності для передачі національного колориту або соціальної характеристики зображуваного, а також підкресленого, узагальненого зображення, як наприклад:

Er kannte mehr als tausend Damen.

Die zeigten ihm ihr Herz en face.

Er spielte mit in tausend Dramen.

Er reiste unter tausend Namen

und sah durch Wände wie durch Glas. (Kr., „Der Herr ohne Gedächtnis“).

Індикатором інтенції автора є й іронічне вживання лексики, оскільки **іронія** вважається тонкою насмішкою, прихованою за допомогою поважного інакомовлення, запереченням під виглядом згоди, глузливою оцінкою поцінованого предмета, явища [373, с. 436]. Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» іронія є засобом надання експресивності та яскравості, досягнення комічної, драматичної чи трагічної обробки об'єктів або ситуацій:

Die Menschen, die ich getroffen,

Standen meist so zu den Sternen,

Dass man, um sie kennenzulernen,

Nicht erst zu verreisen braucht. (R., „Drei Tage Tirol“).

Одним із примітних лексико-стилістичних засобів у ПТ ЛПД «НД» є **алюзія** (художньо-стилістичний інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища

культури, історичної події з розрахунку на ерудицію адресата, який повинен зрозуміти закодований зміст [373, с. 57]), яка, за твердженням О.О. Селіванової, є виявом текстової категорії інтертекстуальності, прийомом художньої виразності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації шляхом натяку на події, факти, персонажів інших текстів, є виявом безперервної діалогічності текстопородження, зокрема художньої творчості [194, с. 523].

На нашу думку, алюзія має велику вагу в художньому мовленні, оскільки вона здатна передавати певний зміст, використовуючи не лише окремі елементи відомих письмових культурних пам'яток, але і включати будь-який елемент культурного, історичного надбання людства, зумовлюючи зв'язок із ним даного ПТ, а також зв'язок між адресантом та адресатом на основі спільних знань, спільних фонових знань, адже «не тільки елементи, що належать до різних історичних і етнічних культурних традицій, але й постійні внутрішньотекстові діалоги між жанрами й різноспрямованими структурними впорядкованістями утворюють ту внутрішню гру семіотичних засобів, яка, найяскравіше проявляючись у художніх текстах, виявляється, за своєю суттю, властивістю будь-якого складного тексту. <...> Це дозволяє бачити в тексті утворення, що заповнює порожнє місце між індивідуальною свідомістю <...> і поліструктурним устроєм культури як колективного інтелекту. <...> Так, текстовий генератор, який мінімально працює, – це не ізольований текст, а текст у контексті, текст у взаємодії з іншими текстами й із семіотичним середовищем» [132, с. 144, 147].

Зауважимо, що в ПТ ЛПД «НД» алюзії ґрунтуються переважно на добре відомих творах німецьких авторів, композиторів, легендах та міфах, а також Біблії. Тому алюзії, символи та відповідні імпліцитні смисли висловлень може легко виявити та зрозуміти пересічний читач, оскільки вони не обтяжують художнє мовлення, а лише звертають увагу читача, залучаючи його до спілкування, що є одним із показників естетики ЛПД «НД». Наприклад, ПТ М. Калеко „*Einer*“ є алюзією на філософське запитання «Хто є Бог?» (див. додаток В, ПТ №6), а в ПТ М. Калеко „*Wiedersehen mit Berlin*“ зустрічаємо алюзію на роман-епопею М. Пруста «У пошуках утраченого часу» („*À la recherche du temps perdu*“):

Ich wandle wie durch einen Traum

Durch dieser Landschaft Zeit und Raum.

Und mir wird so ich-weiß-nicht-wie

Vor Heimweh nach den Temps perdis ... (Кл., „Wiedersehen mit Berlin“).

Між іншим, у ПТ Е. Кестнера „Paralytisches Selbstgespräch“ частину одного із версів становить висловлення із Біблії, точніше із Євангелія від Матвія, глава 5, вірш 3: “Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr” [266]:

Wo steht doch: Selig sind die Geistesschwachen?

(Кр., „Paralytisches Selbstgespräch“).

Підсумовуючи розглянуте вище можемо стверджувати, що основними лексико-стилістичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є метафора, метонімія, епітет, іронія, символ та алюзія, які, однак, не обтяжують поетичне мовлення, відповідають основним естетичним принципам напряду та віддзеркалюють ідіостиль автора. Окрім того, лексико-стилістичні засоби спрямовані на посилення естетичної виразності та експресивності ПТ, є індикаторами інтенцій автора, автореферентивних МА та частиною естетичної комунікації. Між іншим, вони здійснюють когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний ефект, слугують індикаторами референтивних МА та імплікатур і в такий спосіб становлять частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації.

2.5. Синтактико-стилістичні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» використані різні синтактико-стилістичні засоби, спрямовані на досягнення більшої виразності та яскравості, посилення ритмічної своєрідності та експресивності ПТ, перлокутивного ефекту. Кожен із них допомагає передавати різні відтінки емоцій, відтворювати правдиві образи й картини, викликає певні асоціації у свідомості читача, виділяє логічно те, що хоче підкреслити автор або змушує читача зупинитися й задуматися, перечитати й відчути. Зазвичай вони виражені різними типами речень за синтаксичною

структурою та метою висловлення.

У межах нашого дослідження в складі ПТ ЛПД «НД» важливі такі різновиди синтактико-стилістичних засобів, як редукція (опущення одного або декількох необхідних членів речення [53, с. 243]) та експансія синтаксичної структури речення (розширення структури внаслідок лінійного збільшення кількості одиниць, які входять до неї, а також шляхом ускладнення структури завдяки введенню в групу головних членів речення додаткових одиниць [53, с. 245]), порушення синтаксичної структури речення (тобто використання пролепсису та парентези) та порушення порядку слів (а саме інверсія).

Окрім зазначених різновидів певної уваги заслуговують фігури повтору (найпростіші стилістичні фігури, у яких окремі слова, словосполучення повторюються в одному висловленні задля наголошення думки, фрази, деталі, інтенсивності вияву переживань, посилення зображально-виражальних, стилістично-семантичних можливостей ПТ [374, с. 227]), фігури протиставлення (фігури мовлення, які ґрунтуються на більш-менш різкій різнорідності зіставлених слів (смісловому контрасті), яка підкреслюється й посилюється контекстом їх зіставлення [371, с. 225]) та риторичні фігури (синтаксичні побудови, які використовуються для посилення виразності висловлення [380, с. 506]), а також метакомунікативні висловлення.

У зв'язку з цим зазначимо, що використання **редукції синтаксичної структури**, до якої відносимо апозіопезис, еліпсис та парцеляцію, у ПТ ЛПД «НД» робить поетичне мовлення більш лаконічним та стриманим. Відповідно, *apozionezis* розглядаємо як раптову зупинку, яка порушує синтаксичну структуру внаслідок напливу почуттів, вагання тощо [368, с. 52]. Зауважимо, що апозіопезис спрямований на передавання емоцій автора та передбачає здогадку читача, оскільки передає переривчастість поетичного мовлення, надає йому природності, спонтанності й багатозначності, привертає увагу читача, спонукає його замислитися, самостійно завершити думки автора, наприклад:

Was wir haben, was wir hatten,

Was wir ... (R., „Psst“).

Зі свого боку *elipsis* (стилістична фігура, яка полягає в опущенні певного члена речення чи словосполучення, що легко відновлюються за змістом [373, с. 327]) у складі ПТ ЛПД «НД» надає мовленню динамічність, лаконічність, інтонаційно виділяє в реченні потрібний елемент, справляє враження розмовного мовлення, передає схвильованість мовця або напруженість дії, як наприклад:

Das seine stand am Rheine,

Das meine auf märkischem Sand. (Кл., „Emigrantenmonolog“).

Водночас *парцеляція* (тобто фігура мовлення, у якій частини одного речення інтонаційно та семантично розмежовують на відносно самостійні неповні комунікативні одиниці (фрази), відображаючи це на письмі розділовими знаками, задля кращого їх сприйняття, наголошення на семантичній значущості інформації [374, с. 188-189]) у ПТ ЛПД «НД» надає мовленню розмовний характер, посилює інтонаційну та емоційну забарвленість висловлення, виділяє головне, акцентує та затримує увагу аудиторії на певній інформації, справляє враження, що думка виникає безпосередньо, миттєво, що кожне висловлення викликає внутрішнє переживання, роздуми, як от у наведеному прикладі, де автор порівнює коханого з маяком, останньою метою:

Du bist der Leuchtturm. Letztes Ziel (Кл., „Für Einen“).

Поряд із редукцією виокремлюємо **експансію синтаксичної структури**, до якої, окрім різних типів повторів, належить *перелічення*, засіб стилістичного синтаксису, який створюється в результаті повторення однорідних синтаксичних одиниць різного об'єму в межах завершеного висловлення [53, с. 245], яке в ПТ ЛПД «НД» є способом одночасно лексичної і ритмічної організації тексту, передає взаємопов'язаність розташованих поряд явищ, речей, описів та підкреслює властивості поетичного мовлення, ускладнює інші структури в складі ПТ:

Ein Mann, ein Fels, ein Käfer, eine Lilie

Sind Kinder einer einzigen Familie.

(Кл., „Wo sich berühren Raum und Zeit...“).

До порушень синтаксичної структури речення відносимо *проленсис* (таке порушення конструкції речення, за якого початок речення, виражений іменником

чи обставиною, повторюється у вигляді займенника чи обставини без зміни форми [53, с. 256]) та *парентезу* (вставну конструкцію, оформлену як граматично незалежну від речення, у структуру якого вона вноситься [53, с. 257]).

Відтак, за допомогою пролепсису автор підкреслює певну номінативну одиницю в реченні, задля досягнення більшої виразності та яскравості, посилення ритмічної своєрідності та експресивності ПТ, когнітивного, естетичного та емоційного перлокутивного ефекту, наприклад:

Zwei sichere Arme dachte sich mein Traum.

Nur ihr Gesicht, das sah ich nicht. (R., „Belauschte Frau“).

Парентеза в ПТ ЛПД «НД» використовується зазвичай задля пояснення або уточнення попередньої частини речення або ПТ та часто становить окремий референтивний МА, а саме асертив (пояснення або уточнення відповідно):

Bedingung: stets vollschlank, diskret und – lieb.

(Denn das ist der Firma Geschäftsprinzip.) (Kl., „Mannequins“).

Різновидом парентези виступає *риторичне звертання* (стилістична фігура, яка полягає в тому, що висловлення адресується до неживого предмета, абстрактного поняття, відсутньої особи [371, с. 237]; інтонаційно наголошений компонент речення, що називає адресата-істоту чи персоніфікований об'єкт [373, с. 390]), яке в ПТ ЛПД «НД» передає ставлення або характеристику автора до того чи іншого об'єкта чи особи, посилює виразність ПТ, може бути й уособленням певного типу адресата (наприклад, коханого, сина, читача, друга, вищих сил), використовується задля експлікації адресата й ілюструє вертикальну художню комунікацію, опосередковану конкретним адресатом, наприклад:

Es regnet, Freunde, und der Rest ist Schweigen. (Kr., „Der November“).

Необхідно зазначити, що в **порушенні порядку слів** у реченні головну роль відіграє *інверсія*, тобто зміна звичайного (прямого) порядку слів у реченні для виділення смислової значущості тих чи інших його членів або для надання фразі особливого стилістичного забарвлення [371, с. 93-94]. Інверсія вживається в ПТ ЛПД «НД» задля смислового виділення важливої частини речення та тим самим акцентування уваги на найважливіших

моментах, для створення рими, дотримання ритміко-композиційної будови, а отже, підтримання або посилення перлокутивного ефекту, наприклад:

Angenommen, daß dir das Menü

Nichts kann sagen. (R., „Aneinander vorbei“).

З-поміж інших синтактико-стилістичних засобів у ПТ ЛПД «НД» наявні фігури повтору (словесні та фразові повтори), фігури протиставлення та риторичні фігури (риторичні звертання, запитання та оклик).

Зокрема, у ЛПД «НД» виокремлюємо **словесні повтори** (повтор слів у межах словосполучень, одного або кількох суміжних речень, рідше – у більш широких межах [371, с. 225]), до яких відносимо прямий повтор, полісиндетон, плеоназм та тавтологію. Між іншим, «сутність повтору як синтактико-стилістичного засобу полягає в особливо посиленому впливі на реципієнта, а також в тому, що повтор служить особливим зв'язком між словами, групами слів, реченнями, абзацами» [206, с. 134-135].

Водночас **прямий повтор** у ПТ ЛПД «НД» зумовлений інтенцією автора звернути увагу, підкреслити та посилити виразність, експресивність певної номінативної одиниці, тим самим верса або всього ПТ, та посилити перлокутивний ефект, наприклад:

Kein Wort. Kein Wort, Gefährte meiner Trauer! (Kl., „Elegie für Steven“).

Крім того, **полісиндетон** розуміємо як стилістичну фігуру, яка полягає в нагромадженні однакових сполучників та інших службових слів задля логічного чи емоційного наголошення кожного вимовленого компонента, здебільшого однорідних членів речення [374, с. 243], наприклад ПТ М. Калеко „Einer“ (див. Додаток В, ПТ № 6), де займенники маркують логічну послідовність дій та роздуми автора, спонукають читача до сприйняття ПТ загалом та розмірковування.

До того ж **плеоназм** – стилістична фігура, де повторюються однорідні слова та звороти, подеколи немовби зайві за змістом [375, с. 536], яка в ПТ ЛПД «НД» використовується зазвичай для емоційного забарвлення, посилення змісту, емоційності висловлення, створення образності або комічного ефекту, надання переконливості, піднесеності, дотримання ритміко-композиційної будови:

Gute Ruhe!

Ich bin da,

Deine Mutter, Mama;

Müde wie du. (R., „Schlummerlied“).

Виокремлюємо й **тавтологію** як різновид плеоназму, тобто спеціальне або випадкове повторення спільнокореневих або близьких за значенням слів, виразів [374, с. 455], яка в ПТ ЛПД «НД» спрямована, насамперед, на надання поетичному мовленню емоційного та експресивного значення, посилення переконливості висловлення, акцентування уваги читача на деталях, певній інформації або окремих частинах ПТ, є засобом створення комічності або каламбурів, наприклад:

Denn was vorbei ist, Schatz, das ist vorbei. (Kr., „Der Scheidebrief“).

Зі свого боку повтори суміжних частин фрази, або **фразові повтори**, до яких відносимо синтаксичний паралелізм, анафору, епіфору, анепіфору та епанафору, використані в ПТ ЛПД «НД» задля посилення змістового, емоційного та експресивного значення висловлення, надання мовленню динамічності, переконливості, певного ритму, композиційного різноманіття.

Так, **синтаксичний паралелізм** утворюється у випадку, коли компоненти паралелізму вживаються поряд, розмежовуються іншими словами або належать до різних речень [374, с. 227], що зумовлює, зокрема композиційну, емоційну та експресивну виразність, посилює значення та переконливість висловлення:

Überall ist Wunderland.

Überall ist Leben. <...> (R., „Lustiges Gedicht“).

Зі свого боку **анафора**, риторична фігура, вживана на початку версів у вигляді звукового, лексичного повтору чи повтору синтаксичних, строфічних структур упродовж усього ПТ або його частини [373, с. 66], у ПТ ЛПД «НД» збільшує семантичне значення номінативних одиниць, увиразнює емоційність та експресивність ПТ, підкреслює та виділяє основну думку автора, зокрема:

All meinen Schmerz ertränke ich in Küssen.

All mein Geheimnis trag ich wie ein Kind (Kl., „Blatt im Wind“).

Зауважимо, що ті ж самі функції, що й анафора, у межах ПТ ЛПД «НД»

виконує й *еніфора*, а саме повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці версів, фраз, строф у великих ПТ [373, с. 342]:

Die leichte Kunst

ist seichte Kunst.

Die feine Kunst

ist keine Kunst. (Kr., „Die leichte Muse“).

Виокремлюємо й *аненіфору* – стилістичну фігуру, за допомогою якої оформлюють однаковий початок і кінець певної граматичної одиниці (речення, абзац тощо) [373, с. 69], яка створює кільце з окремих структурних одиниць:

„Lang, lang ist's her – – lang – – –“ (R., „Ein ganzes Leben“).

Між іншим, у ПТ ЛПД «НД» зафіксовано *епанафору* (анадиплозис, зіткнення, стик) – фігуру додавання, звукове та словесне повторення кінцевого словосполучення, слова або групи слів попереднього мовленнєвого відрізка, верса в початковій частині наступного [373, с. 393; 377, с. 19], метою якої є логічне, семантичне, емоційне посилення номінативних одиниць чи окремих версів, що, зокрема підкреслює, виділяє основну думку автора, певний образ чи інформацію, змушуючи читача звернути на неї особливу увагу:

Jauchzend steigt die Olympiade,

Olympiade unsrer Zeit! (R., „Olympische Hymne“).

Водночас як свідчить емпіричний матеріал дослідження, анафора, епіфора, анепіфора та епанафора є важливими засобами створення особливої ритміко-композиційної будови, зокрема утворюють різні види анафоричної, епіфоричної, амебейної, кільцевої композиції (кільце ПТ або кільце строфи), є основою композиційного стику, як видно, зокрема, з наведених вище прикладів.

Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» розповсюджені й **фігури протиставлення**, серед яких важлива *антитеза* – зіставлення протилежних явищ, образів, думок чи понять для підсилення виразності, часто антонімів [371, с. 16], спрямована на надання точніших описів, характеристик, порівнянь, забезпечення виразності та експресивності, переконливості та яскравості, наприклад:

Sie war von schlechtem Ruf und gutem Wuchs.

(Kr., „Ballade vom Defraudanten“).

Окрім того, чільне місце в ЛПД «НД» займають **риторичні фігури**. Так, **риторичне запитання**, тобто речення, яке має структуру питального, але передає повідомлення, позитивну інформацію, а отже, не орієнтує на одержання відповіді [371, с. 237], у ПТ ЛПД «НД» є засобом виділення смислових і емоційних центрів ПТ, є засобом ствердження або заперечення, а також посилює перлокутивний ефект, пробуджує в читача відповідні почуття, несе смислове, емоційне та естетичне навантаження, наприклад:

Weht der Seewind morgens noch so frisch?

Grinst der Mond des Nachts noch so verlegen?

Gehst du manchmal mir zur Bahn entgegen?

... Steht mein Bild wohl noch auf deinem Tisch? (Кл., „Bescheidene Anfrage“).

Водночас **риторичний оклик**, вислів, що має підкреслено-емоційний характер і вводиться переважно з метою затримати або посилити увагу на якомусь з аспектів зображуваного [371, с. 238], у ПТ ЛПД «НД» зазвичай передає певну інформацію, емоції автора, стверджує певний стан справ, посилює загальну експресивність ПТ та перлокутивний ефект задля звернення уваги читача, розділення емоцій автора, наприклад:

Korpulenz wird Religion! (Kr., „Offner Brief an Angestellte“).

Як відомо, синтаксичним показником розмовного стилю є **пряма мова**, яка точно відтворює чуже висловлення зі збереженням його лексичних, граматичних та стилістичних особливостей [371, с. 228]. Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» пряма мова передає висловлення персонажів ПТ, які мають певну інтенцію та реалізують окремі МА, як автореферентивні, так і референтивні, дозволяє авторам будувати діалоги в межах ПТ, поглиблювати семантичні та інтонаційні можливості художнього зображення та ілюструє горизонтальну художню комунікацію в ПТ ЛПД «НД»:

Dann dröhnt das Erz und spricht:

„Das Jahr kennt seinen letzten Tag,

und du kennst deinen nicht.“ (Kr., „Der Dezember“).

Окрім розглянутих синтактико-стилістичних засобів у ПТ ЛПД «НД» зафіксовані й **метакомунікативні висловлення** як спосіб експліцитного зв'язування ПТ, що пояснюють структуру й перспективу представлення матеріалу в проекції на обрану тему й адресата [150, с. 72]. У межах ПТ метакомунікативні висловлення дозволяють читачу зрозуміти авторські інтенції, полегшують сприйняття інформації та визначають коло можливих тем спілкування, акцентують увагу читача на важливих моментах та допомагають йому орієнтуватись у ПТ. Між іншим, метакомунікативні висловлення здебільшого виступають у ролі **перлокутивних оптимізаторів** – вербальних засобів забезпечення максимально ефективного мовленнєвого впливу, які за спрямованістю мовленнєвого впливу поділяються на перлокутивні інтенсифікатори та перлокутивні мітигатори [121, с. 11].

Так, **перлокутивні інтенсифікатори** становлять метакомунікативні висловлення, спрямовані на посилення інтендованого перлокутивного впливу на адресата, що сприяє досягненню мовцем перлокутивної мети [122, с. 53]. Унаслідок одночасної реалізації перлокутивних актів, вони підсилюють мовленнєвий вплив на думки, дії та почуття адресата. Зауважимо, що для ПТ ЛПД «НД» характерні метакомунікативні висловлення в ролі епістемічних перлокутивних інтенсифікаторів, які певним чином вказують МА, частиною яких вони виступають, а також спрямовані на посилення перлокутивного впливу, наприклад переконання:

So glaube mir: kannst ruhig schlafen,

Ich steure immer wieder her. (Кл., „Für Einen“).

Зі свого боку, **перлокутивні мітигатори** є метакомунікативними висловленнями, спрямованими на послаблення неінтендованого перлокутивного впливу на адресата, що сприяє збереженню комунікативного балансу [123, с. 63], які, головним чином, зумовлюють лише емоційний перлокутивний ефект, тобто впливають на почуття адресанта, наприклад:

Ich meine, daß ich nun Paris

Nie wiederseh. (R. „Leid um Pascin (Juni 1930)“).

Слід зазначити, що такі засоби, як інверсія, імперативні й питальні конструкції, поетичні звороти, синтаксичний паралелізм, пряма мова, еліipsis, парцеляція наближують поетичне мовлення М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца до розмовного.

Узагальнюючи сказане підкреслимо, що для ПТ ЛПД «НД» характерні синтактико-стилістичні засоби, зокрема засоби змінення структури речення та метакомунікативні висловлення, кожен із яких відповідає основним естетичним принципам наряду «НД», є індикатором інтенцій автора, засобом реалізації автореферентивних МА та становить частину естетичної художньої комунікації. Усі розглянуті синтактико-стилістичні засоби спрямовані на досягнення синтаксичної та інтонаційної виразності, ритміко-композиційної своєрідності ПТ, підсилення естетичності та експресивності. Кожен із них допомагає передавати певну інформацію, різні відтінки емоцій автора, відтворювати правдиві образи й картини, викликає певні асоціації у свідомості читача, виділяє логічно те, що хоче підкреслити автор. Водночас лексико-стилістичні засоби віддзеркалюють ідіостиль автора, здійснюють перлокутивний ефект, слугують індикаторами референтивних МА та імплікатур і становлять частину K_1 або K_2 .

2.6. Ритміко-композиційні індикатори автореферентивних мовленнєвих актів у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Як свідчить емпіричний матеріал дослідження, основні естетичні принципи наряду «НД» ілюструють і ритміко-композиційні властивості ПТ, адже «комунікативно-прагматичний підхід до вивчення структури художнього тексту передбачає розуміння композиції як побудови художнього твору, яка несе в собі не тільки зовнішні структурні особливості твору, а й передусім виражає його внутрішній ідейно-естетичний зміст, прагматичну інтенцію автора, втілену через мовні засоби» [90, с. 7]. Вважаємо, що такі ознаки ПТ, як різка зміна віршового розміру, перепади чи спадання віршових розмірів, різні типи строф і т. ін. застосовуються автором з огляду на втілення в ПТ поетичної

функції мови, зважаючи на те, що «єдність вірша як семантичного цілого створюється на декількох структурних рівнях. <...> Первісне виділення вірша як єдиної й основної ознаки поезії мало на увазі обов'язкову наявність єдності метрико-ритмічного, синтаксичного та інтонаційного рядів» [131, с. 93-94].

Ми приєднуємося до думки В. М. Жирмунського, за якою «вивчаючи літературний твір як пам'ятник мистецтва, <...>, ми повинні розглядати кожен елемент цього твору як естетично спрямований факт, що виробляє певний мистецький вплив, тобто як поетичний прийом. Поетика розглядає літературний твір як естетичну систему, обумовлену єдністю художнього завдання, тобто як систему прийомів. З цієї точки зору і метрична будова, і словесний стиль, і сюжетна композиція, і самий вибір тієї чи іншої теми видаються нам у процесі вивчення художнього твору як прийоми, тобто як естетично значущі факти, які визначаються своєю художньою телеологією» [97, с. 96].

Зазначимо, що в нашому дослідженні основними ритміко-композиційними засобами вважаємо **композицію** (тобто побудову ПТ, доцільне розташування та поєднання в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів, послідовне їх розгортання, зв'язок між мотивами (логіка відтворення задуму, світоглядна позиція, естетичний ідеал, рівень таланту автора, жанрові завдання) і нормативною схемою жанрово-архітектонічної конструкції [374, с. 510]) та **метр** (властиву ПТ ритмічну впорядкованість, базовану на дотриманні відповідної міри, що полягає в певному сполученні звукових складників, які правлять за еталон віршованого ритму [375, с. 445]).

Між іншим, композицією вважають і «художньо закономірний розподіл якого б то не було матеріалу в просторі або в часі» [96, с. 426], відповідно до чого «композиція ліричного вірша розвивається з художнього впорядкування фонетичного матеріалу (метрична композиція: вірш, період, строфа) і відповідного синтаксичного членування» [97, с. 33]. Однак зауважимо, що «композиція ПТ завжди має подвійну природу. З одного боку, це послідовність різних сегментів тексту. Оскільки насамперед маються на увазі найбільші сегменти, то з цієї точки зору композицію можна було б визначити як

надфразову і надвіршову синтагматику ПТ. Але ці ж сегменти виявляються певним чином зрівняними, складаються в деякий набір однозначних певним чином одиниць. Не тільки приєднуючись, але і спів-протиставляючись, вони утворюють деяку структурну парадигму, теж на надфразовому і надвіршовому рівнях (для строфічних текстів – і на надстрофічному)» [131, с. 115].

У зв'язку з вказаним вище, слідом за В. М. Жирмунським у ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо такі типи композиції, як анафорична композиція, композиційна епіфора, кільце ПТ, композиційний стик та амебейна композиція.

Однак необхідно зазначити, що ПТ ЛПД «НД» написані здебільшого без залучення певних типів композиції чи композиційних прийомів (66,00 %), що становить відповідно 74,54 % ПТ у Й. Рінгельнатца, 66,23 % ПТ у М. Калеко та 60,30 % ПТ у Е. Кестнера. Крім того, певні типи композиції чи композиційні прийоми займають 34,00 % та використані в 39,70 % ПТ Е. Кестнера, 33,77 % ПТ М. Калеко та 25,46 % ПТ Й. Рінгельнатца (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.).

Зауважимо, що серед усіх типів композиційної будови в ПТ ЛПД «НД» найбільш вживаними є анафорична композиція (8,58 %), кільце ПТ (5,86 %) та композиційна епіфора (1,57 %), що становить, лише незначну частину від усієї кількості ПТ у ЛПД «НД». Водночас зафіксоване переважне поєднання в межах одного ПТ різних типів композиції та/або композиційних прийомів у різноманітних варіаціях (11,14 %), переважно Е. Кестнером (16,06 %), хоча наявне також у ПТ М. Калеко (7,79 %) та Й. Рінгельнатца (6,02 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8., Рис. Б.16., Рис. Б.24., Рис. Б.32.).

Заразом підкреслимо, що всі вказані особливості композиційної будови відповідають естетичним принципам напряму «НД» й обумовлюють домінування змісту ПТ над його формою, зрозумілість ПТ кожному читачеві та можливість застосування читачем, але й не виключають та не замінюють естетичну інтенцію. З огляду на зазначені особливості, у разі відсутності типів композиції чи композиційних прийомів вважаємо доцільним розглядати композицію ПТ «НД» за кількістю та якістю строф у складі кожного окремого ПТ.

Відповідно, *анафоричну композицію* розуміємо як строфічне членування, утворене поєднанням за допомогою анафори різних частин ПТ, використанням анафоричних сполучників для поєднання простих самостійних речень у формі сурядності, співпідпорядкування та зіставлення [95, с. 21-27, 36], яка має певні підвиди, а саме: на початку кожної строфи; не в кожній строфі; на початку періоду; незавершена анафорична композиція; зсунута анафора; двочленна, тричленна та чотиричленна анафора (залежно від кількості строф, об'єднаних анафорою) тощо [95, с. 37-38], де сполучник *und* створює враження зростання ліричного хвилювання та посилює ліричний настрій; сполучник *oder* дає можливість зіставити низку паралельних, рівноцінних образів та картин; сполучник *wo* створює розгорнуте складне речення тощо.

Як і інші типи композиційної будови, анафорична композиція сприяє інтонаційному увиразненню й милозвучності ПТ, створює ефект паралелізму, є засобом реалізації естетичної інтенції та естетичного перлокутивного ефекту. У зв'язку з цим анафорична композиція використана в більшій частині ПТ ЛПД «НД» у порівнянні з іншими типами композиції чи композиційними прийомами, складає 8,58 % та використовується переважно в ПТ М. Калеко (11,04 %), дещо менше в ПТ Й. Рінгельнатца (6,48 %), тоді як у ПТ Е. Кестнера вона становить 8,79 % (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.).

Прикладами анафоричної композиції можуть слугувати ПТ М. Калеко „Sozusagen ein Mailied“ (див. Додаток В, ПТ №7), Е. Кестнера „Der September“ (див. Додаток Г, ПТ №7), Й. Рінгельнатца „Volkslied“ (див. Додаток Д, ПТ №6).

На відміну від анафоричної композиції, *композиційна епіфора* ґрунтується на виокремленні композиційних груп та їх поєднанні у вищій єдності на основі єдності ліричного настрою чи риторичного смислу [95, с. 47-55], яка, однак, не завжди розбиває ПТ на рівні частини, може стосуватися різних за розташуванням версів і має певні типи, а саме: 1) чіткий чи дещо видозмінений повтор усього верса або його частини, одного верса чи декількох версів; 2) лише загальна смислова чи синтаксична побудова виокремлює кінцеві верси з-поміж інших; 3) поступове розширення кінцівки стосується вже не одного, а декількох версів.

Зазначимо, що незалежно від розташування версів у складі композиційної епіфори, вона зберігає метричну, синтаксичну та тематичну відокремленість, сприяє інтонаційному увиразненню й милозвучності ПТ, звертає увагу читача на останні номінативні одиниці або фрази у версі, створюючи їх композиційну єдність, є засобом реалізації естетичної інтенції та досягнення естетичного перлокутивного ефекту та використовується в ПТ ЛПД «НД» дещо менше інших типів композиції. За результатами аналізу емпіричного матеріалу, композиційна епіфора представлена в 1,57 % ПТ авторів, точніше в 1,30 % ПТ М. Калеко, 1,82 % ПТ Е. Кестнера та 1,39 % ПТ Й. Рінгельнатца (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.). Приклади композиційної епіфори можемо знайти в ПТ М. Калеко „Der Schakal“ (див. Додаток В, ПТ №8), Е. Кестнера „Die Zeit fährt Auto“ (див. Додаток Г, ПТ №21), Й. Рінгельнатца „Das Turngedicht am Pferd (Schon den Römern bekannt)“ (див. Додаток Д, ПТ №23).

Зі свого боку, *кільце* (просаподосис) є композиційною фігурою, що полягає в повторенні звуків, лексем, строф тощо, об'єднує анафору та епіфору (звукове, лексичне, строфічне) [373, с. 477]. У цьому аспекті виокремлюємо *кільце ПТ*, коли повторювані словесні групи закінчують весь ПТ, а не окрему строфу. Кільце ПТ як словесне повторення є обрамленням, тобто ритмічне та словесне повторення відповідає тому чи іншому прийому внутрішньої будови [95, с. 64-78] і також має свої підвиди: 1) кільце ПТ повертається в кінці ПТ до тієї ж теми, з якої розпочато кільце ПТ, що може передавати зміну смислу в повторенні або надавати новий смисл тій самій темі; 2) новий смисл може призвести до контрастування строф; 3) повернення повторення строфи без зміни тематичного змісту; 4) повторювані частини так чи інакше тематично відокремлені від решти ПТ, створюючи тематичну рамку.

Між іншим, кільце ПТ утворює метричну, синтаксичну та тематичну відокремленість, сприяє милозвучності ПТ, звертає увагу читача на певні номінативні одиниці, фрази та верси, є засобом реалізації змістової та естетичної інтенції, естетичного перлокутивного ефекту. Як свідчить емпіричний матеріал, кільце ПТ використовується в ЛПД «НД» у 5,86 % ПТ,

частіше в ПТ Й. Рінгельнатца (7,41 %), ніж у ПТ М. Калеко чи Е. Кестнера, де вони представлені майже рівною мірою (5,20 % та 5,15 % відповідно) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.), наприклад ПТ М. Калеко „Die Zeit steht still“ (див. Додаток В, ПТ №9), Е. Кестнера „Bürger, schont Eure Anlagen“ (див. Додаток Г, ПТ №8), Й. Рінгельнатца „Drei Tage Tirol“ (див. Додаток Д, ПТ №7), „Sehnsucht nach zwei Augen“ (див. Додаток Д, ПТ №8).

Водночас *композиційний стик*, який утворюється текстом, де два чи більше версів об'єднані стиком [95, с. 80-84], у ПТ ЛПД «НД» представлений незначно (0,14 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.), оскільки використовується зазвичай у поєднанні з іншими типами композиції та композиційними прийомами, тим самим посилюючи змістову інтенцію, естетичну інтенцію ПТ та естетичний перлокутивний ефект, передає чи посилює контрастність, образність ПТ. Як приклад поєднання наведемо ПТ Й. Рінгельнатца „Nacht ohne Dach“ (див. Додаток Д, ПТ №10), „Weißt du?“ (див. Додаток Д, ПТ №11), а також ПТ Й. Рінгельнатца „Aus meiner Kinderzeit“, який за допомогою повторів побудований за принципом композиційного стику (0,46 %) (див. Додаток А, Табл. А.6), що створює враження внутрішньої рими, кільця другої і третьої строфи та нагадує народну поезію (див. Додаток Д, ПТ №12).

Щодо *амебейної композиції* зазначимо, що в складі ПТ її головна характерна риса – побудова словесного матеріалу в паралельні ритміко-синтаксичні (та тематичні) ряди з одночасним поступовим рухом в обох рядах [95, с. 38-47]. Як і інші типи композиційної будови, амебейна композиція сприяє особливій інтонаційній будові ПТ внаслідок частотного поєднання з іншими типами композиції, композиційними прийомами, як наприклад, анафорою, синтаксичним паралелізмом, створює ефект паралелізму, є засобом реалізації змістової та естетичної інтенції та естетичного перлокутивного ефекту. Однак, у ПТ ЛПД «НД» амебейна композиція (0,29 %) використовується лише Е. Кестнером та лише в деяких випадках (0,61 %) (див. Додаток А, Табл. А.6), переважно в окремих частинах ПТ у поєднанні з іншими композиційними засобами. Наприклад, у ПТ „Der Januar“ амебейна композиція наявна лише в першій та п'ятій (останній)

строфах, що одночасно створює кільце (див. Додаток Г, ПТ №9).

Як було зазначено вище, у більшості ПТ ЛПД «НД» використання певних типів композиційної будови або відсутнє, або використовується поодиноким або, переважно, у поєднанні. У зв'язку з цим окремо слід підкреслити наявність у ПТ ЛПД «НД» таких композиційних прийомів, як рефрен та композиційне кільце строфи, які зафіксовані в незначній кількості ПТ ЛПД «НД».

Відповідно до цього, *рефрен* (приспів) (тобто композиційний прийом, що полягає в повторенні групи слів, верса або кількох версів у строфах із метою наголошення на основній думці ПТ, його наскрізній ідеї, єдності компонентів [374, с. 318]; кінцівка, відокремлена від іншої частини ПТ у метричному, синтаксичному та тематичному відношенні [95, с.55-61]), супроводжує увесь ПТ, вказує на його імпліцитний смисл, є засобом емоційного впливу або підкреслення основної теми чи протиставлення до змісту основних строф, риторичним закликком до адресанта тощо.

Окрім того, за твердженням Ю. М. Лотмана, унаслідок повторюваності рефрену «кожен раз розкривається відмінність в однаковому, а <...> різні строфи виявляються співпротиставленими, взаємопроектуються одна на одну, утворюючи складне семантичне ціле. Строфа виступає на вищому рівні у функції вірша, а рефрен – у ролі рими. Одночасно <...> виникають інтеграційні зв'язки всередині строфи, які мають певний семантичний зміст» [131, с. 102].

Водночас використання рефрену в ПТ ЛПД «НД» робить розподіл ПТ на верси чіткішим та помітнішим, зумовлює посилення змістової, тематичної, композиційної будови строфи та ПТ, реалізацію естетичної інтенції та естетичного перлокутивного ефекту, звертає на себе увагу, щоб читач обов'язково прочитав та замислився саме над цими версами. Зазначимо, що рефрен як композиційний прийом використано в ПТ ЛПД «НД» у 5,71 % ПТ, частіше в ПТ М. Калеко (7,79 %) та Е. Кестнера (6,36 %), ніж у ПТ Й. Рінгельнатца (3,24 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.). Наприклад, ПТ М. Калеко „Gebet“ (див. Додаток В, ПТ №10), „Das letzte Mal“ (див. Додаток В, ПТ №12), Е. Кестнера „Der Mai“ (див. Додаток Г, ПТ №10),

Й. Рінгельнатца „Schöne Frau mit schönen Katzen“ (див. Додаток Д, ПТ №13).

Своєрідним засобом композиційної будови слугує *композиційне кільце строфи*, за якого останній верс строфи повторює перший [95, с. 61-64], з певними підвидами. Як і інші типи композиційної будови та прийоми, композиційне кільце строфи сприяє інтонаційному й композиційному увиразненню ПТ, підкреслює цілісність строфи та емоційність, експресивність ПТ, є засобом реалізації змістової, естетичної інтенції та естетичного перлокутивного ефекту. Зазначимо, що композиційне кільце строфи використано в ЛПД «НД» у 0,29 % ПТ, з яких лише в ПТ Е. Кестнера (0,61 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.8.).

Як зазначено вище, у ПТ ЛПД «НД» значну частину становить поєднання в межах одного ПТ різних типів композиції та/або композиційних прийомів.

Наприклад, у ПТ М. Калеко „Kein Kinderlied“ (див. Додаток В, ПТ №11) поєднані кільце ПТ та кільце строфи, у ПТ „Für Einen“ (див. Додаток В, ПТ №13) два верси в зміненому вигляді створюють одночасно анафоричну, епіфоричну композиції та кільце строфи, а в ПТ „Sozusagen grundlos vergnügt“ (див. Додаток В, ПТ №14) словосполучення „*Ich freu mich, dass <...>*“ (К1.) або „*Ich freu mich, <...>*“ (К1.) утворює анафоричну композицію та композиційну епіфору.

Крім того, у ПТ Е. Кестнера „Der November“ використано одночасно композиційну епіфору та кільце строфи (див. Додаток Г, ПТ №11), а в ПТ „Der Februar“ перша та остання строфи утворюють кільце ПТ, друга та передостання, побудовані за принципом амебейної композиції та утворюють ще одне кільце ПТ (див. Додаток Г, ПТ №12).

Прикладом слугують і ПТ Й. Рінгельнатца „Überall“, де об'єднані анафорична композиція та кільце строфи (див. Додаток Д, ПТ №14), ПТ „Ich hab dich so lieb“, де поєднані кільце ПТ та анафорична композиція (див. Додаток Д, ПТ №15), ПТ „Kindergebetchen“ (див. Додаток Д, ПТ №16), де поряд з анафоричною композицією (*Lieber Gott <...>* (R.)) використані слова *Erstes / <...> / Zweites / <...> / Drittes <...>* (R.) утворюють символічний поділ ПТ на три смислові частини, що одночасно підкреслює градацію. Між іншим, ПТ „Am Barren“ є прикладом поєднання

анафоричної та епіфоричної композиції (див. Додаток Д, ПТ №17).

Маємо зауважити, що в ЛПД «НД» зустрічаємо й цикли ПТ – два, три чи чотири, об'єднані під однією назвою, що утворює один ПТ та сприяє більш широкому розгляду теми ПТ (0,14 % кожен) (див. Додаток А, Табл. А.6), а саме: „Schulgedichte zum Auswendiglernen“ (R.) (2 окремих ПТ) (див. Додаток Д, ПТ № 24), „Die Maulwürfe oder Euer Wille geschehe“ (Kr.) (3 окремих ПТ) (див. Додаток Г, ПТ № 13), „Deutschland, ein Kindermärchen“ (Kl.) (4 окремих ПТ) (див. Додаток В, ПТ № 15), що становить 0,46 %, 0,30 % та 0,65 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.6).

У деяких випадках такі ПТ, майже однакові або схожі між собою, поєднуються з різними типами композиції та композиційними прийомами, наприклад: „Das war damals“ (Kl.) (3 окремих ПТ та композиційна епіфора) (див. Додаток В, ПТ № 21), „Das Spielzeuglied“ (Kr.) (2 окремих ПТ та композиційна епіфора) (див. Додаток Г, ПТ № 22), „Le dernier cri“ (Kr.) (2 окремих ПТ та рефрен) (див. Додаток Г, ПТ № 23). Як стверджує Ю. Н. Тинянов, еквіваленти тексту «означають не ослаблення, не зниження, не відпочинок у процесі форми, що розвивається, а, навпаки, натиск, посилення. <...> Водночас матеріал може змінитися до мінімуму, потрібного для знака конструктивного принципу. <...> В поезії буває достатньо ярлика якогось елемента замість самого елемента <...>. Майже завжди при цьому еквівалент, який утворюється на зміненому якісно матеріалі, оголює з більшою силою конструктивний принцип» [219, с. 50, 51].

Як зазначено вище, з огляду на те, що переважна більшість ПТ ЛПД «НД» написана без залучення певних типів композиційної будови чи прийомів, доцільним вважаємо розглядати композицію таких ПТ ЛПД «НД» за кількістю та якістю строф у складі кожного окремого ПТ.

Як відомо, у ПТ строфа є смисловою конструкцією, «побудованою на зіставленні хоча б двох вішових одиниць» [131, с. 99], найпростішим видом якої є двовірш, у чому «проявляється один з основних законів рими – бінарність. Справа тут не тільки в кількісній нерозвернутості строфи, а в її структурній елементарності. Вірші, що входять у строфу, структурно рівноцінні

й не складаються в ієрархію за ознакою значущості <...>» [131, с. 96].

Однак, слід зауважити, що «якщо *вірш* і *весь текст* – обов'язкові типи членування поетичного твору, то поділ на строфи є факультативним. Він є паралельним поділу прозового тексту на абзаци та глави й часто супроводжує внесення в поезію принципу розповідності. У тексті, розбитому на строфи, строфи так співвідносяться до віршів, як вірші до слів. У цьому сенсі можна сказати, що строфи складаються в семантичні єдності, як «слова»» [виділено в оригіналі – З. Б.] [131, с. 96].

Як свідчить емпіричний матеріал, ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца написані із використанням різноманітних варіацій строфічної будови – від двовірша (1,86 %) до тринадцятирядника (0,14 %). Окремі ПТ складаються із певної кількості строф одного квалітативного значення, наприклад двох, трьох чи чотирьох і так далі катренів (41,00 %) або п'ятирядників (8,29 %) тощо, серед яких переважає поєднання катренів. Водночас у багатьох ПТ наявне поєднання різних типів строф у різній кількості (38,29 %) – катренів та п'ятирядників, двовіршів, шестирядників тощо (див. Додаток А, Табл. А.3; див. Додаток Б, Рис. Б.5), хоча можлива також і градація в поєднанні строф: строфи, які складаються із меншої кількості версів, сполучені зі строфами із поступовим збільшенням або поступовим зменшенням кількості версів; чергування строф із різною кількістю версів тощо. Тим самим, розмаїття строфічної будови є засобом передачі креативності автора.

Окрім розглянутих типів композиційної будови та прийомів важливу роль у ПТ ЛПД «НД» відіграє *рима*, композиційно-звуковий прийом суголосся закінчень, що має фонетичне й метричне значення, об'єднує суміжні та розташовані близько слова версів для організації їх у строфи, впорядкування поетичного мовлення, його евфонічного рифмоторення, виконує естетичну, ритмічну, фонічну, стилістичну, композиційну, інструментальну тощо функції, визначає ритм і жанр ПТ [374, с. 322]. Окрім того, «рима є явище словесного інструментування (як звуковий повтор); водночас рима слугує прийомом метричної композиції, визначаючи межі вірша й пов'язуючи вірші в метричні

одиниці вищого порядку (строфи); <...> лексичний склад слів, що римуються, є характерною ознакою словесного стилю» [97, с. 34].

Як зазначає Р. О. Якобсон, «строфи будь-якого короткого вірша об'єднуються або розмежовуються відповідно до трьох основоположних принципів, конкретне ж втілення цих принципів залежить від стилю та жанру вірша, індивідуальності поета, його належності до тієї чи іншої поетичної школи. Цими трьома типами співвідношень між строфами, які відповідають трьом типам римування, є: послідовність (порівняйте суміжні рими аа – бб), чергування (порівняйте перехресні рими аб – аб) та обрамлення (порівняйте кільцеві рими аб – ба)» [246, с. 85].

Підкреслимо, що в ПТ М. Калеко, Е. Кестнера, Й. Рінгельнатца зафіксовані різні види римування, використання яких спрямоване на посилення змісту, ідейного, емоційного й естетичного звучання ПТ. Зауважимо водночас, що різноманітність та поєднання різних видів рим у межах одного ПТ підкреслює завершеність кожного верса, створює звуковий повтор, який посилює музикальність віршованого мовлення. Окрім того, «рима, яку Хопкінс справедливо вважав наочним проявом поетичного паралелізму, неминуче встановлює між звуком і смислом відносини граматичної або лексичної еквівалентності або контрасту» [246, с. 90].

За результатами аналізу емпіричного матеріалу, у ПТ ЛПД «НД» зафіксовано такі види римування як композиційно-звукового оформлення:

- суміжне (6,86 %), яке переважає в ПТ М. Калеко (16,24 %) та значно меншу частину займає в ПТ Е. Кестнера (3,94 %) та Й. Рінгельнатца (4,63 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

Wird Känguruh Papa, so droht

Ihm selten nur die Wohnungsnot.

– *Denn Känguruh-Mama hat immer*

Ein eingebautes Kinderzimmer. (Кл., „Bei Känguruhs“);

- перехресне (25,00 %), яке використовується переважно в ПТ Е. Кестнера (35,76 %) та ПТ Й. Рінгельнатца (19,45 %) та меншою мірою в ПТ

М. Калеко (9,74 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

*Die Zeit verrinnt. Die Spinne spinnt
In heimlichen Geweben.
Wenn heute nacht ein Jahr beginnt,
Beginnt ein neues Leben. (R., „Silvester“);*

- кільцеве (2,86 %), яке спостерігається найбільше в ПТ Е. Кестнера (3,94 %), хоча ПТ М. Калеко репрезентують 2,59 %, а ПТ Й. Рінгельнатца – лише 1,35 % (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

*Schreib mir doch alles ganz genau.
Habt ihr auch Obst und Gemüse?
Und trägst du im Stall nackte Füße?
Und eine Schürze gestreift oder blau? (R., „Aus Breslau“);*

- монорима (0,57 %), наявна лише в ПТ Е. Кестнера та становить незначну частину (1,21 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

*Sie mögen noch so viele Worte verschwenden,
ja, wenn sie die seltsamsten Mittel erfinden –
mein Anzug läßt sich nur einmal wenden. (Kr., „Der letzte Anzug“);*

- тернарне римування (1,28 %), яке превалює в ПТ Е. Кестнера (2,12 %) у порівнянні до ПТ М. Калеко та Й. Рінгельнатца, де представлено лише 0,65 % та 0,46 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

*Sie tranken rüstig Glas auf Glas
und hatten Köpfe bloß aus Spaß
und nur zum Hütetragen.
Sie waren laut und waren wohl
aus einem Guß, doch innen hohl,
und hatten nichts zu sagen. (Kr., „Klassenzusammenkunft“);*

- холосте римування (1,86 %), зафіксоване лише в ПТ М. Калеко (1,29 %) та Е. Кестнера (3,33 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.):

*Ein Elefant im Porzellangeschäfte
nimmt sich trotz allem doch noch besser aus*

als eine alte Meißner Tasse
im Elefantenhaus. (Kr., „Trotz allem“);

• сплетене, тобто поєднання різноманітних типів рими між собою залежно від кількості версів у строфі тощо (59,43 %):

Die Stare gehen auf die Reise.
Altweibersommer weht im Wind.
Das ist ein Abschied laut und leise.
Die Karussells drehn sich im Kreise.
Und was vorüber schien, beginnt. (Kr., „Der September“).

Водночас у ЛПД «НД» зафіксовані ПТ, у яких рима відсутня (0,71 %), а саме в ПТ М. Калеко (3,25 %), або майже відсутня (1,43 %), переважно в ПТ М. Калеко (5,20 %) та в одиничних випадках у ПТ Е. Кестнера (0,30 %) та Й. Рінгельнатца (0,46 %), зокрема білі вірші (див. Додаток А, Табл. А.5), що відповідає естетичним принципам напряду «НД»:

Die Fenster zu. Die Rolläden bleiben herunter.
Wer an der Tür läutet, der Postbote kann 's nicht sein.
Kinder werden gesehen nicht gehört
Weinen ist lebensgefährlich (Кл., „Notizen“).

Підкреслимо також, що в ПТ ЛПД «НД» за використанням домінує сплетена рима, яка робить закінчення версів більш чіткими, посилює й увиразнює їх смислове значення, милозвучність, передає єдність ПТ та характерна більшою мірою ПТ Й. Рінгельнатца (73,61 %), хоча значну частину займає і в ПТ М. Калеко (61,04 %) та дещо меншу – у ПТ Е. Кестнера (49,40 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.7.). Наявність сплетеної рими спостерігаємо і в катренах:

Wer mir jetzt eins in die Fresse haut,
Oder ein Kinnladenschuß
Wären immerhin diskutabler.
Sterben jetzt, wäre Genuß. (R., „Der Zahnfleischkranke“).

Водночас серед усього розмаїття сплетеної рими переважає поєднання *n*

перехресної та *n* кільцевої рими (6,43 %), *n* перехресної та *n* холостої (1,42 %), *n* перехресної та *n* суміжної (1,14 %), *n* кільцевої та *n* суміжної (0,43 %), *n* перехресної, *n* кільцевої та *n* холостої рими (0,43 %), меншою мірою – поєднання *n* перехресної та *n* тернарної (0,29 %), *n* кільцевої та *n* холостої рими (0,29 %), *n* тернарної, *n* перехресної та *n* суміжної (0,29 %), *n* суміжної, *n* перехресної та *n* кільцевої (0,14 %), *n* суміжної, *n* перехресної та *n* холостої (0,14 %) (див. Додаток А, Табл. А.5).

Як зазначено вище, найчастотнішою є сплетена рима, що підтверджує більше значення змісту ПТ, ніж його форми. Водночас рима може відповідати порушенню віршового розміру або навпаки бути протилежною його канонічності, що слугує вираженню думок автора, їх плинності та уривчастості, зосередженні автора на навколишній дійсності або власних думках, роздумах у даний момент часу, оскільки «рима <...> наближує верси в пари, змушуючи сприймати їх не як поєднання двох окремих висловлювань, а як два способи сказати одне й те саме. Рима на морфолого-лексичному рівні робить те, що анафора на синтаксичному» [131, с. 61].

Важливим у контексті нашої роботи вважаємо й дослідження метру та ритму ПТ, оскільки «ритм у вірші є елементом розрізнення смислу, окрім того, входячи в ритмічну структуру, характер розрізнення смислу отримують і ті мовні елементи, які не мають його за звичайного використання. Важливе й інше: віршована структура виявляє не лише нові відтінки значень слів – вона відкриває діалектику понять, ту внутрішню суперечливість явищ життя та мови, для позначення яких звичайна мова не має особливих засобів» [131, с. 45-46].

Окрім того, як зазначає В. М. Жирмунський, «матеріал поезії – слово – не створюється спеціально для поезії <...>. Слово обтяжене значенням. Наше мовлення за своєю будовою визначається насамперед комунікативною функцією, завданням висловити думку: отже, чергування звуків мовлення ніколи не скероване виключно ритмічними завданнями. < ... >, чистого ритму в поезії немає <...>. Є ритм як взаємодія природних властивостей мовленнєвого матеріалу й композиційного закону чергування <...>» [94, с. 14].

Між іншим, слід вказати, що ПТ М. Калеко, Е. Кестнера, Й. Рінгельнатца написані у двох системах віршування – тонічній та силабо-тонічній. Під **тонічною системою** віршування ми розуміємо систему квалітативного віршування, ритмічність якої ґрунтується на сумірності версів із дотриманням певної кількості наголосів у кожному версі, а також на їх варіативній впорядкованій і невпорядкованій рівномірності, основи якої закладені ще в ліриці мінезингерів та періоду «Бурі й натиску» [374, с. 487]. Відповідно, під **силабо-тонічним** віршуванням розуміємо систему віршування, в основу якої покладено принцип ізометризму, тобто вирівнювання сумірних наголошених і ненаголошених складів, чергування сильних і слабких складів, визначення кількості та місця розташування ритмічних акцентів у версі [374, с. 386-387].

На нашу думку, у ПТ ЛПД «НД» віршовий розмір також є відображенням естетичної інтенції та частиною естетичної художньої комунікації автора з читачем, оскільки у такий спосіб автор надає читачеві змогу насолодитися словом, змушує замислитися тощо.

За результатами аналізу емпіричного матеріалу, у ПТ ЛПД «НД» переважає силабо-тонічна система віршування (96,71 %), яка становить 96,76 % у ПТ Й. Рінгельнатца та 89,61 % у ПТ М. Калеко, тоді як ПТ Е. Кестнера написані лише в силабо-тонічній системі віршування (100 %) (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.6.), адже «у німецькому вірші, <...>, середній обсяг слова наближається до двох складів; тому мовний матеріал легко вкладається в бінарну ямбічну (і хореїчну) альтернацію» [97, с. 367].

Відповідно, тонічне віршування в ЛПД «НД» становить лише 3,29 %: 10,39 % у ПТ М. Калеко та 3,24 % Й. Рінгельнатца, але не використовується Е. Кестнером (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.6.), хоча є найбільш давньою формою германського віршування, повернення до якої відбувається в різні епохи. Спочатку германський вірш відомий у тонічному вигляді, де переважними розмірами були чотири- і триударні [69, с. 8-9], та «в поезії німецьких народів чисто тонічний вірш є спадщиною національного мистецтва» [94, с. 173]. Окрім того, тонічний напрям розвитку німецької поезії

XIV–XVI ст. засновано на тому, «що впорядковане розташування наголосів <...> дає більшу художню виразність, <...> така упорядкованість відчутна не тільки за суворого чергування наголошених і ненаголошених складів, але і за більш чи менш віддаленого наближення до такого чергування» [68, с. 143]. Водночас у німецькій поезії в останній чверті XVIII століття чисто тонічний вірш закріплюється насамперед як баладний розмір [94, с. 180].

Зауважимо, що в ПТ ЛПД «НД» у межах силабо-тонічної системи віршування використовуються двоскладові розміри – ямб та хорей (21,57 % та 0,57 %), із яких, зі свого боку, переважну більшість складає ямб, переважно п'ятистопний ямб (13,00 %) або чотиристопний ямб (6,71 %), а тристопний (1,00 %) та двостопний ямб (0,86 %) становлять одиничні випадки (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.6.), оскільки «чотиристопний ямб відчувається як розмір більш «національний», що йде корінням у середньовічні поеми, кнігтельферс і народний дольник» [68, с. 160].

Зустрічаємо і ПТ із поєднанням віршових розмірів (74,57 %), переважно ямбів (73,00 % у порівнянні з 1,29 % хорея), що передає плинність та уривчастість думок автора, звертає увагу читача на окремі верси. Зазвичай так поєднано два (30,71 %), три (21,43 %) чи чотири (10,14 %) види ямбів, хоча зустрічаємо й випадки поєднання п'яти (8,00 %), шести (1,86 %) чи, навіть, семи (0,86 %), восьми (0,14 %) та дев'яти (0,14 %) видів розмірів (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.6.).

Щодо кожного окремого автора, у ПТ М. Калеко поєднання віршових розмірів становить 50,00 %, хоча є значно більшим у ПТ Е. Кестнера (78,79 %) та в ПТ Й. Рінгельнатца (85,65 %). Серед таких ПТ переважають, значною мірою, різноманітні варіанти поєднань ямбів у порівнянні з хореем: 82,87 % ямбів та 2,78 % хореїв у ПТ Й. Рінгельнатца, у ПТ Е. Кестнера – 78,49 % та 0,30 % відповідно та 48,70 % й 1,30 % у ПТ М. Калеко (див. Додаток А, Табл. А.4). Наприклад, у ПТ М. Калеко „Kaddisch“ поєднані дво-, три- та п'ятистопний ямби (див. Додаток В, ПТ №1), у ПТ „Kleine Auseinandersetzung“ спостерігаємо різкий перехід від п'ятистопного ямба на початку катрену до одностопного та двостопного ямба в

останньому версі, що підкреслює певні думки автора й посилює прагматичний вплив, оскільки «коли на тлі більш довгих віршів з'являється більш короткий вірш, а смислове навантаження їх, здавалося, мало б бути рівним, то від цього короткий вірш набуває особливу багатозначність» [68, с. 8]:

Nun geht das kleine Wort mit mir spazieren

Und nagt ... / <...> /

In solchen Fällen kann ich selten sprechen,

Drum ging ich fort. (Кл., „Kleine Auseinandersetzung“).

Водночас для Й. Рінгельнатца характерним є поєднання віршових розмірів у межах одного ПТ, як, наприклад, у ПТ „Unter den Linden“, де поєднані дво-, три-, чотири-, п'яти- та шестистопний ямби:

Da wird einem so gut wie zu Hause zu Mut. –

Den ganzen Tag tönt dort

Autogetut.

Aber alles versöhnt dort. (R., „Unter den Linden“).

Підкреслимо, що поєднання віршових розмірів і виділення окремих версів як окремої строфи (моновірш) є засобом передачі креативності автора, підкреслює головну або важливу думку, може становити референтивний МА: – *Ich stimme für Minetta Street.* (Кл., „Minetta Street“) (асертив); *Wer glaubt, weiß mehr.* (Kr., „Eine Feststellung“) (асертив); *Wie es sein soll, wie's allen einmal war.* (R., „Vorfreude auf Weihnachten“) (асертив); *Alte Kleiderbürste, Küß'chen! nimm!* (R., „Einer meiner Bürsten“) (директив); *Denn's nächste Mal will ich ein Käuzchen sein.* (Кл., „Zum Thema „Seelenwanderung““) (експресив); *Arme, arme Schlange!* (R., „Beinchen“) (експресив); *Ob wir es noch einmal mit ihm versuchen?* (Кл., „Verspätetes Mailied“) (контактив); *Und die Moral von der Geschichte?* (Кл., „Das Zebra“) (контактив); *Versteht ihr das denn nicht? / <...> / Versteht ihr uns denn nicht?* (Kr., „Le dernier cri“) (контактив); *Ist ein Coeur darunter?* (R., „Vor einem Kleid“) (контактив).

Узагальнюючи сказане вище, зауважимо, що використання ритміко-композиційних засобів слугує реалізації естетичних характеристик напряму

«НД», естетичної інтенції автора та естетичної художньої комунікації, автореферентивних МА, посилює перлокутивний ефект та експресивність ПТ, є засобом передачі креативності автора. Характерними ритміко-композиційними засобами є типи композиції та композиційні прийоми, з-поміж яких переважають їх поєднання, анафорична композиція, кільце ПТ, композиційна епіфора та рефрен, однак у більшості ПТ відсутня особлива композиційна будова. Рима представлена зазвичай сплетеною римою. ПТ складаються зі строф одного квалітативного значення, переважно катренів або п'ятирядників, наявне й поєднання різних типів строф. Силабо-тонічна система віршування ПТ переважає в порівнянні з тонічною системою. Важливою є градація віршових розмірів. У двоскладових розмірах більшість становить ямб або поєднання різних типів ямбів у межах одного ПТ. Розглянуті ритміко-композиційні засоби ілюструють переважання змісту ПТ над його формою, зрозумілість ПТ кожному читачеві, спрямовані на досягнення ритміко-композиційної виразності та своєрідності ПТ. Втім, ритміко-композиційні засоби можуть слугувати й індикаторами референтивних МА та імплікатур і становлять частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації.

Висновки до розділу 2

1. Лінгвостилістичні засоби ПТ ЛПД «НД», а саме фоностилістичні, морфологічні, лексико-семантичні, лексико-стилістичні, синтактико-стилістичні та ритміко-композиційні, відображаючи естетичні характеристики напряму, спричинюють прагматичне наповнення ПТ: реалізують інтенції автора, зокрема естетичну інтенцію, виступають індикаторами автореферентивних МА, є частиною естетичної художньої комунікації, віддзеркаленням ідіостилію автора, засобом передачі креативності автора і здійснюють когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний ефект на читача попри його віддаленість у просторі та часі. Деякі лінгвостилістичні засоби в ПТ ЛПД «НД» можуть слугувати й індикаторами референтивних МА та імплікатур як спосіб

реалізації змістової інтенції автора й становити частину вертикальної чи горизонтальної художньої комунікації.

2. Характерними фоностилістичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є звукові повтори, елізія та епентеза, які сприяють завершеності, милозвучності і красі, композиційній стрункості ПТ, зумовлюють дотримання віршового розміру та створення рими, посилюють художню, естетичну виразність та емоційно-експресивні засоби поетичного мовлення, передають почуття та підкреслюють важливі думки автора, підносять їх емоційну силу.

3. Морфологічні можливості використовуються в ПТ ЛПД «НД» із метою якомога точнішого, фактичного висловлення думок, художнього зображення інформації та/або об'єктивної реальності, навколишньої дійсності, стану сучасного авторам суспільства. Найважливішими частинами мови в ПТ ЛПД «НД» є іменник, дієслово та прикметник, а характерними морфологічними засобами є модальні слова, дієслова й частки, дієслова в кон'юнктиві, числівники та вигуки.

4. Такі естетичні принципи напряму «НД», як інформативність, фактичність, об'єктивність тощо, реалізуються у творчості авторів завдяки можливостям лексико-семантичного складу німецької мови, від архаїзмів до лексики розмовного стилю мовлення. Характерними лексико-семантичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є архаїзми, історизми, оніми, іншомовні слова, okazionalizmi, лексика розмовного стилю мовлення.

5. Основними лексико-стилістичними засобами, використаними в ПТ ЛПД «НД», є метафора, метонімія, епітет, іронія, символ та алюзія. Метафора характеризується переважанням уособлення та символу. Найчастотнішим різновидом метонімії виступає синекдоха. Алюзивне використання лексики стосується загальновідомих літературних творів і висловлень із них. Лексико-стилістичні засоби в ПТ ЛПД «НД» не обтяжують поетичне мовлення та спрямовані на посилення естетичної виразності та експресивності ПТ, перлокутивного ефекту.

6. Синтактико-стилістичні засоби в ПТ ЛПД «НД», а саме фігури повтору,

протиставлення та риторичні фігури, засоби, спрямовані на змінення структури речення та метакомунікативні висловлення, сприяють зрозумілості поетичного мовлення, досягненню естетичної, синтаксичної, інтонаційної виразності та ритміко-композиційної своєрідності ПТ, посиленню експресивності та перлокутивного ефекту. Характерними синтактико-стилістичними засобами в ПТ ЛПД «НД» виступають парцеляція, синтаксичний паралелізм, пролепис, парантеза, риторичні питання й оклики, пряма мова й метакомунікативні висловлення.

7. Характерною для ПТ ЛПД «НД» є відсутність типів композиції та композиційних прийомів, водночас серед використаних ритміко-композиційних засобів переважають анафорична композиція, кільце ПТ, композиційна епіфора та рефрен, а також різноманітне їхнє поєднання. Рима представлена зазвичай сплетеною римою. ПТ складаються зі строф одного квалітативного значення, переважно катренів або п'ятирядників, наявне й поєднання різних типів строф. Силабо-тонічна система віршування переважає в ПТ ЛПД «НД», де домінують ямб або поєднання різних типів ямбів у межах одного ПТ. Зафіксована, однак, і градація віршових розмірів. Розглянуті ритміко-композиційні засоби ілюструють переважання змісту ПТ над його формою, зрозумілість ПТ кожному читачеві, спрямовані на досягнення ритміко-композиційної виразності та своєрідності ПТ, посилення естетичності та експресивності.

Основні положення цього розділу дисертації викладено в публікаціях автора [16; 17; 20; 21; 26; 255; 256].

РОЗДІЛ 3
ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ
РЕФЕРЕНТИВНИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТІВ
ЛІРИКО-ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ»

3.1. Іллокутивні типи референтивних мовленнєвих актів
у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Лінгвопрагматичні властивості референтивних МА та імплікатур у ПТ ЛПД «НД» встановлюємо з огляду на їх типи та підтипи, а також на співвідношення з типами художньої комунікації, K_1 та K_2 . Крім того, враховуємо, на якому рівні реалізовано конкретний МА – на рівні окремого висловлення або всього ПТ. Індикаторами референтивних МА та імплікатур виступають, зазвичай, ті самі індикатори, що й в автореферентивних МА, оскільки в автореферентивних МА вони є засобом реалізації, насамперед, естетичної інтенції автора та поетичної функції мови, а в референтивних МА – засобом реалізації змістової інтенції автора.

3.1.1. Типи референтивних мовленнєвих актів на рівні висловлення.

Зауважимо, що кожен іллокутивний тип та підтип МА має власні умови успішності (крім умови нормального входу – виходу) [31, с. 103-105; 202, с. 160-167], які мають бути виконані для того, щоб можна було говорити про реалізацію МА певного іллокутивного типу, та допомагають нам кваліфікувати конкретний МА, зокрема:

– Умова нормального входу – виходу, однакова для всіх іллокутивних типів, полягає в тому, що адресант та адресат володіють мовою, діють свідомо, добровільно, не грають роль, не жартують, їм не заважають фізичні перешкоди. Якщо ця умова порушується, наприклад, у випадку жарту, то решта умов не є дійсними та не можна говорити про здійснення будь-яких інших мовленнєвих дій, крім жарту.

– Умова пропозиціонального змісту надає характеристики пропозиції, яка властива певному іллокутивному типу.

– Підготовча умова окреслює ситуацію реалізації іллокуції та визначає стани й можливості комунікантів.

– Умова щирості передбачає, що реальна інтенція адресанта відповідає вираженій, тобто його переконання, бажання, наміри й почуття є щирими. Наприклад, у разі щирої обіцянки адресант має намір здійснити обіцяний акт, та переконаний, що має можливість здійснити / не здійснити цей акт.

– Суттєва умова визначає іллокутивну мету адресанта, яка формує його інтенцію.

– Перлокутивна надає кожному іллокутивному типу відповідну асоційовану перлокутивну ціль, адже іллокуції завжди передбачають певну асоційовану або неасоційовану перлокутивну ціль [274].

Відповідно до вказаного вище, зазначимо, що в ПТ ЛПД М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца виокремлюємо такі іллокутивні типи референтивних МА: асертив, директив, експресив, квеситив, комісив та контактив. МА декларативів не зафіксовано, що є очікуваним з огляду на специфіку ПТ, оскільки для їхньої реалізації потрібні фіксовані інституційні повноваження мовців. Усі типи референтивних МА реалізуються в ЛПД «НД» на рівні окремого висловлення (як мікрровисловлення) та/або на рівні всього ПТ (як макрровисловлення) за допомогою певних лінгвостилістичних засобів (див. Додаток Б, Рис. Б.2., Рис. Б.3.).

3.1.1.1. Мовленнєвий акт асертив. Більшість МА на рівні висловлення в ЛПД «НД» під час K_1 та K_2 становить асертив (85,11 % та 61,93 % відповідно), що відповідає основним естетичним принципам ЛПД «НД» (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11). Умови успішності МА асертиву формулюємо, за Л. Р. Безуглою і В. І. Карабаном [31, с. 103-105, 209-215; 111, с. 38], у такий спосіб:

1) Умова пропозиціонального змісту для асертиву полягає в наявності будь-якої пропозиції p , тобто їх вибір для адресанта є необмеженим.

2) Підготовча умова зумовлена тим, що для адресанта не є очевидним, що

адресат знає/вважає, що p , та адресант має підстави вважати висловлену пропозицію p істинною.

3) Умова щирості передбачає, що адресант насправді вірить в істинність висловленої пропозиції p . Якщо адресант щось стверджує, повідомляє, припускає тощо, неодмінно мається на увазі, що він визнає виражений стан речей істинним: S вірить, що p або S вірить, що $\sim p$. За таких обставин адресант дотримується правила послідовності: він вважає істинними всі імплікатури, виведені з пропозиції, яку він експлікує.

4) Суттєва умова визначає іллокутивну мету адресанта – представити деякий стан речей як істинний: S має намір презентувати p як істинну.

5) Перлокутивна умова реалізує відповідну асоційовану перлокутивну мету, тобто вплив на свідомість адресата з метою зміни його структури знань та активізації певного її фрагменту: S має намір змусити H повірити, що p .

Попри різноманітні класифікації асертивів [31; 65; 151, с. 92; 189, с. 229], у ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо такі підтипи МА асертивів: твердження, повідомлення, нагадування, припущення, пояснення, уточнення та експресивний асертив, де найчастотнішими за використанням типами у K_1 та K_2 є твердження (70,14 % та 38,92 %), експресивний асертив (6,64 % та 12,78 %) та повідомлення (3,10 % та 8,52 %). Водночас у ПТ авторів у K_1 МА асертив представлений майже однаково, але найбільше характерний ПТ Е. Кестнера (86,88 %), а в ПТ М. Калеко та Й. Рінгельнатца становить приблизно рівну частину МА – 83,01 % та 82,62 %. Зі свого боку у K_2 МА асертив зафіксовано приблизно рівною мірою в ПТ М. Калеко та Е. Кестнера (65,00 % та 64,98 %) та менше – у ПТ Й. Рінгельнатца (45,46 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Почнемо з того, що **твердження** є думкою, положенням, висловом, що доводить, підтверджує певний стан справ; логічний вираз, який вважається істинним [370, с. 1434]. Так, ПТ Е. Кестнера „Übers Verallgemeinern“, утворений двома асертивами (твердженнями), окрім естетичної насолоди, змушує читача замислитися, про що саме йдеться в ПТ (філософські роздуми про пошук істини) та (не)погодитися з твердженням автора:

Niemals richtig.

Immer wichtig. (Kr., „Übers Verallgemeinern“).

У наступному прикладі ідеться про вулиці міста, де в будинку на кожному другому розі грає музика:

Und keiner weiß, wohin die Straßen zielen.

An jeder zweiten Ecke steht ein Haus,

in dem sie Skat und Pianola spielen. (Kr., „Vorstadtstraßen“).

За даними емпіричного матеріалу, МА твердження у K_1 переважають у ПТ Е. Кестнера (73,13 %), дещо менше зафіксовані в ПТ М. Калеко (68,86 %) та найменше в ПТ Й. Рінгельнатца – 64,27 %. Водночас твердження у K_2 домінують у ПТ М. Калеко (58,34 %), є менш вживаними в ПТ Е. Кестнера (36,71 %) та найменше – у ПТ Й. Рінгельнатца (27,28 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Між іншим, **повідомлення** – це письмова чи усна інформація, що повідомляється адресату, який із нею не знайомий [370, с. 998], наприклад, повідомлення, що персонаж осліпнув у серпні:

Meine Augen hatten im August

ihren zwölften Sterbetag. (Kr., „Monolog eines Blinden“).

Зазначимо, що МА повідомлення реалізуються у K_1 у 3,10 % та K_2 у 8,52 % ПТ, до того ж у K_1 здебільшого в ПТ Й. Рінгельнатца (7,21 %), оскільки в ПТ М. Калеко та Е. Кестнера займають значно меншу частину (3,00 % та 1,31 % відповідно), тоді як у K_2 МА повідомлення домінують у ПТ Е. Кестнера (12,23 %), а в ПТ Й. Рінгельнатца становлять лише 1,82 % на противагу ПТ М. Калеко, де вони відсутні (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Водночас **припущення** розуміємо як думку про можливість, імовірність певного стану речей [370, с. 1128], індикатором якого в ПТ ЛПД «НД» є модальне слово *vielleicht*, наприклад припущення про можливе не таке добре порозуміння з роками:

Wir würden uns vielleicht nach Jahren

Nicht mehr so gut wie heut verstehn. (R., „Es ist besser so“).

Як свідчить емпіричний матеріал, МА припущення представлені в ПТ ЛПД

«НД» лише у K_1 та складають 0,40 %, з яких більшою мірою характерні ПТ М. Калеко (1,33 %), а в ПТ Й. Рінгельнатца та Е. Кестнера займають тільки 0,59 % та 0,02 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Водночас **пояснення** полягає в намаганні адресанта мотивувати, роз'яснювати адресату ситуацію, знаходити й розкривати причини та особливості певного стану речей, вказуючи на його певні ознаки; витлумачувати слова, поняття тощо [370, с. 1100]. Так, у ПТ ЛПД «НД» індикаторами МА пояснення є метакомунікативне висловлення *das heißt*, парантеза в дужках, структура складнопідрядного речення, наприклад:

Ich poche darauf: Ich war manchmal gut.

Weil ich sekundenlang redlich gewesen bin. (R., „Aufgebung“).

До речі, МА пояснення використані у K_1 у 2,55 % та у K_2 у 1,71 % ПТ. МА пояснення у K_1 реалізуються в ПТ авторів приблизно однаково: у ПТ М. Калеко – 2,95 %, у ПТ Е. Кестнера – 2,49 % та в ПТ Й. Рінгельнатца – 2,40 %. Водночас МА пояснення у K_2 зафіксовані лише в ПТ М. Калеко (3,33 %) та меншою мірою в ПТ Е. Кестнера (1,69 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Підкреслимо, що однією із можливостей точної передачі фактів та ситуації загалом є **уточнення**, тобто поправка, пояснення, доповнення, внесені з метою надання більшої точності твердження або повідомлення, оскільки зіставляючи з іншим станом речей, адресант перевіряє його точність, відповідність, установлює, виправляє, пояснює або доповнює сказане [370, с. 1520].

Зазначимо, що МА уточнення виражається зазвичай за допомогою парентетичних конструкцій, переважно в межах асертиву, які вводяться у висловлення, не пов'язуючись формально з жодним із членів речення, і характеризуються специфічною інтонацією й семантикою, вираженням ставлення до повідомленого з погляду його ймовірності чи неймовірності, емоційної оцінки, ступеня звичайності, способу оформлення думок, активізації співрозмовника тощо [198, с. 93]. Водночас задля вираження МА уточнення в ПТ ЛПД «НД» у більшості випадків використовуються дужки або повтор окремих лексичних одиниць, що змушує читача ще раз звернути увагу на це висловлення, наприклад:

Und weil alle Menschen (auch du, mein Kind)

Spielzeug des lieben Gottes sind. (R., „Kind spiele!“).

Між іншим, МА уточнення реалізовані лише у K_1 (2,24 %) та приблизно однаково: 2,54 % у ПТ М. Калеко, 2,49 % у ПТ Й. Рінгельнатца та 2,03 % – у ПТ Е. Кестнера (див. Додаток А, Табл. А.7).

Як засвідчив аналіз емпіричного матеріалу, найменш частотним іллокутивним підтипом асертиву в ПТ ЛПД «НД» є МА *нагадування* (лише 0,04 % у K_1), який реалізовано тільки в ПТ М. Калеко (0,23 %) (див. Додаток А, Табл. А.7) як примушування згадати про стан речей, відновляти в пам'яті минулі події, явища, образи тощо [370, с. 706], як, наприклад, у ПТ М. Калеко „Wiedersehen mit Berlin“, де автор згадує про „Романське кафе“, кафе в центрі Берліна, постійне місце зустрічі діячів мистецтва, яке можна вважати символом інтелектуальної сфери Берліна:

Mein erster Versand in den Bücherläden.

Die Freunde vom Romanischen Café. (Кл., „Wiedersehen mit Berlin“).

Однак, у ЛПД «НД» зафіксовані й випадки *експресивних асертивів*, коли твердження висловлюється з емоцією, маркованою графічно окличним знаком:

Wie seltsam: der erste Tag,

und ich fühle mich selig Zuhause!

(Кл., „Gesucht: Ein Irgendwo von dazumal...“).

Зазначимо, що МА експресивний асертив (6,64 % у K_1 та 12,78 % у K_2) у K_1 реалізовано більше в ПТ Е. Кестнера (7,90 %), ніж у ПТ Й. Рінгельнатца (5,66 %) чи М. Калеко (4,10 %), а у K_2 переважає в ПТ Й. Рінгельнатца (16,36 %) та Е. Кестнера (14,35 %), порівнюючи з ПТ М. Калеко (3,33 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Крім того, важливу роль у реалізації МА асертивів відіграють лінгвостилістичні засоби, зокрема лексико-граматичними індикаторами є такі:

- модальні дієслова:

Du sollst nicht wissen, dass ich einsam bin. (Кл., „Finale“);

- модальні частки *doch, ja, mal, eigentlich, wohl, etwa, auch, einfach:*

Doch in der Nacht kann das ja niemand lesen. (Кр., „Vorstadtstraßen“).

Крім того, синтаксичним індикатором МА асертиву є структура розповідного речення, як простого, так і складного:

*Liebeläutend zieht durch Kerzenhelle,
mild, wie Wälderduft, die Weihnachtszeit.* (R., „Weihnachten“).

Водночас МА асертиви можуть супроводжуватися перлокутивними інтенсифікаторами, спрямованими на підвищення ефективності мовленнєвого впливу, наприклад:

*Der Lenz geht diesmal auf die Nerven
und gar nicht, wie es heißt, ins Blut.* (Kr., „Atmosphärische Konflikte“).

Між іншим, у ПТ ЛПД «НД» зафіксовано й випадки індиректних МА асертивів, де «непрямі висловлення актуалізують буквальний зміст висловлення разом із імпліцитним змістом, якому властива інференційність і залежність від екстралінгвальних факторів комунікації» [238, с. 6]. Зазначимо, що індиректні МА асертиви виражено питальними висловленнями, які, однак, є питальними лише за формою, а насправді становлять твердження, яке імпліцитно міститься в пропозиції, наприклад:

... *Wer denkt daran, an später noch zu denken?* (+> *Niemand*)
Man spricht konkret und wird nur selten rot. (Kl., „Großstadtliebe“);
Wir sind zu zwein. Was kann uns schon geschehn?
(+> *Nichts kann geschehen*) (Kl., „Ohne Überschrift“);
Und wer bedauert wohl später meine restlichen Knochen?
(+> *Niemand*) (R., „Seepferdchen“).

Звернемо увагу, що наведені приклади ілюструють МА асертиви на рівні K_1 , проте вони характерні і для K_2 , наприклад:

„*Weil du nicht da bist*“ *flüstert es im Zimmer.*
„*Weil du nicht da bist*“ *rufen Wand und Schränke,*
Verstaubte Noten über dem Klavier. (Kl., „Weil du nicht da bist“).

3.1.1.2. Мовленнєвий акт директив. Наступний за частотністю іллокутивний тип МА на рівні висловлення в ПТ ЛПД «НД» становить директив, який переважає у K_2 (11,65 % у K_2 порівнюючи із 6,28 % у K_1) (див.

Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11). Наголосимо, що для директивів характерні такі умови успішності [31, с. 103-105, 215-220; 111, с. 37]:

1) Умова пропозиціонального змісту: пропозиція директивів містить будь-яку майбутню дію адресата або сумісну дію адресанта й адресата, яка визначається волітивною інтенцією: *Я бажаю, щоб р*.

2) Підготовча умова полягає в тому, що адресант має підстави, щоб виразити *р*; вважає, що адресат спроможний виконати дію; для адресанта й адресата не є очевидним, що адресат виконає дію за іншого перебігу подій.

3) Умова щирості передбачає відповідність вираженої реальної інтенції, тобто адресант дійсно бажає, щоб адресат здійснив дію (*S бажає, щоб р*); вірить, що адресат може її здійснити, зацікавлений у дії, не заперечує проти інтересів адресата та є щирим щодо обох інтересів.

4) Суттєва умова зводиться до іллокутивної мети адресанта виразити спонукання адресата виконати певну дію.

5) Перлокутивна умова стосується впливу адресанта на мислення та волю адресата, тобто адресант має перлокутивну мету змусити адресата виконати певну дію.

Зазначимо, що наразі є чимало різноманітних класифікацій МА директивів [31; 65; 70; 77; 109, с. 20; 147; 156, с. 7-10], однак ми спираємося на наш масив даних і виокремлюємо в ПТ ЛПД «НД» такі підтипи МА директивів: дозвіл, прохання, порада, пропонування, наказ, заборона, застереження, вибачення, причому у K_1 переважає наказ (3,69 %), а у K_2 – наказ (6,25 %), прохання (2,28 %) та порада (1,14 %). Крім того, у K_1 МА директив найбільше характерний ПТ Й. Рінгельнатца (8,48 %), а в ПТ М. Калеко та Е. Кестнера вживаний однаково – 5,55 % кожен. Водночас у K_2 МА директив переважає в ПТ М. Калеко (18,33 %) та Й. Рінгельнатца (16,36 %), у порівнянні з ПТ Е. Кестнера (8,86 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Відповідно, *дозвіл* – це згода, що дає право на здійснення певного стану речей [370, с. 312], наприклад:

Ich aber sah ihr tiefes Weh

Und küsste sie, die arm und krank,

Und sagte: „Geh!“ (K₂, R., „Der letzte Weg“).

Зауважимо, що МА дозвіл незначно реалізується як у K₁ (0,01 %), де представлений лише в ПТ Й. Рінгельнатца (0,04 %), так і у K₂ (0,57 %), хоча й дещо більше, де МА дозвіл вживається приблизно рівною мірою в ПТ М. Калеко (1,67 %) та Й. Рінгельнатца (1,82 %). Крім того, у ПТ Е. Кестнера МА дозвіл відсутній як у K₁, так і у K₂ (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

За цих обставин, **прохання** є ввічливим зверненням до адресата з метою домогтися здійснення певного стану справ, спонукання щось зробити, виконати [370, с. 1178], наприклад, прохання уявити, реалізоване на рівні K₁:

Stelle dir doch einmal vor:

Zehn Mark Leberkäse! <...> (R., „Zehn Mark, my dear“).

Окрім того, у разі K₁ спостерігаємо й випадки, коли названо МА, який висловлює персонаж:

Die Blumen baten: Nimm von unsern Düften.

(Кл., „Morgenländisches Liebeslied“).

Підкреслимо, що МА прохання зафіксовано як у K₁ (0,97 %), так і, з переважанням, у K₂ (2,28 %), причому у K₁ МА прохання переважає в ПТ М. Калеко (2,60 %) та в ПТ Й. Рінгельнатца (1,18 %) порівнюючи з ПТ Е. Кестнера (0,35 %). Водночас у K₂ МА прохання спостерігаємо більшою мірою в ПТ М. Калеко (3,33 %), ніж у ПТ Е. Кестнера (2,11 %) та ПТ Й. Рінгельнатца (лише 1,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

У ПТ ЛПД «НД» серед МА директивів викремлюємо й МА **пораду** – пропозиція, вказівка, як діяти за певних обставин; повчання [370, с. 1064]:

Habt Sonne im Gemüt! Und nötigen Falles

Stets einen guten Ausgehrock im Schrank.

(Кл., „Zehn Gebote für den <Nouveau Pauvre>“).

Зазначимо, що МА поради реалізовано приблизно рівною мірою й у K₁ (0,98 %), й у K₂ (1,14 %). Зокрема, у K₁ МА порада складає 1,65 % у ПТ Й. Рінгельнатца та 1,33 % у ПТ М. Калеко, а в ПТ Е. Кестнера його частка є незначною (0,57 %). Водночас у K₂ МА порада домінує в ПТ М. Калеко (4,99 %),

тоді як у ПТ Й. Рінгельнатца він становить 1,82 %, а в ПТ Е. Кестнера відсутній (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

До того ж **пропонування** – це виявлення бажання, готовність здійснити з адресатом сумісну дію; пропонування послуги; побажання з наміром залучити адресата до здійснення стану речей [370, с. 1164], наприклад, залишити без наслідків певну подію:

Die Herren erreichten ihr Zimmer nimmer.

Doch lassen wir es dabei bewenden. (R., „Das Schlüsselloch“).

Так, у ПТ ЛПД «НД» МА пропонування зафіксовано менше у K_1 (0,33 %), ніж у K_2 (0,85 % випадків). Між іншим, у K_1 МА пропонування займає 0,21 % у ПТ Е. Кестнера та 0,29 % у ПТ М. Калеко, дещо більше – у ПТ Й. Рінгельнатца (0,63 %). До того ж, у K_2 МА пропонування вживано лише в одному ПТ кожного автора, хоча у відсотковому відношенні він представлений більше в ПТ Й. Рінгельнатца (1,82 %) та М. Калеко (1,67 %), ніж у ПТ Е. Кестнера – 0,42 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Крім того, **наказ** становить розпорядження, настанову, вказівку тощо [370, с. 718], наприклад, гарно жити та сміятися, робити все добре:

Lebe, lache gut!

Mache deine Sache gut! (R., „An M.“).

Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» наказ реалізовано більше у K_2 (6,25 %), ніж у K_1 (3,69 %). Так, у K_1 МА наказ превалює в ПТ Й. Рінгельнатца (4,68 %) та в ПТ Е. Кестнера (4,07 %), дещо менше складає в ПТ М. Калеко (1,21 %). У K_2 МА наказ займає схожу позицію: найбільшу кількість зафіксовано в ПТ Й. Рінгельнатца (9,08 %), дещо менше – у ПТ Е. Кестнера (5,91 %) та найменше – у ПТ М. Калеко (4,99 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

На противагу наказу, **заборона** є наказом не виконувати дію, тобто не здійснювати стан речей [370, с. 376], наприклад заборона сумувати:

Wenn ich tot bin, darfst du gar nicht trauern. (R., „An M.“).

Водночас МА заборону вживано приблизно рівною мірою у K_1 (0,15 %) та у K_2 (0,28 %). Однак, у K_1 МА заборона представлений найбільше в ПТ

Е. Кестнера (0,21 %), тоді як у ПТ Й. Рінгельнатца він становить лише 0,09 % та в ПТ М. Калеко – лише 0,06 %. Водночас у K_2 МА заборону зафіксовано тільки в ПТ М. Калеко (1,67 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Необхідно зазначити, що в межах директивного МА виокремлюємо два підтипи, які є гібридними за іллокутивною природою, тобто під гібридним МА розуміємо такий МА, який має дві іллокуції в межах однієї пропозиції в конкретному дискурсивному контексті (термін Р. Конрада [117, с. 377-378]). У ПТ ЛПД «НД» такими МА вважаємо застереження і вибачення.

Так, *застереження* визначають як попередження, намагання адресанта заздальгідь попереджати адресата про щось небезпечне, небажане, оберігати від певного стану речей, запобігати чомусь поганому [370, с. 424], наприклад, застереження від футбольної манії:

Ich warne euch, ihr Brüder Jahns,

Vor dem Gebrauch des Fußballwahns!

(R., „Fußball (nebst Abart und Ausartung)“).

Зауважимо, що в МА застереження поєднуються директивна (спонукання адресантом адресата до певної дії в інтересах останнього) та асертивна (повідомлення адресантом адресатові певної інформації, не відомої останньому і релевантної для предикованої у спонуканні дії) іллокуції [34]. Окрім того, перлокутивні цілі МА застереження також свідчать про його гібридність – адресант має мету змусити адресата повірити, що пропозиція є істинною, та вжити заходів [34]. Водночас у ПТ ЛПД «НД» МА застереження реалізується лише у K_1 (0,01 %), у ПТ Й. Рінгельнатца (0,04 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Гібридним вважаємо також МА *вибачення*, тобто прощення за провину, прохання вибачити [370, с. 126], оскільки він «поєднує дві рівноправні інгерентні складові іллокутивної сили вибачення: емотивну – вираження мовцем психологічного стану провини й сорому, та спонукальну – прохання про надання вибачення» [56, с. 3-4], наприклад:

Verzeih, wenn ich das Alte nicht bereue. (R., „An meinen Lehrer“).

Зазначимо, що МА вибачення використано приблизно рівною мірою у

K_1 (0,14 %) та у K_2 (0,28 %). Зокрема, у K_1 МА вибачення превалює в ПТ Й. Рінгельнатца (0,17 %) та в ПТ Е. Кестнера (0,14 %), а в ПТ М. Калеко він складає 0,06 % ПТ. Водночас у K_2 МА вибачення репрезентовано тільки в ПТ Е. Кестнера – 0,42 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Щодо лінгвостилістичних індикаторів МА директивів, лексико-граматичними індикаторами є такі мовні засоби: дієслова в наказовому способі *Tretet näher!* / <...> / *Und nun geht!* (Kr., „Der Blinde an der Mauer“); модальні дієслова (*Mag kommen, was da will.* (Kl., „Sei still ...“); *Laß dich doch belehren!* (R., „Der Bücherfreund“); модальне слово *bitte* (– *Man frage bitte nicht, was.* (Kl., „Das“); *Bitte, bitte, geh nicht fort!* (R., „Was willst du von mir?“); модальні частки *doch, mal, nur, bloß* (*Ruf mich doch an!* (Kl., „Monolog für Alleinstehende“); *Lacht mal den Onkel aus, ihr Kinder!* / <...> / *Ja, pruste du nur!* (R., „Zum Schwimmen“); заперечна частка, зазвичай для вираження заборони (*Tu's auch, wenn es Dich nicht gibt.* (Kr., „Bescheidene Frage“)).

Між іншим, синтаксичними індикаторами МА директивів є такі засоби: висловлення спонукальної структури (*Gib Du ihm deinen klaren, reinen Ton.* (Kl., „Letztes Lied“); *Gleite ins Weite und in die Höh!* (R., „An meinen Zigarettenrauch“); перформативні вирази (*Ich bitte dich: Sei recht laut!* (R., „Ansprache eines Fremden an eine Geschminkte vom dem Wilberforce monument“); складні речення (*Sei traurig, wenn du traurig bist, / und steh nicht stets vor deiner Seele Posten!* (Kr., „Mut zur Trauer“)).

Підкреслимо, що МА директиви можуть бути й частиною ритміко-композиційних засобів: розпочинати чи завершувати ПТ (*Rumpf vorwärts beugt! Es will dich einer treten!* / <...> / *Rumpf vorwärts beugt! Genug ist nicht genug!* (Kr., „Die Tretmühle“); *Und deshalb bitte / Ich die Herrschaften um ein kleines Douceur.* (R., „Der Athlet“); слугувати рефреном (*Geh nur weiter. Bleib nicht stehen.* / <...> / *Bleib nicht stehen. Geh nur weiter.* (Kr., „Der Oktober“); *Spiele!* (R., „Kind spiele!“)) чи анафоричною композицією (*Spielt hübsch mit Sand und backt euch Sandgebäck!* / <...> / *Spielt brav mit Sand und baut euch Illusionen!* (Kr., „Die Großeltern haben Besuch“), створювати рамкову композицію (Kl. „Rezept“ (див.

Додаток В, ПТ №2); *Kniee – beugt! / <...> / Beine streckt!* (Р., „Kniebeuge“) чи композиційну епіфору (*Nichts bleibt, mein Herz. Und alles ist von Dauer.* (Кр., „Der August“); Р. „Am Barren“ (див. Додаток Д, ПТ №17)) тощо.

Окрім того, індиректні МА директиви реалізуються в ПТ ЛПД «НД» за допомогою питальних і розповідних висловлень, наприклад:

Ich werde fortgehn, Kind. Doch Du sollst leben
Und heiter sein. (Кл., „Letztes Lied“).

3.1.1.3. Мовленнєвий акт експресив. Зауважимо, що для МА експресивів, іллокутивна мета яких полягає у вираженні почуттів або ментальної установки щодо стану речей, репрезентованого в пропозиції [354, с. 138], властиві такі умови успішності [31, с. 103-105, 227-234; 111, с. 37]:

1) Умова пропозиціонального змісту зводиться до того, що експресиви висловлюють будь-яку пропозицію, але вона не стверджується, а викликає певні почуття, тобто адресант, вважаючи, що пропозиція є істинною, емоційно або естетично її коментує.

2) Підготовча умова полягає в тому, що адресант має підстави для вираження почуття/емоції або емоційного ставлення до адресата.

3) Умова щирості передбачає, що адресант дійсно відчуває почуття/емоцію або дійсно хоче виразити своє емоційне ставлення до адресата.

4) Суттєва умова стосується іллокутивної мети адресанта – вираження почуття або психічної установки щодо стану речей, репрезентованого в пропозиції: *S має намір виразити почуття/ставлення.*

5) Перлокутивна умова зумовлює вплив на емоції та почуття адресата як соціальної особистості, тож адресант має такі перлокутивні цілі: катарсис (звільнення від почуттів, котрі заважають нормальному фізіологічному функціонуванню організму) та/або прагнення певним чином вплинути на почуття адресата (рідше, третьої особи): *S має намір викликати в Н почуття.*

На думку Н. В. Романової, «поняття «емотивність» є, з одного боку, когнітивним актом, який характеризується здатністю суб'єкта до планування комунікативної діяльності, передбачення її результатів, з другого, – оцінно-

вольовим актом щодо комунікативної ситуації, яка викликає певне збудження, емоційне переживання з приводу кінцевої цілі комунікації. У цьому контексті емотиви формуються з оцінки комунікативної ситуації як регулятора емоційної поведінки мовців; взаємодії як середовища, де зароджується оцінно-емоційне ставлення мовця до навколишнього світу; форми існування оцінки (емотивна, емоційна, естетична, модусна, утилітарна) та способів її функціонування, згідно з оцінною лінійкою («добре – погано», «позитив – негатив», «гарне – негарне», «приємне – неприємне», «схвальне – несхвальне»)» [186, с. 57].

Водночас зазначимо, що «емоції, отримуючи лінгвістичне вираження, реалізуються через емотивність, яка має категоріальний статус на різних рівнях мовної і мовленнєвої систем <...>. Емотивність, на відміну від емоційності, не спонтанна сфера вираження емоцій, а усвідомлювана ознака мовлення, що спричиняє вживання таких мовних засобів, які надають йому емоційності та експресивності» [178, с. 22]. Зі свого боку, «експресивність є семантико-стилістичною, психологічно й соціально вмотивованою особливістю мовних одиниць, і сприймається як інтенсивне вираження емоцій, що на тлі загального, нейтрального виділяє окремі одиниці мовлення. Експресивність породжується не лише емоціями, а й мисленням, інтелектом, етикою, естетикою, конкретним світосприйманням мовців» [229, с. 6]. У нашому дослідженні, слідом за Н. В. Романовою, «ми підтримуємо думку тих вчених, які пов'язують емотивну лексику з конкретними емоціями, що дозволяє з'ясувати їх природу, доповнюючи дані психології, фізіології та інших наук» [187, с. 2].

Відповідно, залежно від того, яка перлокутивна ціль переважає в МА експресиві, попри різноманітні класифікації МА експресивів [31; 151, с. 92, 93; 227], у ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо такі іллокутивні підтипи МА експресивів: емотив, евалюатив [31, с. 227-229] та бехабітив [164, с. 75], з-поміж яких у ПТ ЛПД «НД» у K_1 переважає емотив (0,69 %), а найменш представленим є евалюатив (0,04 %), порівнюючи із бехабітивом (0,21 %), однак у K_2 рівною мірою репрезентовані емотив та евалюатив (1,42 % кожен), а бехабітив займає лише 0,85 %. Загалом у ПТ ЛПД «НД» МА експресив становить 0,94 % у K_1 та

превалює у K_2 – 3,69 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11), що свідчить про відповідність ПТ естетичним характеристикам напряму та про домінування змісту ПТ над його формою попри реалізацію естетичної інтенції автора та поетичної функції мови.

1. Так, **емотив** – МА, який є вираженням емоцій адресанта й не завжди спрямований на адресата. Зауважимо, що емоційність у лінгвістиці пов'язується з оцінкою, коли говорять про емоційну оцінку, яка визначається як позитивна або негативна кваліфікація предмета думки [174], а отже, емоція теж постає як позитивна або негативна. Відповідно, на основі нашого емпіричного матеріалу в межах емотивних МА в ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо радість, захват, любов (позитивні емоції), гнів, біль, шкоду, обурення (негативні емоції) та здивування, яке вважається амбівалентним [354, с. 159].

Зазначимо, що МА емотив зафіксовано більше у K_2 (1,42 %), ніж у K_1 (0,69 %). У K_1 МА емотив найбільше характерний ПТ М. Калеко (1,68 %), оскільки в ПТ Й. Рінгельнатца та Е. Кестнера він складає лише 0,67 % та 0,37 % відповідно. У K_2 МА емотив спостерігаємо тільки в ПТ Е. Кестнера (1,70 %) та, з переважанням, у ПТ Й. Рінгельнатца (1,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Зокрема, *радість* становить почуття задоволення, втіхи, приємності [370, с. 1199], наприклад, радість від того, що у світі є така людина:

Ach wie schön, dass du geboren bist! (R., „Gedicht zum 40. Geburtstag“).

Між іншим, МА радість реалізується більшою мірою у K_2 (0,58 %), ніж у K_1 (0,10 %), де він представлений тільки в ПТ Е. Кестнера та займає 0,86 %. У K_1 МА радість переважає в ПТ М. Калеко (0,41 %), оскільки в ПТ Е. Кестнера він становить 0,02 %, а в ПТ Й. Рінгельнатца – 0,04 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Зі свого боку, *захват* – велике внутрішнє піднесення, збудження; порив; захоплення; підвищений інтерес, палкий потяг; найвище напруження [370, с. 432], наприклад захоплення автора красою навколишнього світу:

O grüne Welt, wie grell du dich verfärbst! (Kl., „Ein welches Blatt“).

Водночас МА захват вживано більше у K_2 (0,28 %), ніж у K_1 (0,12 %). У K_1 МА захват домінує в ПТ М. Калеко (0,23 %), тоді як у ПТ Е. Кестнера та

Й. Рінгельнатца він складає лише 0,09 % та 0,08 % відповідно. У K_2 МА захват зафіксовано тільки в ПТ Е. Кестнера (0,42 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

До емотивних МА відносимо також і **любов** – почуття глибокої сердечної прихильності; глибока повага, шанобливе ставлення до людини; глибока приязнь, викликана родинними зв'язками; внутрішній, духовний потяг; пристрасть [370, с. 631], наприклад:

Ich liebe dich! (R., „Seepferdchen“).

Зазначимо, що МА любов знаходимо тільки у K_1 (0,12 %) та переважно в ПТ М. Калеко (0,29 %), а в ПТ Й. Рінгельнатца він становить лише 0,13 %, та ще менше – у ПТ Е. Кестнера (0,06 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Необхідно зауважити, що ми розрізняємо МА вираження почуття любові – емотиви, і МА освідчення в коханні, які становлять гібридний іллокутивний тип – такий, що поєднує в собі ознаки асертивного та експресивного іллокутивних типів, оскільки «мовець, реалізуючи цей мовленнєвий акт, має намір констатувати відповідні почуття і висловити емоції, що переповнюють його» [11, с. 13], наприклад:

Ich liebe dich ... (Kl., „Ein Herr namens Tristan“).

Зі свого боку, **гнів** – почуття сильного обурення; стан нервового збудження, роздратування [370, с. 248], виражений, наприклад, за допомогою вигуку та негативного побажання:

Gewiß, die Prinzipien. (Ach, hol sie der Wind!)

(Kl., „Mutter sein dagegen sehr“).

Між іншим, МА гніву реалізовано переважно у K_2 (0,28 %), хоча у K_1 (0,03 %) він представлений тільки у двох ПТ Й. Рінгельнатца (0,08 %) та в одному ПТ М. Калеко (0,06 %), а у K_2 – лише в одному ПТ Й. Рінгельнатца (1,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Окрім того, МА **біль** – відчуття фізичного страждання; своєрідний психофізіологічний стан людини, який проявляється в неприємному, гнітючому, інколи нестерпному відчутті; відчуття прикrostі, образи, смутку [370, с. 81], наприклад, автор передає відчуття болі від кохання:

Weh mir: ich liebe, liebe, liebe dich! (Кл., „Ein Herr namens Tristan“).

МА біль зафіксовано тільки у K_1 (0,02 %), лише в ПТ М. Калеко (0,06 %) та Й. Рінгельнатца (0,04 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Водночас **шкода** – співчуття; жаль; почуття прикрості з приводу втрати чого-небудь; небажання витратити, віддавати, позбуватися чогось [370, с. 1624], наприклад, персонаж шкодує, що почався дощ:

Jetzt beginnt es noch zu regnen!

Wenn es regnet, ist der Mensch nicht gut. (Кр., „Monolog eines Blinden“).

Відповідно, МА шкоду зафіксовано більшою мірою у K_2 (0,28 %), ніж у K_1 (0,21 %). У K_1 МА шкоду репрезентують більше ПТ М. Калеко (0,52 %), менше – ПТ Й. Рінгельнатца (0,22 %) та ПТ Е. Кестнера (0,11 %). У K_2 МА шкоду знаходимо лише в ПТ Е. Кестнера – 0,42 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Між іншим, у ПТ ЛПД «НД» представлено й **обурення** – сильне невдоволення, роздратування [370, с. 822], наприклад, незгода автора з результатом статистичних підрахунків, які лише вводять людей в оману:

*Auf tausend Deutsche kämen wohl pro Jahr
gerade 19 Komma 04 Kinder.*

04! Und so was hält der Mann für wahr! (Кр., „Patriotisches Bettgespräch“).

Зазначимо, що МА обурення реалізовано тільки у K_1 (0,01 %), у ПТ Е. Кестнера (0,02 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Водночас **здивування** – почуття, стан людини, дуже враженої чимось незвичайним, дивним, незрозумілим [370, с. 454], наприклад:

... Wie einen doch der große Weltschmerz quälte,

Als man so etwa zwanzig Jahre zählte! (Кл., „Träumer mittleren Alters“).

У нашому дослідженні МА здивування представлено тільки у K_1 (0,08 %), переважно в ПТ М. Калеко (0,11 %), хоча в ПТ Й. Рінгельнатца та Е. Кестнера вони також є (0,08 % та 0,07 % відповідно) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

2. Наступним МА експресивного іллокутивного типу є **евалюатив** – МА, у якому оцінка адресантом адресата, його дій, вчинків, психічного стану, зовнішнього вигляду тощо визначає емоційний вплив на емоції адресата.

Відповідно до позитивної або негативної оцінки, МА евалюативи поділяються на МА позитивної (похвала й комплімент) та негативної оцінки (докір та образа). Підкреслимо, що такий розподіл не є остаточним, а відтворює МА евалюативи, зафіксовані в ПТ ЛПД «НД».

Окрім того, МА евалюатив реалізовано більшою мірою у K_2 (1,42 %), ніж у K_1 (0,04 %). Так, у K_1 його вживано переважно в ПТ М. Калеко (0,17 %), 0,11 % яких становить МА комплімент, та лише в одному ПТ Й. Рінгельнатца (0,04 %), який репрезентує МА образи (0,04 %). На противагу цьому, у K_2 МА евалюатив домінує в ПТ Й. Рінгельнатца (5,45 %) та представлений лише МА образи (5,45 %), але вживається й у ПТ Е. Кестнера (0,84 %) та належить лише до МА докору (0,84 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Відповідно, **похвала** – це гарний, доброзичливий відгук, схвалення [370, с. 1093], наприклад, задоволення гарним співом та порівняння із птахом:

Fremder Vogel du, – sangest süß, <...>

(Кл., „Frühlingslied für Zugereiste“);

Зазначимо, що МА похвали, репрезентований тільки в ПТ М. Калеко (0,06 %), зафіксовано тільки у K_1 (0,01 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Зі свого боку, **комплімент** – це експресивний МА, головна іллокутивна мета якого полягає у висловленні суб'єктивних позитивних почуттів чи ставлення мовця до адресата, навіть якщо ця мета не досягне бажаного результату [145, с. 523], наприклад:

Doch du bist noch immer der Tunichtgut,

Paris, du bist achtzehn geblieben! (Кл., „Als ich Europa wiedersah...“);

Зауважимо, що в нашому дослідженні МА комплімент реалізований лише у K_1 (0,02 %), у ПТ М. Калеко (0,11 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Окрім того, МА **докір** – це висловлене кому-небудь або передане в інший спосіб звинувачення, незадоволення тощо [370, с. 313], наприклад:

Da kam aus Deutschland die Beschwerde:

„Du hast versäumt, uns Führer zu erschaffen!“

(K_2 , Kr., „Das Führerproblem, genetisch betrachtet“).

Водночас МА докір зафіксовано тільки у K_2 (0,57 %), у ПТ Е. Кестнера (0,84 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Між іншим, **образа** – зневажливе висловлювання, яке спрямоване проти кого-небудь і викликає почуття гіркоти, душевного болю [370, с. 815], наприклад, як порівняння:

Jedoch sie sagt: „Baron, Sie sind

Ein dickes Schweinigen.“ (R., „Der Mann, der...“).

За результатами аналізу, МА образи репрезентовано більшою мірою у K_2 (0,85 %), ніж у K_1 (0,01 %), та лише в ПТ Й. Рінгельнатца, де він становить 5,45 % та 0,04 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

3. Нарешті, **бехабітив** – етикетні висловлення, у яких спостерігається відносно рівномірне взаємовідношення катарсису та впливу на почуття адресата [31, с. 229]. Як свідчить емпіричний матеріал, МА бехабітив представлений МА подяки та побажання. Окрім того, бехабітивні МА знаходимо більшою мірою у K_2 (0,85 %), ніж у K_1 (0,21 %), однак, у K_1 та у K_2 домінують МА побажання – 0,17 % та 0,57 % відповідно. Водночас у K_1 МА бехабітиви представлені переважно в ПТ Й. Рінгельнатца (0,38 %), тоді як у ПТ Е. Кестнера вони займають 0,19 %, а в ПТ М. Калеко – 0,06 %. У K_2 МА бехабітиви спостерігаємо переважно в ПТ М. Калеко (1,67 %), а в ПТ Е. Кестнера вони складають лише 0,84 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Так, МА **подяки** – почуття вдячності за послугу, допомогу, зроблене добро тощо; вияв цього почуття; номінативні одиниці, які виражають вдячність [370, с. 1011]. До того ж, МА подяки відносять до різних типів МА, оскільки «іллокутивна спрямованість кожного конкретного МА подяки варіює від бажання мовця дотриматися соціального ритуалу до прагнення експлікувати своє психологічне ставлення до поведінки чи до дій іншого комуніканта. Фатичний чи емфатичний характер вираження подяки визначається ситуацією спілкування, відносинами між комунікантами, їх інтенціями» [115, с. 64], наприклад:

Ich dank dir Herr <...>

Ich stehe hier

An meines Kindes Wiegen

Und ohne Wort

Dankt es in mir. (Кл., „Stilles Gebet“).

Між іншим, у ЛПД «НД» МА подяки становить лише незначну частину та використовується переважно у K_2 (0,28 %), у порівнянні з K_1 (0,04 %). МА подяки у K_1 вживано приблизно рівною мірою в ПТ М. Калеко та в ПТ Й. Рінгельнатца (0,06 % та 0,08 % відповідно) та лише у 0,02 % ПТ Е. Кестнера. У K_2 МА подяки зафіксовано тільки в ПТ Е. Кестнера – 0,42 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Відповідно, **побажання** – висловлене, виражене бажання адресатові здійснити, одержати, здобути певний стан речей [382], наприклад:

Gott bewirke Dir

Alle Deine Schritte <...> (R., „Gedicht zum 40. Geburtstag“).

Окрім того, МА побажання реалізуються більше у K_2 (0,57 %), ніж у K_1 (0,17 %), де вони представлені в ПТ Е. Кестнера (0,17 %) та дещо більше в ПТ Й. Рінгельнатца (0,30 %). Водночас у K_2 у відсотковому відношенні МА побажання переважають у ПТ М. Калеко (1,67 %), оскільки в ПТ Е. Кестнера складають тільки 0,42 %, хоча зафіксовані лише в одному ПТ кожного автора (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Зауважимо, що експресивні МА зафіксовано як на рівні K_1 , про що свідчать наведені вище приклади, так і на рівні K_2 , наприклад:

„*Gnäfrau, ... wie angegossen!*“ (K_2 , Кл., „Mannequins“).

Зазначимо, що серед різноманітних мовних засобів реалізації експресивів виокремлюємо такі найбільш частотні індикатори:

- лексико-граматичні: модальні дієслова: *Ach, ich möchte in den Nächten wohnen, / wo kein „morgen“ um die Ecke biegt.* (Кл., „Kompliziertes Innenleben“); *Der Teufel soll Berlin holen!* (R., „Kurz vor der Weiterreise“); модальні слова: *Doch leider hab ich's Fliegen ganz verlernt.* (Кл., „Unabgesandter Überseebrief“); інтенсифікатори: *Wie vieles seh ich, das ich nicht mehr seh!* (Кл., „Wiedersehen mit Berlin“); *Wie klein ist heut die ganze Welt!* (Kr., „Der August“); *Wie schön ihr angezogen seid!* (R., „Jene brasilianischen Schmetterlinge“); вигуки: *Ach, wir*

Dummen werdens niemals wissen <...> (Кл., „Kompliziertes Innenleben“); *Hertha schrie: „Hurra!“* <...> (Кр., „Das verhexte Telefon“);

- лексичні: сталі словосполучення: *Und wer kommt nun? Leb wohl!* <...> (Кр., „Ein Mann gibt Auskunft“); перформативи: *„Wir begehren keine Dreizimmerwohnung. / Wir begehren weder Trinken noch Essen. / Wir begehren keine besondere Entlohnung.* <...>“ (К₂, Кр., „Was das Volk begehrt“); емотивна лексика: *Kommst du, sehn ich mich nach tausend Dingen,* <...> (Кл., „Kompliziertes Innenleben“); *Aber er tut mir so leid.* (Р., „Jene brasilianischen Schmetterlinge“);

- структури експресивного синтаксису: окличні речення: *Nichts als Hungerträume!* (Кл., „Unabgesandter Überseebrief“); *Behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein!* (Кр., „Hymnus an die Zeit“); *Prosit, barmherzige Schwester! / Auf! In mein Bett! Und prost Neujahr! / Rasch! Prosit! Prost Silvester!* (Р., „Das Herz sitzt über dem Popo“); еліпсис: *Sommer – entflogener Traum! / Und Frühling – welch sagenhaft fernes Gerücht!* (Кл., „Ein welches Blatt“).

Підкреслимо, що структурним типом висловлення для вираження МА експресивів є розповідне речення, яке супроводжується окличним знаком. Водночас, якщо МА експресив виражено розповідним реченням або питальним висловленням, такий МА є індириктним, наприклад:

Warum traf der Splitter nicht die Brust

und das Herz, das nicht mehr mag? (Кр., „Monolog eines Blinden“).

Окрім того, МА експресиви можуть реалізуватися й у складі типів композиції та композиційних прийомів, наприклад анафоричної композиції (*Ich sah dich gern noch einmal, wie vor Jahren* <...> / *Ich sah dich gern noch einmal wie vorher,* <...> / *Ich hört dich gern noch einmal wieder fragen,* <...> / *Ich würde mich so gerne wieder sehnen,* <...> / *Ich möchte wieder deine Briefe lesen,* <...> (Кл., „Das Ende vom Lied“)), кільцевої композиції (ПТ Й. Рінгельнатца „Ich hab dich so lieb“ (див. Додаток Д, ПТ №15)), рефрена (*Einmal möcht ich dort noch gehn,* <...> / <...> / *Einmal möcht ich es noch sehen,* <...> (Кл., „Einmal möcht ich dort noch gehn“)), поєднання типів композиції та композиційних прийомів (ПТ М. Калеко „Sozusagen grundlos vergnügt“ (див. Додаток В, ПТ №14)).

3.1.1.4. Мовленнєвий акт квеситив. За частотністю використання в ПТ ЛПД «НД» МА квеситив займає незначне місце, лише 10,80 % у K_2 (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11), а умови успішності, характерні для МА квеситивів, є такими [31, с. 103-105, 220-223]:

1) Умова пропозиціонального змісту полягає в наявності будь-якої пропозиції p , вибір якої для адресанта є необмеженим.

2) Підготовча умова виражає когнітивні процеси або стани адресата: *S припускає, що Н знає відповідь*; когнітивні процеси та когнітивний дефіцит адресанта, тобто стан незнання чи нерозуміння пропозиції або її елементів: *S не знає відповідь*; спонукання адресата до діяльності, спрямованої на ліквідацію когнітивного дефіциту: *для S та Н не є очевидним, що Н дасть відповідь за іншого перебігу подій*.

3) Умова щирості зумовлює відповідність дійсності бажання адресанта ліквідувати когнітивний дефіцит: *S дійсно бажає ліквідувати когнітивний дефіцит щодо p*.

4) Суттєва умова стосується іллокутивної мети адресанта запитати адресата про деякий стан речей, стосовно якого адресант відчуває когнітивний дефіцит: *S має намір запитати Н*.

5) Перлокутивна умова передбачає перлокутивну мету адресанта змусити адресата відповісти та цим скасувати когнітивний дефіцит адресанта, тобто спонукати адресата до мовленнєвої діяльності: *S має намір змусити Н відповісти*.

Зауважимо, що більшість питальних висловлень у ПТ ЛПД «НД» становлять риторичні питання, які на рівні K_1 реалізують МА асертиви (твердження) або МА контактиви (підтримування контакту), а на рівні K_2 – МА квеситиви. На нашу думку, на рівні K_1 квеситивні МА не мають сенсу, оскільки адресант навряд чи стане запитувати у свого адресата про певний стан справ i , відповідно, навряд чи отримає відповідь. У такому разі риторичне питання становить засіб активізації уваги читача, підтримання контакту з ним, а отже, є перлокутивним оптимізатором або емоційним твердженням. Тому, оскільки адресант $G1$ – адресант $G9$ може отримати

відповідь від адресата G2 – адресата G10 (див. Додаток Б, Рис. Б.1.) лише в складі K_2 , ми відносимо саме такі риторичні запитання до квеситивних МА.

Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» МА квеситив зафіксований переважно в ПТ Е. Кестнера (12,66 %) та Й. Рінгельнатца (9,09 %), а в ПТ М. Калеко (5,00 %) вживається меншою мірою (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

У цьому розумінні, відповідно до умов успішності, у ПТ ЛПД «НД» на рівні K_2 виділяємо такі підтипи МА квеситивів [31, с. 221]: інформаційне питання, уточнююче питання, екзаменаційне питання та проблемне питання.

Так, **інформаційне питання** передбачає підготовчу умову *S не знає й бажає дізнатися відповіді; S знає, що H знає відповідь*, наприклад:

„Willst du mich nicht weiterleben lassen,
weil ich ohne dich nicht leben will?“ (Kr., „Eine Frau spricht im Schlaf“).

Крім того, МА інформаційне питання становить 7,39 % та домінує в ПТ Е. Кестнера (9,71 %), тоді як у ПТ М. Калеко він реалізований меншою мірою (3,33 %) та найменшою – у ПТ Й. Рінгельнатца (1,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.8).

Водночас **уточнююче питання** відтворює підготовчу умову *S знає відповідь / у відповіді сумнівається*, як от:

Endlich fragte es dezent: „Du weinst?“ (Kr., „Repetition des Gefühls“).

Між іншим, МА уточнююче питання є найменш представленим підтипом МА квеситиву в ПТ ЛПД «НД», оскільки використаний у 0,28 % ПТ та лише в ПТ Е. Кестнера – 0,42 % (див. Додаток А, Табл. А.8).

Зі свого боку **екзаменаційне питання** реалізує підготовчу умову *S знає відповідь / у відповіді не сумнівається, але хоче знати, чи знає H відповідь*, наприклад, передбачає припущення адресанта про походження певної речі:

„Das hab ich wissen Sie woher ... ?“

Protzt er mit Kennermiene. (K_2 , K1., „Der Bescheidwissenschaftler“).

Як свідчить емпіричний матеріал, МА екзаменаційне питання в ПТ ЛПД «НД» зафіксований у 1,42 % випадків та репрезентований зі значним переважанням у ПТ Й. Рінгельнатца (7,27 %), хоча є і в ПТ М. Калеко (1,67 %), а в

ПТ Е. Кестнера відсутній (див. Додаток А, Табл. А.8).

Окрім того, **проблемне питання** здійснює підготовчу умову *S не знає й бажає дізнатися відповіді*; *S знає, що Н не знає відповідь*, наприклад:

Der alte Jude:

Gibt's einen Gott, gibt's auch Gerechtigkeit.

Wenn's keinen gibt, was braucht es Synagogen?

(K_2 , Kr., „Als die Synagogen brannten“).

Відповідно, МА проблемне питання займає 1,71 % МА у K_2 та зафіксований лише в ПТ Е. Кестнера – 2,53 % (див. Додаток А, Табл. А.8).

Підкреслимо, що більшість із розглянутих підтипів МА квеситивів становлять МА інформаційні питання, адже головним для адресанта є реалізація підготовчої умови та умови щирості. За структурою риторичні питання, які реалізують квеситивні МА, можуть бути загальними чи спеціальними питаннями, мати вигляд розповідної конструкції (індиректний квеситив) з використанням інверсії чи парцеляції.

3.1.1.5. Мовленнєвий акт комісив. Для МА комісивів, які в складі ПТ ЛПД «НД» становлять порівняно найменшу частину МА у K_1 (0,20 %) та найменшу частину МА у K_2 (0,84 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11), характерні такі умови успішності [31, с. 103-105, 224-227]:

1) Умова пропозиціонального змісту полягає в тому, що пропозиція комісиву передбачає майбутню дію адресанта.

2) Підготовча умова стосується таких ситуацій: *S має підстави, щоб виразити р; S спроможний виконати дію та припускає, що Н хоче, щоб S здійснив дію; S знає, що для Н не є очевидним, що S виконає дію за іншого перебігу подій.*

3) Умова щирості передбачає, що адресант дійсно має намір виконати дію.

4) Суттєва умова зводиться до того, що адресант бере на себе зобов'язання реалізувати лінію дій, репрезентовану пропозицією: *S має намір прийняти зобов'язання виконати дію.*

5) Перлокутивна умова зумовлена тим, що адресант намагається змусити

адресата повірити, що він виконає певну дію, і в такий спосіб його запевнити / заспокоїти / утішити / подати надію, тобто змусити діяти відповідним чином: *S* має намір змусити *H* повірити, що *p*.

Основним підтипом МА комісива в ПТ ЛПД «НД» вважаємо **обіцянку**, тобто добровільно дане зобов'язання здійснити дію [370, с. 805], наприклад, автор буде проклинати свою долю:

Und ich werde meinem Schicksal fluchen. (Кл., „Solo für Frauenstimme“);

Зазначимо, що основним мовним засобом для реалізації МА комісивів слугує розповідна структура з присудком у *Futurum I* або *Präsens Indikativ Aktiv*, наприклад, обіцянка, що автор цей вечір ніколи не забуде:

Den Abend werde ich wohl nie vergessen <...> (Кл., „Das letzte Mal“).

Водночас МА комісиви реалізуються як на рівні K_1 , про що свідчать наведені вище приклади, так і на рівні K_2 , наприклад:

So geht der Abend wieder mal daneben.

Ein Kind darf sagen: „Wills nie wieder tun!“ (K_2 , Кл., „Ohne Überschrift“).

Підкреслимо, що в ПТ ЛПД «НД» МА комісиви у K_1 реалізуються переважно в ПТ М. Калеко (0,46 %), хоча незначно представлені й у ПТ Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца (0,15 % та 0,13 % відповідно), а у K_2 зафіксовані лише в ПТ Е. Кестнера – 0,84 % (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

3.1.1.6. Мовленнєвий акт контактив. На противагу іншим типам референтивних МА контактиви в складі ПТ ЛПД «НД» становлять 7,47 % у K_1 та 11,36 % МА у K_2 . Зокрема, МА контактиви у K_1 переважають у ПТ М. Калеко (9,07 %), меншу частину становлять у ПТ Й. Рінгельнатца (7,68 %) та ще меншу – у ПТ Е. Кестнера (6,86 %). Водночас у K_2 МА контактиви переважають у ПТ Й. Рінгельнатца (21,82 %), хоча репрезентовані й у ПТ М. Калеко та Е. Кестнера – 10,00 % та 9,28 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.10, Б.11).

Умови успішності, характерні для контактивів [31, с. 103-105], є такими:

1) Умова пропозиціонального змісту полягає в релевантності будь-якої пропозиції *p*, тобто їх вибір для адресанта є необмеженим.

2) Підготовча умова передбачає ситуацію, за якої адресант має підстави, щоб встановити/підтримати/обірвати контакт з адресатом.

3) Умова щирості для контактивів відсутня, оскільки їхня успішність та смисл переважно залежать від форми мовного висловлення.

4) Суттєва умова стосується іллокутивної мети адресанта використати або не використати фатичну функцію мови: *S має намір (не) контактувати з Н.*

5) Перлокутивна умова зумовлена перлокутивною метою адресанта – він має намір (не)використати фатичну функцію мови: *S має намір встановити/підтримати/обірвати контакт із Н.*

Відповідно, у ПТ ЛПД «НД» виділяємо такі підтипи МА контактивів, спрямованих на встановлення, підтримання та розірвання контакту: вітання, звертання, перепитування, риторичне запитання, підтримування контакту, прощання. З-поміж них у K_1 переважають МА підтримування контакту (3,73 %), звертання (2,24 %) та риторичне запитання (1,08 %), а у K_2 – звертання (5,96 %), вітання, підтримування контакту та перепитування (1,42 % кожен) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Між іншим, **вітання** – це слова або жести, звернені до кого-небудь під час зустрічі на знак прихильного ставлення, доброзичливості тощо [370, с. 198], наприклад, вираз вітання:

„Ist dort der Herr Bürgermeister?“

Ja? Das freut mich. Guten Tag! <...>“ (K_2 , Kr., „Das verhexte Telefon“).

Зазначимо, що за аналогією з розмежуванням повідомлення адресанта про почуття та вираження емоції як МА асертив та МА експресив, виокремлюємо висловлення привітання як МА контактив та повідомлення про привітання як МА асертив, наприклад: *Ich grüßte dies recht bedeutsame Jahr / Mit bestem französischen Weine.* (Kl., „Deutschland, ein Kindermärchen“) – МА асертив (повідомлення); *Also Servus! Philosauf qui peut!* (Kr., „Goldne Worte, nicht ganz nüchtern“) – МА контактив (вітання). У першому випадку вважаємо наведений приклад МА асертивом (повідомлення), оскільки іллокутивну мету висловлення становить саме ствердження стану речей як істинного, а не встановлення

контакту з адресатом. У другому ж прикладі іллокутивна мета полягає саме в привітанні адресата.

Крім того, МА вітання в ПТ ЛПД «НД» реалізовано у K_1 менше (0,05 %), ніж у K_2 (1,42 %). Зокрема, у K_1 МА вітання представлені дещо більше в ПТ Й. Рінгельнатца (0,13 %), ніж у ПТ М. Калеко (0,06 %) та Е. Кестнера (0,02 %), а у K_2 МА вітань зафіксовано більше в ПТ М. Калеко (3,33 %), порівнюючи з ПТ Й. Рінгельнатца (1,82 %) та Е. Кестнера (0,84 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Водночас звернення до конкретного читача або до іншого персонажа передбачає реалізацію МА *звертань* – слів або словосполучень, що називають особу чи предмет, до яких звертається адресант [370, с. 445]. Окрім того, звертання – «це функція службової лінгвістичної одиниці, яка полягає в підкресленні спрямованості тексту в цілому й окремих його частин адресату, а також у встановленні відповідності між уявленнями адресанта і адресата про характер соціально типізованих відносин між ними в процесі створення і сприйняття тексту» [72, с. 114, 115].

Зауважимо, що в ПТ ЛПД «НД» МА звертання спрямований на адресата з метою привернути його увагу, сформулювати уявлення про статусно-рольові взаємини комунікантів, їхнє ставлення один до одного та до повідомлення, тим самим керувати процесом комунікації, задавати тон та стиль спілкування, передавати емоційно-оцінне ставлення, посилювати потенціал повідомлення, зокрема спонукання, стимулювання, вплив на думки, почуття та емоції. Підкреслимо, що в ПТ ЛПД «НД» МА звертання спрямовані зазвичай на конкретного адресата, наприклад, сина чи коханого, за чиєї відсутності блакитне небо лише напівблакитне:

*Der blaue Himmel ist nur halb so blau,
weil du nicht da bist, Liebster. (Кл., „Zärtliche Epistel“).*

Водночас іноді наявні звертання до Бога чи до вищих сил або їх представників, до певної аудиторії, до художніх образів, наприклад звертання ліричного героя до Берліна, Парижа, солов'я тощо:

Bleiches Volk an Wirtshaustischen,

Stellt die Gläser fort. (R., „Ruf zum Sport“).

Зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» МА звертання виражені парентетичними конструкціями в складі різних типів речень:

Mein lieber S., als ich am andern Tag

Erwachte, wußte ich nicht mehr Genaes. (R., „Entschuldigungsbrief“).

Крім того, МА звертання зафіксовані більшою мірою у K_2 (5,96 %), ніж у K_1 (2,24 %). Так, у K_1 МА звертання, у порівнянні з ПТ Й. Рінгельнатца (2,61 %) та Е. Кестнера (1,40 %), представлені більше в ПТ М. Калеко (4,33 %). У K_2 МА звертання домінують у ПТ Й. Рінгельнатца (16,36 %) та значно менше реалізуються в ПТ Е. Кестнера (4,64 %) та М. Калеко (1,67 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Важливо, що частина МА контактивів у ПТ ЛПД «НД» виражена питальними висловленнями. Це, насамперед, **перепитування** – прохання повторити сказане; повторне звертання з тим самим питанням тощо [370, с. 922]. Зазначимо, що такі риторичні запитання змушують читача повірити в наявність певного співрозмовника (у K_1), що дає автору змогу привернути увагу читача саме до певного висловлення:

Kunz schlug ihm vor, ein Buch zu kaufen.

„*Ein Buch? Ach nein. Das hat er schon.*“

(K_2 , Kr., „Zur „Woche des Buches““).

Водночас МА перепитування переважає у K_2 (1,42 %), оскільки у K_1 становить лише 0,28 %. Відповідно, у K_1 МА перепитування реалізовані найменше в ПТ Е. Кестнера (0,11 %) та М. Калеко (0,23 %), незначно більше – у ПТ Й. Рінгельнатца (0,68 %). Водночас у K_2 МА перепитування приблизно однаково репрезентовані в ПТ М. Калеко (1,67 %) та Е. Кестнера (1,69 %), хоча в ПТ Й. Рінгельнатца вони відсутні (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Зауважимо, що в низці випадків автор ставить запитання й сам дає на нього відповідь. Такі риторичні запитання вважаємо МА **підтримування контакту** з адресатом, а відповідь на них є асертивом (твердженням), як от:

Wem zwölf genügen, dem ist nicht zu helfen.

Wie sah er aus, der dreizehnte von zwölfen? <...>

(Kr., „Der Dreizehnte Monat“).

До того ж МА підтримування контакту найбільше зафіксовані серед підтипів МА контактиву у K_1 , де складають 3,73 %, та займають значну частину у K_2 , де вони вживаються рівною мірою поряд із МА вітання та перепитування (1,42 %). У K_1 МА підтримування контакту домінують у ПТ Е. Кестнера (4,17 %), дещо менше – у ПТ М. Калеко (3,47 %) та Й. Рінгельнатца (2,91 %). У K_2 МА підтримування контакту реалізований тільки в ПТ Е. Кестнера (2,11 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Як засвідчив аналіз емпіричного матеріалу, риторичні запитання у функції підтримування контакту можуть стояти на початку, у середині, у кінці ПТ або навіть створювати кільцеву композицію, здійснюючи перлокутивний ефект. Такі МА на початку ПТ можуть бути лише введенням у тему або власне в ПТ, тим самим встановлюють контакт із читачем, зацікавлюють читача, звертаючи його увагу, активізуючи мислення. У випадках, коли МА підтримування контакту є завершенням ПТ, такий МА змушує читача й далі, уже після завершення читання ПТ, міркувати над розглянутою темою, порушеною проблемою, дійти певних висновків або зробити певні вчинки. Такі МА контактиви не завжди мають відповідь, але підкреслюють намір автора змусити читача зосередитися на певній думці, ще раз поміркувати та зробити висновки, наприклад:

Wo blieb das kleine Mädchen mit den Zöpfen ...

Dem blauen Schulkleid mit den Perlmutterknöpfen, – <...>

(Кл., „Vor dem Spiegel“).

Окрім того, на рівні K_1 , внаслідок віддаленості один від одного в просторі та часі, адресант не очікує відповіді від адресата, але все ж таки ставить запитання. Такі висловлення лише за формою є запитанням, а за змістом – засобом підтримування контакту. За таких обставин адресант не знає відповідь на запитання, а адресат навряд чи знає відповідь. Саме тому ми розглядаємо такі риторичні запитання в складі K_1 у ПТ ЛПД «НД» як **риторичні запитання**-контактиви. Відповідно, такі запитання спрямовані на підтримання

чи активізацію контакту з читачем та є засобом підвищення емоційності висловлення, посилення враження та перлокутивного ефекту від прочитання ПТ. Ця особливість є характерною рисою МА контактивів у K_1 , наприклад:

Wozu die Blätter bunt sind, wenn sie fallen?

Na ja, man muss nicht alles wissen wollen. (Кр., „Herr im Herbst“).

Між іншим, МА риторичні запитання в ПТ ЛПД «НД» у K_1 складають 1,08 % та репрезентовані найменше в ПТ М. Калеко (0,87 %), дещо більше – у ПТ Е. Кестнера (1,09 %) та незначно більше – у ПТ Й. Рінгельнатца (1,22 %) (див. Додаток А, Табл. А.7).

Зі свого боку, *прощання* – слова, які вимовляються перед розлукою, розставанням; залишати надовго або назавжди, розставатися [370, с. 1181]:

Adieu, du mein freundlicher Beaujolais! (Кл., „Als ich Europa wiedersah...“).

Причому МА прощання реалізовані в ПТ ЛПД «НД» більше у K_2 (1,14 %), ніж у K_1 (0,09 %). Зокрема, у K_1 МА прощання зафіксований у ПТ Е. Кестнера (0,07 %), дещо більше – у ПТ М. Калеко (0,11 %) та Й. Рінгельнатца (0,13 %). У K_2 МА прощання майже рівною мірою репрезентований у ПТ М. Калеко (3,33 %) та Й. Рінгельнатца (3,64 %), водночас у ПТ Е. Кестнера він відсутній (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8).

Підсумовуючи розглянуте вище зазначимо, що в ПТ ЛПД «НД» на рівні висловлення реалізуються МА асертивного, директивного, експресивного, квеситивного, комісивного та контактивного типів, які зображають як K_1 , так і K_2 . Кожен іллокутивний тип МА реалізується за допомогою певних лінгвостилістичних індикаторів, може бути як директним, так і індиректним МА.

3.1.2. Типи референтивних мовленнєвих актів на рівні тексту. Як зазначає О. В. Єременко, літературний твір є формою контакту між письменником і читачем, результат індивідуальної творчості, зумовлений суспільно і збагачений відповідною здатністю до впливів та підлягає оцінці залежно від естетичної функції, ідеологічної інтерпретації, зіткнення мистецького коду з позалітературною дійсністю [89, с. 131].

Відповідно, вибір автором тих чи інших жанрів, видів тексту, мовних знаків як засобів вираження смислу відтворює авторське ставлення до повідомлення та інтенції. Вони знаходять своє вираження не лише на рівні кожного окремого висловлення, але і всього ПТ як цілого. У цьому разі кожен ПТ є макровисловленням, за допомогою якого реалізуються певні типи МА, зокрема в ЛПД «НД» ПТ відтворюють здебільшого асертивні МА (88,43 %), тоді як МА експресиви становлять 7,00 %, МА директиви – 3,71 %, а МА контактиви – 0,86 % (див. Додаток А, Табл. А.9; див. Додаток Б, Рис. Б.9.), що зумовлено переважанням змісту ПТ над його формою. Зазначимо, що на рівні всього ПТ нами не було зафіксовано МА квеситивів, комісивів і декларативів.

Підкреслимо, що найчастіше ПТ ЛПД «НД» є асертивними МА. Наприклад, у ПТ М. Калеко „*Begegnung im Park*“ авторка наводить слова літньої людини, яка відпочиває в парку та говорить про життя (див. Додаток В, ПТ № 31), у ПТ „*Weihnachten*“ Й. Рінгельнатц показує читачеві красу Різдва та його вплив на душі людей (див. Додаток Д, ПТ № 18), а Е. Кестнер у ПТ „*Die Entwicklung der Menschheit*“ (див. Додаток Г, ПТ № 14) зображає як людина розвинулась у процесі існування на планеті, починаючи із життя в лісі та закінчуючи життям у великому місті. Автор дотримується думки, що люди не змінилися за своєю суттю, вони змінюють лише світ навколо себе. Е. Кестнер, між іншим, підкреслює, що люди, попри науковий та технічний прогрес, усе ж таки залишаються тими самими мавпами.

Зазначимо, що асертивні МА на рівні всього ПТ реалізуються рівною мірою в ПТ Е. Кестнера (92,43 %) та Й. Рінгельнатца (92,13 %), а найменше – у ПТ М. Калеко (74,67 %) (див. Додаток А, Табл. А.9).

Водночас другий за чисельністю тип іллокутивного МА на рівні всього ПТ становить МА директив. Прикладами можуть слугувати ПТ М. Калеко, які присвячені її сину Стівену, зокрема в ПТ „*An mein Kind*“ та „*Letztes Lied*“ (див. Додаток В, ПТ № 3, 5) авторка просить свого сина „*das gelobte Glück zu schmieden*“, „*den Tropfen Öl im alten Krug zu bewahren*“, „*heiter zu sein*“, „*ihr Lied weiter zu singen*“, щоб він втілював у своєму житті те, що вона не здійснила. Ще

одним яскравим прикладом є ПТ М. Калеко „Rezept“, який є набором порад у житті (див. Додаток В, ПТ № 2). Окрім того, МА директив ілюструє ПТ Е. Кестнера „Die zwei Gebote“, де автор закликає читача не лише не забувати про смерть, але й любити життя, прожити життя, незважаючи ні на що, так, ніби це одна із заповідей, що створює алюзію на Біблію:

Liebe das Leben, und denk an den Tod!
Tritt, wenn die Stunde da ist, stolz beiseite.
Einmal leben zu müssen,
heißt unser erstes Gebot.
Nur einmal leben zu dürfen,
lautet das zweite. (Kr., „Die zwei Gebote“).

До того ж ПТ Й. Рінгельнатца „Ruf zum Sport“ передає МА директив, закликаючи читача займатися спортом, та активує ланцюжок імплікатур +> *Sport ist gesund* +> *Treiben Sie Sport!*:

<...> Widme dich dem freien, frischen,
Frohen Wintersport. <...>
Doch nicht nur der Sport im Winter,
Jeder Sport ist plus,
Und mit etwas Geist dahinter
Wird er zum Genuß. (R., „Ruf zum Sport“).

Зауважимо, що найбільше МА директивів на рівні ПТ у ЛПД «НД» зафіксовано у Й. Рінгельнатца (5,09 %), оскільки в Е. Кестнера та М. Калеко вони становлять меншу частину (3,33 % та 2,60 %) (див. Додаток А, Табл. А.9).

Зі свого боку експресивні МА займають незначну частку в порівнянні з МА асертивами та директивами, наприклад, ПТ Е. Кестнера „Abschied in der Vorstadt“ передає тугу від розлуки із коханою (див. Додаток Г, ПТ № 22). Прикладом МА експресива може слугувати і ПТ Й. Рінгельнатца „Gedicht zum 40. Geburtstag“, де автор вітає іменинника, хвалить його та бажає всього найкращого (див. Додаток Д, ПТ № 19). Між іншим, експресивні МА найбільше репрезентують ПТ М. Калеко (22,73 %), значно менше – ПТ Е. Кестнера (3,03 %) та Й. Рінгельнатца

(1,85 %) (див. Додаток А, Табл. А.9).

Водночас МА контактив реалізується тільки в ПТ Е. Кестнера (1,21 %) та Й. Рінгельнатца (0,93 %) (див. Додаток А, Табл. А.9). Прикладом реалізації МА контактиву є ПТ Е. Кестнера „*Conditio sine qua non*“, де поет бажає дізнатися, як справи в його коханої, оскільки лише тоді він знатиме, як і сам себе почуває. Це питання є «неодмінною умовою» його існування, про що нам натякає вже і крилатий латинський вислів у назві:

Seufzend schreibt ihr der Poet:

„Bist Du heute guter Dinge?

Wenn ich wüßte, wie 's Dir ginge,

wüßte ich, wie mir es geht.“ (Кр., „*Conditio sine qua non*“).

На нашу думку, жанр ПТ також ілюструє тип МА. Так, прикладом МА експресивів часто слугують ПТ, які ми можемо віднести до лірики кохання, як от „*Liebeslied*“ (Кл.) (див. Додаток В, ПТ № 16), „*Sehnsucht nach zwei Augen*“ (Р.), „*Ich habe dich so lieb*“ (Р.), „*Liebesbrief*“ (Р.) (див. Додаток Д, ПТ № 8, 15, 20) тощо. Здебільшого лірика кохання є імпліцитно вираженим МА експресивом, хоча сам ПТ виражено експліцитно МА асертивами, як от ПТ М. Калеко „*Für Einen*“, „*Ohne Überschrift*“, „*Zärtliche Epistel*“, „*Bescheidene Anfrage*“, „*Weil du nicht da bist*“ (див. Додаток В, ПТ № 13, 17, 18, 19, 20) тощо.

Наприклад, у ПТ М. Калеко „*Abschied*“ (див. Додаток В, ПТ № 21) життя та, насамперед, розлука із коханим, можливі звичайні зустрічі в майбутньому, порівнюються із театром та п'єсою на сцені, що утворює розгорнуту метафору СВІТ є ТЕАТР. На нашу думку, тут наявна й алюзія на один із рядків п'єси У. Шекспіра «Венеціанський купець» („*I hold the world but as the world, Gratiano; / A stage where every man must play a part, <...>*“ [343], акт 1, сцена 1) і девіз театру «Глобус», який є алюзією на вислів Петронія „*Mundus universus exercet histrionem*“, тобто «Весь світ лицедіє» [372, с. 184].

Крім того, рефрен „*Scheiden heißt sterben. Und Abschied, das ist Tod*“ (Кл., „*Abschied*“) у ролі першого та останнього версів створює рамкову композицію, передає метафору РОЗЛУКА є СМЕРТЬ та одночасно нагадує

нам інший ПТ авторки „Das berühmte Gefühl“, у якому дана метафора реалізується в складі імплікатури (див. Додаток В, ПТ № 22).

Розглянуту вище метафору СВІТ є ТЕАТР можемо знайти й у ПТ Е. Кестнера „Stimme von der Galerie“, де вона вказана автором уже в першому версі: „*Die Welt ist ein Theaterstück*“ та розкривається в наступних версах упродовж усього ПТ, реалізуючи МА асертив (див. Додаток Г, ПТ № 15).

Підкреслимо, що для ПТ ЛПД «НД» властива і спільність ідейно-тематичної наповненості, назв та образів. Щодо ідейно-тематичного варіювання ПТ зазначимо, що вони є здебільшого ПТ громадянської (41,57 %) та філософської (34,86 %) спрямованості, водночас значно менше представлені лірика кохання (6,86 %), урбаністична (6,00 %) та пейзажна лірика (5,86 %), що відповідає основним естетичним принципам ЛПД «НД» (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.4.).

Так, громадянська лірика реалізується переважно ПТ Е. Кестнера (50,00 %) та Й. Рінгельнатца (46,76 %), значно менше – ПТ М. Калеко (16,23 %). Зі свого боку, філософська лірика переважає в Е. Кестнера (39,09 %) та М. Калеко (34,42 %), найменше – у Й. Рінгельнатца (28,71 %), а от лірика кохання домінує у М. Калеко (19,48 %), є меншою у Й. Рінгельнатца (6,95 %), а в Е. Кестнера – незначною (0,91 %). Приблизно рівною мірою ПТ М. Калеко та Й. Рінгельнатца репрезентують урбаністичну лірику (7,79 % та 7,41 %) та автобіографічну лірику (4,55 % та 4,62 %), що складає більшу частину ПТ, ніж в Е. Кестнера (4,24 % та 0,30 % відповідно). Щодо пейзажної лірики, яка превалює у М. Калеко (7,79 %), в Е. Кестнера (5,46 %) та Й. Рінгельнатца (5,09 %) вона зафіксована дещо менше та приблизно однаково. Водночас дитяча лірика переважає у М. Калеко (7,79 %) та незначно представлена у Й. Рінгельнатца (0,46 %), тоді як релігійна лірика реалізується тільки в ПТ М. Калеко та займає незначну частину (1,95 %) (див. Додаток А, Табл. А.2).

Вважаємо, що визначну роль у реалізації іллокутивних МА на рівні ПТ відіграє й назва ПТ, яка встановлює контакт автора з читачем, привертає та концентрує його увагу, зацікавлює читача в отриманні певної інформації чи

естетичного задоволення, може експліцитно передавати мету даного ПТ і бачення автора щодо певних подій. Окрім того, вона змушує читача очікувати певну інформацію від автора в процесі прочитання ПТ, а от чи ці очікування здійсняться, чи не виправдають себе, залежить від автора.

На думку М. О. Сокол, заголовок як важливий елемент паратексту в прагматичному аспекті виконує дві основні функції: впливу на читача (адресата), оскільки він встановлює контакт із читачем і впливає на його емоційне сприйняття, та вираження авторської позиції чи авторської модальності [205], тобто авторської інтенції. Окрім того, заголовок ПТ може дати можливість читачеві «отримати настанову на декодування точки зору автора внаслідок використання фонових знань, саме на які розраховує автор» [100]. Відповідно, назва ПТ відносить читача до певного конкретного елементу ПТ (події, місця чи головного героя), а також акумулює в собі асоціативний потенціал усіх інших елементів, які безпосередньо чи опосередковано пов'язані з цим своєрідним кодом ПТ [134, с. 174].

Зауважимо, що іноді в ЛПД «НД» спостерігаємо випадки, коли назви ПТ перегукуються одна з одною, або навіть є однаковими, підтверджуючи спільність тем, мотивів, образів тощо, як наприклад: „Bescheidene Anfrage“ (Kl.) – „Bescheidene Frage“ (Kr.); „Ich hüpfе“, sprach der Gummiball...“ (Kl.) – „„Oh“, rief ein Glas Burgunder“ (R.); „Brief aus Venedig“ (Kl.) – „Brief aus einem Herzbad“ (Kr.); „Quasi ein „Januskript““ (Kl.) – „Janusköpfe“ (Kr.); „Pihi“ (Kl.) – „Thar“ (R.); „Mannequins“ (Kl.) – „Le dernier cri“ (Kr.); „Möblierte Melancholie (Melancholie eines Alleistehenden)“ (Kl.) – „Möblierte Melancholie“ (Kr.); „Verse für ein amerikanisches Bankbuch“ (Kl.) – „Hymnus auf die Bankiers“ (Kr.); „Wiedersehen mit Berlin“ (Kl.) – „Berlin in Zahlen“ (Kr.) – „Berlin“, „Berlin“ (R.); „Elegie für Steven“ (Kl.) – „Elegie mit Ei“, „Elegie nach allen Seiten“, „Elegie, ohne große Worte“ (Kr.); „Advent“ (Kl.) – „Spruch in der Silvesternacht“, „Weihnachtsfest im Freien“, „Weihnachtslied – chemisch gereinigt“ (Kr.) – „Weihnachten“ (R.) тощо. Відповідно можемо зустріти схожі художні образи, такі як Різдво, Янус, Німеччина, соловей, ворон та інші.

Окрім зазначеного вище, у назвах ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та

Й. Рінгельнатца зафіксовано використання латинізмів, вживання яких дозволяє досягти естетичного задоволення, символічності, інакомовності чи навіть іронічного забарвлення, натяку чи вказівки на тему чи ідею твору, виконує функцію «елітарного називання» [374, с. 86], посилює вплив ПТ на читача та змушує його звернути на даний ПТ більшу увагу: „Post Scriptum Anno Fünfundvierzig“, „Memento“, „Quasi ein „Januskript““ (Kl.); „Conditio sine qua non“, „Janusköpfe“, „In memoriam memoriae“, „Poesie rer. pol.“ (rerum politicarum), „Salto mortale“, „Sport Anno 1960“ (Kr.); „Meine Musca Domestica“ (R.).

Водночас у ЛПД «НД» наявні ПТ, які не мають заголовків, наприклад „Die Jahre ziehn vorbei, du weißt nicht wie, <...>“ (Kl.); „Ich hüpfte“, sprach der Gummiball, <...>“ (Kl.); „Nun aber, da der Teppich meines Lebens <...>“ (Kl.); „Weil es nicht vollkommen ist <...>“ (Kl.).

Підкреслимо, що попри таку різноманітність у можливостях та функціях назв ПТ, спостерігаємо й невідповідність МА, реалізованих на рівні ПТ, та МА, які виражає ПТ, наприклад ПТ Й. Рінгельнатца „Psst“, який є МА асертивом (твердження) на рівні ПТ, а назва відтворює МА директив (наказ) (див. Додаток Д, ПТ №3).

Крім того, зафіксовано ПТ, у яких є посвята, епіграф, які можуть вводити тему ПТ, відтворювати чи розширювати семантичне значення заголовку завдяки залученню додаткових смислів і додаткової інформації, наприклад, де, за яких обставин написано ПТ (що властиво більшою мірою ПТ М. Калеко), кому присвячено ПТ тощо, наприклад: *Für Steven* („Einem kleinen Emigranten“, „Einem kleinen Emigranten“, Kl.); *Geschrieben im heftigen Vorfrühling Manhattans* („Souvenir ä Kladow“, Kl.); *Geschrieben in Wall Street, New York* („Verse für ein amerikanisches Bankbuch“, Kl.); *(für einen großen Backfisch)* („Sich interessant machen“, R.); *Chanson* („Das Mädchen mit dem Muttermal“, R.) тощо. Окрім цього, окремі ПТ містять ремарки, які певним чином наближують їх до драматичних творів, наприклад ПТ Е. Кестнера „Le dernier cri“ (див. Додаток Г, ПТ № 23).

Підсумовуючи сказане вище зазначимо, що більшість МА на рівні ПТ становлять асертиви, директиви, експресиви та контактиви, серед яких значно

переважають МА асертиви, що підтверджує зверхність змісту ПТ над його формою. З-поміж іншого зафіксовано чималу спільність ідейно-тематичної наповненості, назв та образів, де ПТ є здебільшого громадянської та філософської спрямованості, що відповідає основним естетичним принципам ЛПД «НД». Визначну роль у ПТ мають і назва, епіграф, посвята та ремарка як структурні частини ПТ, які встановлюють контакт автора з читачем, привертають та концентрують його увагу, зацікавлюють в отриманні інформації чи естетичного задоволення, можуть вводити тему ПТ, нести додаткову інформацію для адресата тощо.

3.2. Особливості імплікатур у лірико-поетичному дискурсі «Нової діловитості»

Необхідно зазначити, що М. Калеко, Е. Кестнер та Й. Рінгельнатц переважно прямо висловлюють свої думки, але спостерігаємо й імпліцитне подання смислів у вигляді імплікатур. Точніше кажучи, ЛПД «НД» демонструє актуалізацію імплікатур на основі різноманітних жанрів ПТ та їх версифікаційних форм, як от ліричних ПТ, які складаються із різної кількості та якості строф, а також мініатюр, елегій, сонетів, білих віршів тощо. У ПТ імплікатура актуалізується у свідомості читача на основі мовних тригерів та дискурсивного контексту. Імплікатури знаходимо переважно у вертикальній художній комунікації, як на основі окремих висловлень, так і всього ПТ.

Зауважимо, що найбільш частотними в ПТ ЛПД «НД» є імплікатури, які виводяться на основі окремих висловлень. Тригерами імплікатур виступають лінгвостилістичні засоби, різноманітне їхнє поєднання (див. Додаток Б, Рис. Б.3.), а їхня зрозумілість дозволяє читачеві вивести імплікатуру, одночасно слугує засобом реалізації естетичної інтенції автора, а також основних естетичних та лінгвостилістичних характеристик поезії «НД». Водночас певний засіб переважає.

Відповідно до сказаного вище, лінгвостилістичними тригерами імплікатур у ПТ ЛПД «НД» на рівні висловлення є іншомовна лексика, okazionalizmi,

евфемізми, двозначність, синтаксичний паралелізм, перифраза, пролепсис, метафора, метонімія, персоніфікація, алюзія, ремінісценція, порівняння, іронія, символ, типи композиції та композиційні прийоми, проте дискурсивний контекст також має велику вагу в їхній актуалізації.

Так, *іншомовна лексика* є яскравим засобом вираження імплікатур, насамперед, шляхом протиставлення до власне німецьких слів, наприклад англійське та німецьке слово «щасливий», німецьке «крик» та французьке «остання мода» тощо:

Gewiss, ich bin sehr happy:

Doch glücklich bin ich nicht. (Kl., „Der kleine Unterschied“)

(+> *Ich bin unglücklich, weil ich nicht in der Heimat bin*);

Ihr letzter Schrei wär noch ein dernier cri.

(Kr., „Zeitgenossen, Haufenweise“)

(+> *Sie handeln gemäß der Mode, egal, ob es gut oder schlecht ist +> Sogar beim Sterben lässt man sich nach der Mode benehmen*);

Ihr schmutziges Volk! Euer Captain ist fort. – (R., „Was die Irre sprach“)

(+> *Der Führer des Volkes fehlt*).

Окрім того, зустрічаємо імплікатури, в основі яких – гра слів на ґрунті *двозначності* або додаткові смислові відтінки слів, які підсилюються різними видами повтору, наприклад:

Wie laut „Pompejis“ Steine zu mir reden!

<...> *Pompeji ohne Pomp.* (Kl., „Wiedersehen mit Berlin“)

(+> *Das Lokal „Pompejis“ rechtfertigt seine Benennung nicht mehr*);

Sie hören weit. Sie sehen fern. (Kr., „Die Entwicklung der Menschheit“)

(+> *Sie können fernsehen und sie sehen irgendetwas, was fern ist*);

Äußerlich? Mein Bester, Sie vergessen

Meine ungeheure Leidenschaft,

Pflanzen fürs Herbarium zu pressen.

Bücher lasten, Bücher haben Kraft. (R., „Der Bücherfreund“)

(+> *Bücher eignen sich zum Pflanzenpressen, aber auch haben Wirkungskraft*)

an die Menschen).

Зі свого боку, **синтаксичний паралелізм** зумовлює не лише інтонаційну та естетичну виразність, але й підсилює метафоричні імплікатури:

Die ganze Landschaft rüstet sich zum Fest

– In meinem Herzen rüstet sichs zum Scheiden.

(Kl., „Souvenir ä Kladow“)

(+> *LANDSCHAFT ist LEBEWESEN & Ich bin unglücklich trotz der Schönheit der Natur um mich*);

Wer das, was schön war, vergißt, wird böse.

Wer das, was schlimm war, vergißt, wird dumm.

(Kr., „In memoriam memoriae“)

(+> *Man soll sich an alles erinnern und nichts vergessen*);

Es rauscht wie Freiheit. Es riecht wie Welt. (R., „Segelschiffe“)

(+> *SEGELSCHIFF ist FREIHEIT +> SEGELSCHIFF ist WELT +> Ich fühle mich frei und fühle die ganze Welt um mich auf dem Schiff*).

Між іншим, імплікатури на основі **евфемізмів** (слова і вирази, які вживаються з метою уникнення слів із грубим чи непристойним змістом або з неприємним у певних умовах забарвленням [371, с. 73]) дозволяють уникати стилістично маркованої лексики та висловлювати свої думки більш короткими висловленнями, тим самим дотримуючись метричних рамок та відображаючи естетичну інтенцію. Такі імплікатури є конвенційними, оскільки значення евфемізму зафіксовано в словниках і імплікатура може бути виведена й поза дискурсивним контекстом, наприклад:

Ich werde fortgehn, Kind. (Kl., „Letztes Lied“)

(+> *Ich werde einmal sterben*);

Sagen wir es schlicht:

Gesellig war die sanft Entschlafne nicht. (Kl., „Temporäres Testament“).

(+> *Der Verstorbene war nicht selig*).

Водночас **оказіоналізми** також можуть виступати тригером імплікатури, привертаючи на себе увагу, незважаючи на свою простоту на перший погляд:

Was ist denn Leben?

Ein ewiges Zusichnehmen und Vonsichgeben. (R., „Kniebeuge“)

(+> *Man soll im Leben nicht nur nehmen, sondern auch geben*).

Тригером імплікатури виступає й синтаксична фігура **проленсис** із метою посилення уваги на об'єктах, обставинах навколишньої дійсності тощо, які є важливими для автора або для передачі його думок, емоційних станів тощо:

Deine Bäume, sie rauschen in Moll und in Dur <...>

(Kl., „Als ich Europa wiedersah...“)

(+> *Paris ist die Stadt der Musik und Musikanten*);

Ja, der Deutsche, er kennt seine Klassiker nicht,

Das Zitat aus dem Götze stammt von Goethe.

(Kl., „Deutschland, ein Kindermärchen“)

(+> *Der Deutsche kennt die deutschen berühmten Persönlichkeiten nicht und macht Fehler*);

„Das neue Kabinett, das schwankt. <...>“ (Kr., „Gruß aus den Bergen“)

(+> *Das Kabinett wird bald abdanken*);

Mein richtiges Herz, das ist anderwärts, irgendwo

Im Muschelkalk. (R., „Ansprache eines Fremden an eine Geschminkte vom dem Wilberforce monument“) (+> *Ich habe kein Herz*).

Окрім того, у ПТ ЛПД «НД» виокремлюємо імплікатури й на основі **перифрази**, спрямовані на точне відображення дійсності, звернення уваги на важливі факти, події чи відомих осіб тощо, наприклад:

Man feiert den Dichter der „Loreley“.

(Kl., „Deutschland, ein Kindermärchen“) (+> *Heinrich Heine*);

Den unlösbaeren Knoten zu zersäbeln,

gehörte zu dem Pensum Alexanders.

Und wie hieß jener, der den Knoten knüpfte?

Den kennt kein Mensch.

(Doch sicher war es jemand anders.)

(Kr., „Über den Nachruhm oder Der Gordische Knoten“)

(+> *Der Gordische Knoten* +> *Alexander der Große* +> *Der König Gordios*);
Würzen liegt nicht weit daneben,
Die Stadt, wo meine Mutter mich gebar. (R., „Dresden“) (+> *Dresden*).

Найчастотнішим типом імплікатури в ЛПД «НД» є **метафорична**, тригером якої виступає метафора:

Bewahr' den Tropfen Öl im alten Krug! (Kl., „An mein Kind“)

(+> *Bewahre die Güte mit dem Alter!*);

Junge Dichter
sind strenge Richter.

Später sind sie dann mitleidiger
und werden Verteidiger. (Kr., „Aggregatzustände“)

(+> *Junge Dichter wollen alles ändern und verbessern wie Richter* +> *Ältere Dichter verteidigen die Wirklichkeit*);

Wir spielen Harfe auf den eignen Nerven.

(Kr., „Geständnis einiger Dichter“)

(+> *MENSCH ist HARFE* +> *Die NERVEN der Menschen sind die SAITEN einer Harfe* +> *Wir reizen uns selbst*);

Ich habe viel Freiheit gefressen

Und viel Gesellschaft gespeist.

Landschaften hab ich gesoffen

Und Illusionen geraucht. (R., „Drei Tage Tirol“)

(+> *FREIHEIT ist GERICHT, GESELLSCHAFT ist GERICHT, LANDSCHAFT ist GETRÄNK, ILLUSION ist ZIGARETTE* +> *Ich habe schon alles gesehen, gespeist, gehört, kennengelernt*).

Персоніфікація як різновид метафори також становить основу імплікатури та є частотним засобом передачі подієвості та наративності, а також навколишньої дійсності, наприклад:

Im Gasthaus verlischt eine Kerze.

Verspätet spielt ein Klavier.

– *Dem ist auch recht bange ums Herze.*

Adagio in Moll – so wie mir. (Kl., „Herbstabend“)

(+> *KLAVIER ist MENSCH +> Dem Klavier und mir ist traurig, betrübt und bange zumute);*

Das Jahr ward alt. Hat dünne Haar.

Ist gar nicht sehr gesund.

Kennt seinen letzten Tag, das Jahr.

Kennt gar die letzte Stund. (Kr., „Der Dezember“)

(+> *Das Jahr ist ein Mann & das Jahr ist bald zu Ende);*

Die Stunden machen kleine Schritte

und heben ihre Füße kaum.

Die Langeweile macht Visite. (Kr., „Kleine Stadt am Sonntagmorgen“)

(+> *Die Stunden sind Menschen, die Langeweile ist eine Frau +> Die Menschen leiden an Langeweile und bewegen sich zu langsam);*

Das Wasser lockt. Die Seife lacht.

Es dürstet mich nach Lüften.

Ein schmuckes Laken macht einen Knicks

Und gratuliert mir zum Baden.

Zwei schwarze Schuhe in blankem Wachs

Betiteln mich „Euer Gnaden“. (R., „Morgenwonne“)

(+> *Wasser, Seife, Laken, Schuhe sind Lebewesen, begrüßen mich und erwachen in mir Freude des Lebens).*

Імплікатура може актуалізуватися на основі поєднання різноманітних лінгвостилістичних засобів, наприклад на основі одночасного застосування метафори та перифразу, що посилює перлокутивний вплив ПТ:

Und in jedem neuen Monde sah

Er der Rahel Antlitz nah und näher.

Sieben Mal zwölf Monde.

(Kl., „Aus der Biblischen Geschichte. Jakob und Rahel“)

(+> *Sieben Jahre sah er der Rahel Antlitz, deren Antlitz der Mond ist);*

Und in seiner Liebe schien dem Paare

Jedes von den sieben wie ein Tag <...>

(Kl., „Aus der Biblischen Geschichte. Jakob und Rahel“)

(+> *Der wahren Liebe machen alle Hindernisse keine Angst*);

Hältst Du die Schwingen über mich gebreitet

(Kl., „An meinen Schutzengel“)

(+> *Du schützt mich*);

Und hast, der Toren guter Schutzpatron,

Durch Wasser und durch Feuer mich geleitet

(Kl., „An meinen Schutzengel“)

(+> *Du hast mich geschützt*);

Da wurde als ketzerisch gleich verbannt

Der Satz mit dem Provisorium.

Das arme Brikett, das wurde verbrannt

In einem Privatkrematorium. (R., „Segelschiffe“)

(+> *BRIKETT ist MENSCH* +> *Man soll keine eigene Meinung haben* +> *Alles, was unrichtig gedenkt / gesprochen / usw. ist, soll bestraft sein*).

Зі свого боку, **мемонімія** теж виступає тригером імплікатури:

Wenn es mich überkommt,

Sagte der Alte, <...>

Dann erhob sich sein Kopf und ging schüttelnd mit ihm davon.

(Kl., „Begegnung im Park“)

(+> *Dann ging der Alte schüttelnd fort*);

So haben sie mit dem Kopf und dem Mund

Den Fortschritt der Menschheit geschaffen.

(Kr., „Die Entwicklung der Menschheit“)

(+> *Die Weiterentwicklung der Menschheit wurde mit Hilfe von dem Denken und dem Gespräch, d. h. der Intelligenz und der Kommunikation, verwirklicht*);

Wo sind auf einmal die Stangen,

An denen die wünschende Nase sich wetzt?

(R., „Bär aus dem Käfig entkommen“)

(+> *Wo ist der Käfig?*).

Водночас імплікатури на основі **алюзії** та **ремінісценції** демонструють поєднання з іншими лінгвостилістичними засобами, підкреслюючи естетичну привабливість ПТ, наприклад:

- алюзія на прислів'я *Man muss mit den Wölfen heulen*:

Wer mit den Wölfen heult, der heult mit allen Tieren.

(Кл., „Momentaufnahme eines Zeitgenossen“)

(+> *Man soll so handeln, wie es in der Umgebung üblich ist*);

- ремінісценція на ПТ Г. Гейне „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“:

Ich hatte einst ein schönes Vaterland,

So sang schon der Refugee Heine. (Кл., „Emigrantenmonolog“)

(+> *Ich, wie H. Heine, hatte ein schönes Land und jetzt bin ich verbannt*);

- алюзія на арабську казку про Аладдіна та чарівну лампу:

Ich kann dir nicht Aladdins Lampe geben,

Kein „Sesam“ und auch keinen Amethyst. (Кл., „Mit auf die Reise“)

(+> *Ich kann dir nicht verzaubern und etwas Ungewöhnliches schenken*);

- алюзія на симфонію № 9, останню симфонію Л. ван Бетховена:

Du meine Neunte letzte Sinfonie!

(Кр., „Nachtgesang des Kammervirtuosen“)

(+> *Du (meine Geliebte) bist für mich eine Sinfonie* +> *Du bist nur einzige, letzte Geliebte*);

- алюзія на прислів'я *Alte Liebe röstet nicht (nie)*.

Ja, alte Liebe, die rostet nicht! (Р., „Ein Nagel saß in einem Stück Holz“)

(+> *Die wahre Liebe bleibt lange erhalten*).

Зустрічаємо й імплікатури, тригерами яких є **символ**. Наприклад, у ПТ Й. Рінгельнатца „Großer Vogel“ розповідається про солов'я, який гарно співає лише на волі. Тут соловей слугує втіленням метафори поетів та співаків, є символом найкращого витвору митця лише на волі:

Die Nachtigall ward eingefangen,

Sang nimmer zwischen Käfigstangen. (Р., „Großer Vogel“)

(+> *Ohne Freiheit kann niemand, einschließlich eine Nachtigall, singen*).

Водночас соловей є й символом свободи, гарної пісні, яка доставляє радість та задоволення, а отже, в імплікатурі висловлено прохання автора, щоб соловей прилетів до нього та заспівав своїх пісень:

*Nachtigall,
Besuche bitte ab und zu
Den Sachsenplatz;
Dort wohne ich. – Ich weiß, daß du
Nicht Verse suchst von Ringelwitz.*

(R., „Am Sachsenplatz: Die Nachtigall“)

(+> *Besuche mich und singe für mich +> Ich werde dein Singen genießen +> Dein Singen wird mich begeistern +> Dann schreibe ich schöne Verse*).

Ще одним засобом вираження імплікатури є **іронія**:

*Da kam ein Holzwurm gekrochen.
Der hatte Nussbaum gerochen.
Die Dose erzählte ihm lang und breit
Von Friedrich dem Großen und seiner Zeit.
Sie nannte den alten Fritz generös.* (R., „Die Schnupftabaksdose“)

(+> *So ein großer, guter Mensch +> Du aber bist nicht generös, nicht gut*).

Тригером імплікатури може бути **порівняння**, яке, слідом за Р. О. Якобсоном, ми можемо схарактеризувати «<...> як один із методів введення в поетичний обіг низки фактів, не викликаних логічним ходом оповідання» [249, с. 294]:

*Ich singe, wie der Vogel singt
Beziehungsweise sänge,
Lebt er wie ich, vom Lärm umringt,
Ein Fremder in der Menge.* (Kl., „Kein Neutöner“)

(+> *Meine Gedichte sind wie ein Vogellied*);

*Sie haben Köpfe wie auf Abziehbildern
und, wo das Herz sein müßte, Telephon.*

(Kr., „Zeitgenossen, Haufenweise“)

(+> *Technische Geräte und Progress im Ganzen sind für einen Menschen wichtiger als der (die) Mensch(heit) selbst*);

<...> *Vergiss dich. Es soll dein Denken*

Nicht weiter reichen als ein Grashüpferhupf. (R., „Sommerfrische“)

(+> *Denke nicht viel, wenn du dich erholst* +> *Genieße die Natur herum*).

Тригерами імплікатур у ПТ ЛПД «НД» виступають і **туди композиції** та **композиційні прийоми**, зокрема в поєднанні з різноманітними лінгвостилістичними засобами, що посилює їхню виразність та перлокутивний ефект. Наприклад, тригером імплікатури є композиційна епіфора на основі рефрену в поєднанні із метафорою:

Die Andern sind das weite Meer.

Du aber bist der Hafen. / <...> /

Die Andern sind das bunte Meer,

Du aber bist der Hafen, / <...> /

Die Andern ... das ist Wellenspiel,

Du aber bist der Hafen. (Kl., „Für Einen“)

(+> *Du, mein Geliebter, ist mein Hafen, der mir Sicherheit gibt* +> *Ich liebe dich*).

У наступному прикладі два верси, які утворюють кільцеву композицію ПТ, також є тригерами імплікатури та реалізують МА директив (пораду):

Jage die Ängste fort

Und die Angst vor den Ängsten. (Kl., „Rezept“)

(+> *Habe keine Angst und sei zu allem bereit*).

Між іншим, початок та назва ПТ Е. Кестнера „Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?“ є одночасно алюзією на ПТ «Міньона» із роману Й. В. фон Гете «Роки навчання Вільгельма Мейстера», кільцевою композицією та частково рефреном, та актуалізують такий ланцюжок імплікатур:

Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?

Du kennst es nicht? Du wirst es kennenlernen!

(Kr., „Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?“)

(+> *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?* +> *Du kennst das Land, wo die*

Kanonen blühen +> Dieses Land ist Deutschland +> Deutschland ist militarisiert).

Зазначимо, що в багатьох випадках спостерігаємо поєднання різних лінгвостилістичних засобів, які актуалізують імплікатури. Наприклад, у ПТ М. Калеко „Emigrantenmonolog“ знаходимо алюзію на ПТ Й. В. фон Гете „Heidenröslein“, яка одночасно слугує символом культурної, вільної Німеччини та, разом із символом чуми, актуалізує імплікатуру:

Wir alle hatten einst ein (siehe oben!)

Das frass die Pest, das ist im Sturm zerstoßen.

O, Röslein auf der Heide,

Dich brach die Kraftdurchfreude. (Кл., „Emigrantenmonolog“)

(+> *Meine freie Heimat ist zerstört*).

Окрім того, у ПТ Е. Кестнера „Happy end, d.h. Ende gut“ виводимо імплікатуру на основі перифразу та риторичного оклику, а також на основі іншомовної лексики, яка позначена в назві ПТ та відтворена в ПТ за допомогою антитези, утворюючи гру слів та передаючи іронічність:

Wenn zwei zum Schluss sich kriegen, spricht:

Ende gut – alles schlecht! (Кр., „Happy end, d.h. Ende gut“)

(+> *Das ist gut, dass alles schon zu Ende ist +> Alles am Ende ist schlecht*).

Водночас у ПТ Й. Рінгельнатца „Ehrgeiz“ спостерігаємо поєднання епітетів, літоти та алюзії (частина латинського крилатого вислову *cum grano salis*), що одночасно створює іронічність, про що свідчить і латинський вислів на початку, і останній верс:

Mein Ideal wäre,

Dass man nach meinem Tod (grano salis)

Ein Gässchen nach mir benennt, ein ganz schmales

Und krummes Gässchen, mit niedrigen Türchen,

Mit steilen Treppchen und feilen Hürchen,

Mit Schatten und schiefen Fensterluken.

Dort würde ich spuken. (R., „Ehrgeiz“).

(+> *Ich möchte, dass man sich an mich ab und zu erinnert*).

Зазначимо, що тригерами імплікатури на основі всього ПТ є будь-які лінгвостилістичні засоби в різному поєднанні, однак частотним є переважання певного засобу. Наприклад, у ПТ М. Калеко „Das berühmte Gefühl“ на ґрунті всього ПТ актуалізується метафорична імплікатура, чому сприяє анафорична композиція:

Als ich zum ersten Male starb <...>

Und als ich starb zum zweiten Mal <...>

Doch als ich starb zum dritten Mal <...> (Кл., „Das berühmte Gefühl“)

(+> *Die Trennung mit dem Geliebten ist ein Tod.*)

Окрім того, у ПТ Е. Кестнера „Das Eisenbahngleichnis“ впродовж усього ПТ шляхом повторів та рефренів створюється відчуття постійного руху, метафора подорожі та актуалізується метафорична імплікатура:

Wir sitzen alle im gleichen Zug

und reisen quer durch die Zeit. / <...> /

Wir fahren alle im gleichen Zug

und keiner weiß, wie weit. / <...> /

Der Zug, der durch die Jahre jagt, / <...> /

Der Zug fährt langsam und hält still. / <...> /

Der Zug fährt weiter, er jagt durch die Zeit,

und keiner weiß, warum. / <...> /

Wir reisen alle im gleichen Zug

zur Gegenwart in spe. / <...> /

Wir sitzen alle im gleichen Zug <...>. (Kr., „Das Eisenbahngleichnis“)

(+> *ZUG ist LEBEN +> Das Leben ist eine Reise durch die Zeit +> Keiner weiß, wohin das Leben geht, wie lange es dauern wird, welches Ziel es hat.*)

Між іншим, у ПТ Й. Рінгельнатца „Schöne Frau mit schönen Katzen“ тригерами імплікатури виступають повтори, порівняння, синтаксичний паралелізм та рефрен (див. Додаток Д, ПТ № 13): (+> *Die Frauen sind gefährlich, sowie die Katzen +> Die Frauen sind hinterlistig +> Die Frau kann den Mann, der sie liebt, verraten und benachteiligen.*)

Зазначимо, що більшість імплікативних МА асертивів у ПТ ЛПД «НД» мають антецедентом МА асертиви й лише в окремих випадках МА директиви чи експресиви, іншими словами, найчастотнішим типом є співвідношення МА асертиву-антецедента та МА асертиву-консеквента, наприклад:

Ich seh die Stadt auf eine neue Weise,

So mit dem Fremdenführer in der Hand. (Кл., „Wiedersehen mit Berlin“)

(+> *Ich bin ein Wanderer hier*);

Jeder muß sich mal entscheiden.

Arbeit zeugt noch nicht von Fleiß. (Кр., „Bürger, schont Eure Anlagen“)

(+> *Nicht jeder Arbeiter ist fleißig*).

Наступні приклади засвідчують поєднання МА асертиву-антецеденту та МА директиву-консеквенту:

„Die Sterne lügen nicht. Dankschreiben garantiert!“

(Кл., „Horoskop gefällig“)

(+> *Kommen Sie und bekommen Sie Ihr Horoskop!*);

Und wie, wie in Sturm und Wellen,

Die Litfaßsäulen starr stehn,

So sollen am Aktuellen

Auch wir nicht etwa achtlos vorübergehn. (R., „Die Litfaßsäulen“)

(+> *Gehen Sie nicht vorbei!* +> *Seien Sie im Bilde von allen (aktuellen) Ereignissen!*).

Можливим у ПТ ЛПД «НД» є й поєднання МА асертиву-антецеденту та МА експресиву-консеквенту, наприклад:

Oh deine Klangfigur! Oh die Akkorde!

Und der Synkopen rhythmischer Kontrast!

(Кр., „Nachtgesang des Kammervirtuosen“) (+> *Du bist so schön*);

Was ich nicht vermochte, tu du's: Drücke du

Nun ein Auge zu.

Und bedenke

Daß ich Dir fünf Stunden Wache schenke. (R., „Zu einem Geschenk“)

(+> *Ich möchte wieder so wach sein*).

За Л. Р. Безуглою, співвідношення імплікатури й висловлення має три типи: 1) і імплікатура, і висловлення стосуються вертикальної комунікації; 2) і імплікатура, і висловлення стосуються горизонтальної комунікації; 3) висловлення стосується горизонтальної комунікації, а імплікатура – вертикальної [36, с. 12]. Цікаво, що в ПТ ЛПД «НД» за своєю частотністю це співвідношення перебуває саме в такому порядку внаслідок переважання в ПТ ЛПД «НД» K_I :

Das wird nie wieder wie es war,

Wenn es auch anders wird.

Auch wenn das liebe Glöcklein tönt,

Auch wenn kein Schwert mehr klirrt. (Кл., „Emigrantenmonolog“)

(+> *Alles wird nie wieder genau dasselbe sein, ob es Krieg oder Frieden ist*);

Sie loben unermüdlich unsre Zeit,

ganz als erhoielten sie von ihr Tantiemen.

(Kr., „Zeitgenossen, Haufenweise“) (+> *Sie sind schmeichlerisch*);

Schon steigen die Türme vom Hafen

Wie Kräuterkäse grün aus dem Grau. (R., „Vorbei ist das Fasten“)

(+> *Ich kann schon die Erde sehen*).

Загальну схему лінгвопрагматичних властивостей ЛПД «НД» представлено на рис. Б.3. у Додатку Б.

Підводячи підсумок, зазначимо, що для ПТ ЛПД «НД» характерним є переважання імплікатур на рівні висловлення, зазвичай у K_I . Імплікатура актуалізується на основі лінгвостилістичних тригерів, і навіть у різноманітному їх поєднанні, та дискурсивного контексту, як на рівні окремих висловлень, так і всього ПТ. МА, у складі яких є імплікатури, демонструють різноманітні поєднання іллокуції антецедента та консеквента.

Висновки до розділу 3

1. У ПТ ЛПД «НД» реалізуються референтивні МА шести іллокутивних типів: асертиви, директиви, експресиви, квеситиви, комісиви та контактиви, кожен

із яких має свої підтипи. МА декларативів не зафіксовано. Референтивні МА реалізуються за допомогою різних лінгвостилістичних засобів як у K_1 , так і у K_2 , за винятком МА квеситивів, які зафіксовано лише у K_2 та на рівні висловлення.

2. Усі іллокутивні типи референтивних МА можуть реалізовуватися в ПТ ЛПД «НД» на двох рівнях – окремого висловлення та всього ПТ.

2.1. Індикаторами іллокутивних референтивних МА на рівні висловлення виступають такі лінгвостилістичні засоби, як перформативні звороти, структурні типи речень, модальні дієслова, слова та частки. Такі МА можуть бути як директними, так і індиректними та супроводжуватися перлокутивними оптимізаторами, спрямованими на підвищення ефективності мовленнєвого впливу. Референтивні МА на рівні висловлення в ПТ ЛПД «НД» є здебільшого МА асертивами. МА квеситиви, характерною рисою яких є усвідомлення автором неможливості отримати відповідь, зафіксовано лише у K_2 . Окрім того, для ПТ ЛПД «НД» характерними є референтивні МА контактиви, які реалізуються на рівні як K_1 , так і K_2 .

2.2. Референтивні МА на рівні ПТ становлять здебільшого МА асертиви, директиви, експресиви та контактиви, серед яких значно переважають МА асертиви. У ПТ ЛПД «НД» зафіксовано й чималу спільність ідейно-тематичної наповненості, назв та образів, де більшість становлять ПТ громадянської та філософської спрямованості. Іллокутивними індикаторами МА на текстовому рівні слугують і назва, епіграф, посвята та ремарка.

3. Для ПТ ЛПД «НД» характерними є імплікатури на рівні висловлення, які актуалізуються завдяки лінгвостилістичним тригерам, зокрема в поєднанні між собою. Імплікатури на рівні висловлення є переважно у вертикальній художній комунікації, демонструють у складі МА різних видів різноманітні поєднання іллокуції антецедента та консеквента. Тригерами імплікатури на основі всього ПТ є дискурсивний контекст та будь-які лінгвостилістичні засоби в різноманітному поєднанні, однак характерним є переважання певного засобу.

Основні положення цього розділу дисертації викладено в публікаціях автора [18; 19; 22; 23; 255].

РОЗДІЛ 4

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІДІОСТИЛЮ АВТОРІВ «НОВОЇ ДІЛОВИТОСТІ» ТА ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ЇХНІХ ДИСКУРСІВ

4.1. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю М. Калеко. Як зазначено вище, ПТ М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца становлять частину літературного доробку наряду «НД», однак у ЛПД кожного з авторів знаходить вияв авторське світобачення, втілене в мовних знаках та особистій манері письма, яка здійснює когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний вплив на читача.

Заведено вважати, що системність індивідуального стилю ґрунтується на зв'язку мови й мислення, на формуванні мовної картини світу, у якій поєднано загальне й індивідуальне, загальне й одиничне [91, с. 305]. Відповідно до «когнітивної парадигми, художній текст осмислюється як складний знак, що виражає знання письменника про дійсність, втілені в його творі у вигляді індивідуально-авторської картини світу» [13, с. 24].

Згідно з цим, будь-який текст, зокрема ПТ, ілюструє певну картину світу, яка є віддзеркаленням системи знань. Поетична картина світу, яка створюється в ПТ за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем, – це сукупність загальних рис, які властиві внутрішнім індивідуальним моделям світу. Водночас «поетична картина світу є поєднанням об'єктивних і суб'єктивних уявлень про світ», а об'єктивне в ПТ – це система образів, яка виникає на основі смислових лексичних одиниць і дає уявлення читачеві про об'єктивну дійсність [216, с. 98; 217, с. 95; 215, с. 16]. Тобто поетична мовна картина світу «акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямі. Для неї характерне наповнення символами, особливо національними, трансформованими народними образами, авторськими актуалізаціями й естетичними оцінками, уведеними в контекст культури. У формуванні поетичної картини світу важливу роль відіграють соціальні параметри функціонування поезії та характер читацького її сприйняття» [107, с. 165].

Між іншим, письменник втілює загальне прагнення, висловлює себе і свій світ, і в цьому він підкоряється природному імпульсу людської натури, а водночас ніби стає виразником тих, хто не може й не вміє висловитися сам [167, с. 35]. Як відомо, «стиль письменника – це система індивідуально-естетичного використання засобів словесного вираження, притаманних певному періодові розвитку художньої літератури» [61, с. 8], яка створює та відтворює індивідуально-виразні якості та співвідношення речей-образів, типові для творчої системи саме цього митця та відтворюється засобами ідіолекту, який є сукупністю мовних засобів індивідуального мовлення [60, с. 128, 211].

Водночас ідіостиль розуміють як систему асоціативно-сміслових полів, які характеризують когнітивний рівень мовної особистості [50] і розглядають як у загальному, так і у вузькому значеннях: «це сукупність глибинних механізмів створення текстового простору певним автором, які відрізняють його від інших. У більш вузькому значенні ідіостиль пов'язаний із системою мовностилістичних засобів, характерних для творчої манери певної мовної особистості» [243, с. 12].

Слід пам'ятати й те, що «індивідуальність авторського стилю полягає в наявності специфічної сукупності авторських стилістичних прийомів, характеризується наявністю певного принципу відбору і комбінації різних мовних засобів та їх трансформацій у запропонованій автором концепції. Індивідуальний авторський стиль письмового мовлення передбачає вербальну форму вираження індивідуально бажаних автором мовних засобів і їх граматичних та лексичних значень. Вивчення індивідуальної авторської стилістики – це дослідження авторського вибору мовних засобів, задуму і його виконання, втілених в текст» [83, с. 4].

Окрім того, «майстер слова <...> намагається “видобути” з кожної мовної одиниці максимальний семантико-стилістичний ефект і разом з тим уміло реалізувати її експресивні потенції. Лише тоді авторське висловлення вражає своєю точністю та образністю. Якщо вдається таке щасливе поєднання <...>, тоді можна говорити про індивідуальний стиль мовлення (ідіолект)» [93, с. 27].

Однак ідіолект розуміють і як «сукупність усіх мовних елементів, притаманних індивіду, тобто ідіолект має риси соціолекту, може включати характеристики місцевого діалекту чи говірки, а також індивідуальні преференції та фонетичні особливості чи відхилення» [170, с. 9], ідіолект є індивідуальним різновидом мови, що реалізується в сукупності різних ознак мовлення певного носія мови, а в письмовому мовленні виявляє риси ідіостилю [381, с. 167].

Окремі дослідники підкреслюють також необхідність урахування в дослідженні ідіостилю соціально-історичних, національних, індивідуально-психологічних і морально-етичних норм, особливостей людини, її світосприйняття, знань про світ (концептуальна картина світу й тезаурус) тощо [192, с. 15]. Водночас індивідуальний стиль – це сукупність характерних особливостей словника, конструкції речень, їх співвідношення між собою, вживання метафор, порівнянь, різноманітні мовні особливості або ж, – свідоме уникнення всього цього [167, с. 217].

Отже, своєрідність поєднання авторських емоцій, інтенцій, імплікатур та МА із можливостями мови й поезики створює точність та образність кожного висловлення та ПТ загалом, а отже, ідіостиль кожного автора.

Щодо ідіостилю кожного із досліджуваних нами авторів, зазначимо, що поетичній мові М. Калеко притаманні такі риси, як фактичність, об'єктивність та точність, повсякденність та зрозумілість, філософічність та меланхолійність, лаконічність, стриманість, іронічність, відсутність оцінок та емоцій. Водночас «її короткі ПТ про життя в Берліні, сповнені меланхолії, іронії та дотепного гумору мали приголомшливий успіх» [334, с. хii].

Підкреслимо, що ліричною героїнею ПТ виступає сама авторка, яка є звичайною громадянкою, уже сформованою особистістю, переймається темами та проблемами сучасного навколишнього світу, як-от життя та смерть, добробут та безпека рідних, хвилювання за сина, виражене в настановах та попередженнях, кохання та розлука, самотність та відчай, радість, щастя та розгубленість, еміграція, взаєморозуміння, швидкоплинність часу й життя. Іншими темами, які знаходять своє зображення у творчості М. Калеко, є

«швидке сучасне життя, чарівність техніки, нові взаємини статей, метафізична розгубленість <...>. Втомленість є однією з постійно повторюваних тем. <...> Як і В. Баум, І. Койн, Г. Тергіт Калеко присвячує себе жіночій реальності» [340, с. 280, 282].

Необхідно вказати, що філософічність та меланхолійність засвідчує ідейно-тематичне спрямування ПТ М. Калеко, оскільки філософська лірика займає 34,42 % ПТ (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.12.). Окрім того, деякі висловлення є філософськими роздумами або твердженнями, а отже, авторськими афоризмами:

Wer gar nichts braucht, nur der hat wirklich alles.

Und wer nie bittet, schuldet keinem Dank.

(Кл., „Zehn Gebote für den <Nouveau Pauvre>“).

Щодо ідейно-тематичного розподілу ПТ М. Калеко зазначимо, що більшість ПТ, окрім філософського спрямування, представлені лірикою кохання (19,48 %) та громадянською лірикою (16,23 %), хоча пейзажна (7,79 %), урбаністична (7,79 %) та дитяча лірика (7,79 %) також мають велику вагу (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.12.), що свідчить про зацікавленість автора темами та проблемами навколишнього світу.

На відміну від ПТ Е. Кестнера та на рівні з ПТ Й. Рінгельнатца, біографічність у творчості М. Калеко займає значну частину. Окремі ПТ ми вважаємо автобіографічними за ідейно-тематичним спрямуванням (4,55 %) (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.12.), але лише умовно, оскільки в ПТ важливу роль відіграє ліричне «Я», а отже, ми не можемо стверджувати, що написане дійсно є автобіографічним, наприклад, ПТ „Interview mit mir selbst“, „Einmal möcht ich dort noch gehn“, „Autobiographisches“ (див. Додаток В, ПТ № 22, 23, 24).

Як свідчить емпіричний матеріал дослідження, М. Калеко використовує різноманітні лінгвостилістичні засоби. Так, наявність великої кількості номінативних одиниць іншомовного походження, переважно з англійської мови, вважаємо наслідком впливу біографії автора, оскільки М. Калеко

емігрувала до США та багато подорожувала, як наприклад:

*Und doch, trotz Talmi und Lametta –
In „poetry“ und auch in „rose“
Sing ich dein Lob, my dear Minetta <...> (Kl., Minetta Street“).*

Водночас використання оказіоналізмів є незначним, але вони примітні й читач легко може їх зрозуміти, наприклад, слова утворені словоскладанням:

*Die alte Wobinichdennangst
<...> Fragnichtsoviel <...> (Kl., „Notizen“).*

Окрім того, у ПТ М. Калеко зафіксовано наявність чималої кількості фразеологізмів, алюзій, символів та метафор, які, тим не менш, легко знайти в ПТ та зрозуміти, що є ознакою естетики «НД».

Зі свого боку, ритміко-композиційна будова ПТ М. Калеко характеризується виразністю та різноманітністю, а типи композиції та композиційні прийоми складають 33,77 % від загальної кількості ПТ, що, однак, не обтяжує поетичне мовлення, не викликає труднощів під час прочитання ПТ і зумовлено дотриманням інформативності та фактичності. ПТ М. Калеко демонструють здебільшого відсутність особливих типів композиції чи композиційних прийомів (66,23 %), однак, серед усіх використаних типів найчастотнішими є анафорична композиція (11,04 %), рефрен (7,79 %) та кільце ПТ (5,20 %). Між іншим, значним є їх поєднання (у 7,79 % ПТ) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.16.).

Зазначимо, що найчастотнішим типом строфічної будови є катрен різноманітних типів (37,66 %) та поєднання різних типів строф у межах одного ПТ (33,77 %), а от восьмирядники (8,44 %), п'ятирядники (5,19 %) та шестирядники (5,84 %) становлять меншу частину (див. Додаток А, Табл. А.3; див. Додаток Б, Рис. Б.13.). Водночас спостерігаємо одиничне використання твердих строфічних форм, що підтверджує зверхність змісту ПТ, а не форми, які зустрічаємо лише у М. Калеко, а саме: ПТ „Mannequins“ написано одичною строфою, а ПТ „Sonett in Dur“ та „Sonett in Moll“ є класичними англійськими сонетами (див. Додаток В, ПТ № 25, 26, 27).

Зауважимо, що сплетена рима становить переважну більшість у ПТ

М. Калеко (61,04 %), а суміжна, перехресна та кільцева рими трапляються лише в 16,24 %, 9,74 % та 2,59 % відповідно. Окремі ПТ написані без рими (3,25 %) або рима майже відсутня (5,20 %). Водночас серед різноманітних поєднань у складі сплетеної рими переважає спільне використання *n* перехресної та *n* кільцевої рими (12,99 %), *n* перехресної та *n* холостої рими (3,89 %), *n* перехресної та *n* суміжної рими (1,95 %), *n* перехресної, *n* кільцевої та *n* холостої рими (1,30 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.15.). На нашу думку, використання передусім сплетеної рими зумовлене метою якомога точнішої передачі інформації адресату та відповідних МА, вкладених автором імплікатур, а також здійснення перлокутивного ефекту.

Водночас ПТ М. Калеко написані здебільшого в силабо-тонічній системі віршування (89,61 %), зазвичай ямбом (38,31 %), де переважають п'ятистопний (27,27 %) та чотиристопний ямб (9,74 %). Однак, чимала кількість ПТ є поєднанням різноманітних типів ямбів (48,70 %), переважно поєднанням двох (30,52 %), трьох (8,44 %) або чотирьох (7,79 %) типів ямбів, що передає глибинність почуттів та уривчастість думок автора, втілює намагання точного зображення дійсності. Між іншим, ПТ, написані в тонічній системі віршування складають лише 10,39 % (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.14.).

Щодо лінгвопрагматичних властивостей ПТ М. Калеко зазначимо, що більшість із них у межах K_1 та K_2 реалізують МА асертиви (83,01 % та 65,00 %), з-поміж яких переважають твердження (68,86 % та 58,34 %) та експресивний асертив (4,10 % та 3,33 %), але значну частку демонструють і контактиви (9,07 % та 10,00 %), де переважають звертання (4,33 % та 1,67 %) і підтримування контакту (3,47 % у K_1), та директиви (5,55 % та 18,33 %) з переважанням прохань (2,60 % та 3,33 %), наказів (1,21 % та 4,99 %) та порад (1,33 % та 4,99 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.18., Рис. Б.19.). Наприклад, ПТ „An mein Kind“ є закликком сину зберегти доброту з віком, ПТ „Letztes Lied“ є проханням сину жити та бути сильним, бути доброю людиною (див. Додаток В, ПТ № 3, 5). На нашу думку, це зумовлено реалізацією переважно асертивних та емотивних інтенцій автора, спрямованих на зображення та змінення навколишньої дійсності.

Зі свого боку, експресиви в ЛПД М. Калеко (1,91 % та 1,67 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.18., Рис. Б.19.) характерні, насамперед, для лірики кохання (наприклад, ПТ „Ein Herr namens Tristan“, див. Додаток В, ПТ № 32), хоча зазвичай вони є імпліцитними (наприклад, ПТ „Liebeslied“, „Bescheidene Anfrage“, див. Додаток В, ПТ № 16, 19).

Водночас контактиви становлять здебільшого звертання (4,33 % та 1,67 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8), зокрема до коханого та до сина, наприклад:

Mein Lachen, Liebster, ist dir nachgereist.

Weil du nicht da bist, ist mein Herz verwaist. (Кл., „Weil du nicht da bist“).

Крім того, серед МА на рівні всього ПТ переважають асертив (74,67 %) (наприклад, ПТ „Gebet“) та експресив (22,73 %) (наприклад, ПТ „Solo für Frauenstimme“), хоча наявні й директиви (2,60 %) (наприклад, ПТ „Take it easy!“), а квеситивів, комісивів та контактивів не зафіксовано (див. Додаток А, Табл. А.9; див. Додаток Б, Рис. Б.17.) (див. Додаток В, ПТ № 28, 29, 30), що пояснюється метою достовірного зображення навколишнього світу в усіх аспектах та передачі думок, почуттів, емоцій автора.

Необхідно зазначити, що найчастотнішими тригерами імплікатур у ПТ ЛПД М. Калеко є okazіоналізми, іншомовна лексика, паремії, алюзії та метафори, синтаксичний паралелізм, типи композиції та композиційні прийоми, але типовими для її ідіодискурсу вважаємо okazіоналізми, іншомовну лексику, алюзії та паремії.

Узагальнюючи сказане вище зауважимо, що ідіостиль М. Калеко характеризується філософічністю та меланхолійністю, фактичністю, стриманістю, лаконічністю та іронічністю, відповідає основним естетичним принципам напряму «НД». ЛПД М. Калеко формують філософська, громадянська та лірика кохання. Ритміко-композиційна будова ПТ М. Калеко характеризується виразністю та різноманітністю, хоча у ПТ, написаних у силабо-тонічній системі віршування, здебільшого відсутні типи композиції чи композиційні прийоми. Більшість ПТ авторки на рівні K_1 та K_2 реалізують МА асертиви, з-поміж яких переважають МА твердження та експресивний асертив, значну частину відображають і МА контактиви й директиви. Серед МА на рівні всього ПТ переважають асертив та

експресив. Типовими тригерами імплікатур у ПТ ЛПД М. Калеко є окаяніалізм, інашомовна лексика, алюзії та паремії.

4.2. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю Е. Кестнера. Як зазначають науковці, у ПТ Е. Кестнера розповідається «про життя в сучасному великому місті, про безробіття та політичну байдужість, про розчарування зловживаної молоді та про безпомічність особистості серед політичного та економічного тяжкого становища» [289, 126-127] з притаманними поезії Е. Кестнера гумористичністю, веселістю та життєрадісністю, що, зокрема, віддзеркалює естетичні риси напряду.

Між іншим, ПТ Е. Кестнера властива біографічність, оскільки в процесі нашого дослідження зафіксовано окремі висловлення та ПТ (0,30 %, (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.20.)), які нашоувхують читача на думку, що автор говорить про події з власного життя, зокрема назви ПТ, але й у таких випадках не слід забувати про фікціональність та ліричне «Я» поета, наприклад „Kurzgefasster Lebenslauf“, „Sergeant Waurich“ (див. Додаток Г, ПТ № 24, 25).

Зокрема, Е. Кестнер іноді називає власне ім'я або прізвище задля звернення до самого себе, уособлення або відокремлення себе від ліричного героя, для створення враження, що оповідь ведеться від третьої особи:

*Er sah mich ganz entsetzt die Hände falten
und sagte freundlich: „Kästner, wissen Sie,
warum die Tiere ihre Schnauze halten?“*

Ich schwieg. Und war verlegen wie noch nie. (Кр., „Ein Hund hält Reden“).

Зустрічаємо і ПТ, написані Е. Кестнером ніби для самого себе, які передають «спілкування» із самим собою, як от ПТ „Sich selbst zum 40. Geburtstag“, „Unsanftes Selbstgespräch“, „Paralytisches Selbstgespräch“, наприклад:

*Dreh dir den Kopf ab, falls du einen hast!
Auch ohne Kopf wirst du kein deutscher Denker.
Knüpf dich dezent an einen Lindenast.
Seit Zeile 5 wirst du davon nich kränker...*

(Kr., „Paralytisches Selbstgespräch“).

Водночас одними із головних рис ЛПД Е. Кестнера вважаємо іронічність та сатиричність. Зокрема, уже назва поетичної збірки „Doktor E. Kästners Lyrische Hausapotheke“ передає «ідею, що література як поетично фіксована душевна культура могла б мати цілком практичну користь» [288, с. 18], оскільки «слова виявляють магічну силу, яка не лише інтелектуально рухає нас вперед, але й багатопланово зачіпає в глибині душі» [288, с. 9].

Вважаємо, що ЛПД Е. Кестнера характеризується й афористичністю, яскравим проявом якої є його мініатюри, наприклад „Das Verhängnis“, „Die Grenzen des Millionärs“, „Zusammenhänge“, „Der Gegenwart ins Gästebuch“, „Der Streber“, „Moderne Kunstausstellung“, „Auch eine Auskunft“, „Für Stammbuch und Stammtisch“ та чимало інших.

Зі свого боку, ідейно-тематичний розподіл ПТ Е. Кестнера свідчить, що ПТ є здебільшого громадянською (50,00 %) та філософською (39,09 %) лірикою, хоча пейзажна (5,46 %) та урбаністична лірика (4,24 %) також становлять частину його ЛПД (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.20.).

Необхідно вказати, що ритміко-композиційна будова ПТ Е. Кестнера демонструє виразність і різноманітність. Типи композиції та композиційні прийоми складають 39,70 % від загальної кількості ПТ, хоча ПТ автора написані здебільшого без їх використання (60,30 %), тож композицію певних ПТ визначаємо, переважно, за особливостями строфічної будови. Між іншим, частотним є й поєднання різноманітних типів композиції та композиційних прийомів у межах одного ПТ (16,06 %). Однак, найчастотнішими з-поміж їх різновидів є анафорична композиція (8,79 %), рефрен (6,36 %), кільце ПТ (5,15 %) та композиційна епіфора (1,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.24.). Окрім того, ПТ „Das Spielzeuglied“ є поєднанням двох окремих ПТ, об'єднаних однією назвою; ПТ „Die Maulwürfe oder Euer Wille geschehe“ складається із трьох окремих ПТ. Деякі ПТ написані у формі діалогу, як от „Belauschte Allegorie“ та „Als die Synagogen brannten“ (див. Додаток Г, ПТ № 18, 19). У ПТ Е. Кестнера зустрічаємо і здвинуте кільце ПТ,

у якому повторювані елементи поєднують перший та передостанній верси, наприклад ПТ „Kopernikanische Charaktere gesucht“, „Prima Wetter“ тощо (див. Додаток Г, ПТ № 16, 17). Прикладом може слугувати і ПТ „Fachmännische Konsequenz“, де кільце ПТ утворене двома крилатими латинськими висловами, другий із яких є заперечною відповіддю на запитання першого:

Cogito, ergo sum?

Mag sein! Doch die meisten sind dumm!

Drum

lautet des Fachmanns Befund:

Non cogitant, ergo non sunt! (Kr., „Fachmännische Konsequenz“).

Водночас кільце строфи має переважно одиничні випадки, як-от у ПТ Е. Кестнера „Chor der Fräuleins“:

Wir hämmern auf die Schreibmaschinen.

Das ist genau, als spielten wir Klavier.

Wer Geld besitzt, braucht keines zu verdienen.

Wir haben keins. Drum hämmern wir. (Kr., „Chor der Fräuleins“).

Зі свого боку, рефрен може бути окремим реченням, висловленням, одним версом або ж займати кілька версів тощо, наприклад, у ПТ Е. Кестнера „Der Streichholzjunge“ рефрен створюють два верси:

Streichhölzer! Kaufen Sie Streichhölzer!

Drei Schachteln zwanzig! / <...> /

Streichhölzer! Braune und schwarze Streichhölzer!

Drei Paar zwanzig ... (Kr., „Der Streichholzjunge“).

Необхідно вказати, що деякі ПТ Е. Кестнера написані в поєднанні традиційної будови та сходинок, що «є логічним продовженням форми запису стовпчиком і ставить за мету ще більш деталізовану систематизацію і наголошеність метрично-сміслових зв'язків між подрібненими частинами віршового рядка» [158, с. 199], увиразнює поетичне мовлення та віршовий розмір, надаючи окремим групам номінативних одиниць чи частинам одного верса більшої фразовості, збільшує паузи, посилює емоційність. Як зазначають

науковці, «у всіх випадках, коли ми вловлюємо в графіці навмисну організацію, можна говорити про поетичне значення графіки, оскільки все організоване в поезії робиться значущим» [131, с. 74], як, наприклад, у ПТ Е. Кестнера „Belauschte Allegorie“, де третій верс катрена розділено на три верси, підтримуючи враження діалогу, розпочатого в попередніх строфах ПТ:

B. Das mein ich. Die Geometrie ist vernünftig.

Da hilft kein Weinen. Da hilft kein Hauen!

Da hülfe nur eins.

A. Und das wäre?

B. Künftig

vielleicht keine Pyramiden mehr bauen. (Кр., „Belauschte Allegorie“).

Іншим прикладом може слугувати ПТ Е. Кестнера „Aus der Deutschen Chronik“, де останній верс шестирядника розділено на два верси з метою звернення на них більшої уваги читача:

Tags darauf ging folgende Erklärung

(zu der unterbliebenen Volksvermehrung)

der Regierung zu. Man las und sah:

„Storch hat sich dies Jahr nicht blicken lassen.

Unterzeichneter kann's auch nicht fassen.

Gruß an Seeger.

Deutsches Volk GmbH.“ (Кр., „Aus der Deutschen Chronik“).

Зазначимо, що найчастотнішим типом строфічної будови ПТ Е. Кестнера є катрен різноманітних типів (50,61 %). Окрім того, частотним є поєднання різних типів строф у межах одного ПТ (23,03 %), до того ж значно використані п'ятирядники (14,85 %) та, меншою мірою, шестирядники (5,46 %) (див. Додаток А, Табл. А.3; див. Додаток Б, Рис. Б.21.).

Між іншим, сплетена рима становить переважну більшість (49,40 %), хоча поширена й перехресна рима в 35,76 %, а суміжна та кільцева рими трапляються лише в 3,94 % випадків кожна. Є також і холоста (3,33 %) та тернарна рими (2,12 %). Окрім того, у складі сплетеної рими спостерігаємо

переважне поєднання *n* кількості перехресної рими та *n* кільцевої рими (4,24 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.23.).

Підкреслимо, що ПТ Е. Кестнера написані в силабо-тонічній системі (100 %), де часто вживаними є ямби (20,91 %), переважно п'ятистопний (12,12 %) та чотиристопний ямб (6,37 %). Однак, ПТ написані здебільшого поєднанням віршових розмірів (78,79 %) у межах одного ПТ, зазвичай поєднанням двох (37,88 %), трьох (27,27 %), чотирьох (6,68 %) або п'яти (5,45 %) типів ямбів, що передає глибинність почуттів та уривчастість думок автора (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.22.).

Наприклад, у мініатюрі Е. Кестнера „Eine Mutfrage“ кожен верс має особливий віршовий розмір – одностопний, шестистопний, двостопний та чотиристопний ямби; у мініатюрі „Was auch geschieht!“ поєднані дво-, три- та чотиристопний ямби (див. Додаток Г, ПТ № 26, 27). Така невідповідність віршових розмірів може передавати хвилювання, емоційний стан автора чи персонажа, звертати увагу читача на значні за змістом та смислом верси, наприклад ПТ Е. Кестнера „Frau Großhennig schreibt an ihren Sohn“, „Abschied in der Vorstadt“ тощо. Водночас різке обірвання віршового розміру може слугувати емоційним посиленням, засобом підкреслення власної думки тощо, як от у ПТ „Repetition des Gefühls“. Наприклад, у ПТ „Besuch vom Lande“ змінний віршовий розмір передає шум Берліна, який є також уособленням великого міста, і відповідно зображує шум у кожному великому місті.

Зазначимо, що поєднання стосується переважно двох („Naßer November“, „Misanthropologie“ тощо), трьох розмірів у межах одного ПТ Е. Кестнера („Das Herz im Spiegel“, „Eine Feststellung“, „Sich selbst zum 40. Geburtstag“ тощо), хоча інколи так використані одночасно чотири („Poesie rer. pol.“, „Eine Spitzenleistung“ тощо) чи п'ять розмірів („Der Streichholzjunge“, „Die junge Dame vorm Sarggeschäft“, „Le dernier cri“ тощо), іноді навіть у більшій кількості та якості („Brief an ein Brachtexemplar“, „Wer hat noch nicht? Wer will noch mal?“, „Die Fabel von Schnabels Gabel“, „Berlin in Zahlen“ тощо).

Окрім того, у деяких ПТ Е. Кестнера спостерігаємо різноманітні варіації

віршових розмірів – це й чітке схематичне розташування („Helden!“, „Jardin du Luxembourg“, „Gruß aus den Bergen“, „Höhere Töchter im Gespräch“ тощо), чергування („Der schöpferische Irrtum“, „Maskenball im Hochgebirge“, „Präzision“, „Bescheidene Frage, „Der Pechvogel“ тощо), градація („Monolog eines Blinden“, „Trost“ тощо), рамка із віршових розмірів („Wenn im Turm die Glocken läuten“, „Kalenderspruch“, „Doppelter Saldo“ тощо), спадання („Trotz allem“, „Die Grenzen des Millionärs“, „Es läuten die Glocken“, „Der Gegenwart ist Gästebuch“ тощо), різке спадання чи обірвання розміру („Monolog mit verteilten Rollen“, „Der Herr ohne Gedächtnis“, „Mißtrauersvotum“, „Tagebuch eines Herzkranken“ тощо), невідповідність розміру лише одного чи декількох версів за весь ПТ („Salto mortale“, „Was das Volk begehrt“, „Mitleid und Perspektive“, „Der letzte Anzug“ тощо). Натомість у ПТ Е. Кестнера „Die Hummermarseillaise“ переривчастість думок не порушує віршовий розмір. Водночас автора ототожнено з персонажем, унаслідок чого весь ПТ презентує мовлення персонажа.

Необхідно вказати, що деякі ПТ Е. Кестнера містять однакові строфи або частини строф, тим самим, є схожими між собою та підкреслюють відмінність окремих версів, тобто певних думок автора, наприклад ПТ „Das Spielzeuglied“, „Le dernier cri“, „Die scheinrote Prinzessin“, „Doppelter Saldo“, „Keiner blickt dir hinter das Gesicht (Fassung für Beherzte)“, „Keiner blickt dir hinter das Gesicht (Fassung für Kleinmütige)“.

Вважаємо, що зміна віршового розміру, строфічної будови та римування підтверджує естетичні принципи «НД», передає плинність та уривчастість думок автора або підкреслює важливість окремих думок, водночас посилює перлокутивний ефект.

Крім того зазначимо, що у ПТ Е. Кестнера на рівні висловлення в межах K_1 та K_2 реалізовано здебільшого МА асертивного іллокутивного типу (86,88 % та 64,98 %), але певну частину займають і директиви (5,55 % та 8,86 %) та контактиви (6,86 % та 9,28 %). Зі свого боку, експресиви виражено переважно імпліцитно (0,56 % та 3,38 %) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.26., Рис. Б.27.).

Водночас серед МА на рівні всього ПТ переважають асертив (92,43 %) (наприклад, ПТ Е. Кестнера „Große Zeiten“), хоча наявні й директив (3,33 %) (наприклад, ПТ „Die dritte von rechts“), експресив (3,03 %) (ПТ „Hotelsolo für eine Männerstimme“) та меншою мірою контактив (1,21 %) (наприклад, ПТ „Wieso warum?“), а квеситивів та комісивів не зафіксовано (див. Додаток А, Табл. А.9; див. Додаток Б, Рис. Б.25.) (див. Додаток Г, ПТ № 28, 29, 30, 31).

Між іншим, найчастотнішими тригерами імплікатур у ЛПД Е. Кестнера є двозначність, іронія, синтаксичний паралелізм, метафора, алюзія, порівняння, типи композиції та композиційні прийоми, проте типовими саме для його ідіодискурсу вважаємо іронію, двозначність, метафору й порівняння.

Для прикладу розглянемо ПТ Е. Кестнера „Ein Hund hält Reden“ (див. Додаток Г, ПТ № 33) філософського ідейно-тематичного спрямування. Зазначимо, що на фоностилістичному рівні в ПТ зафіксовані алітерація (*Da sagte mir denn der geträumte Hund: / „Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert, <...>“*), асонанс (*Weil ich ihn nicht verstand – das merkte er –, / sprach er dann deutsch, wenn auch etwas gebrochen.*), звукова анафора (*Da sagte mir denn der geträumte Hund: / „Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert, / daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.“*), апокопа (*Ich hab im Traum mit einem Hund gesprochen.*), звуковий паралелізм та звукова анепіфора (*Erst sprach er spanisch. Denn dort war er her.*), а звукова епіфора створює сплетене римування (*<...> spricht / <...> Leute / <...> schlecht / <...> recht / <...> Freude*) (Кр., „Ein Hund hält Reden“).

Водночас на морфологічному рівні в ПТ „Ein Hund hält Reden“ використані різні типи іменників, прикметників та дієслів, модальні дієслова та модальні частки (*Doch wir tun es nicht.; Da sagte mir denn der geträumte Hund: / „Das ist doch klar! <...>“; Und so etwas muß man sich sagen lassen!*), а на лексико-семантичному рівні представлено онім – прізвище автора (*„Kästner, wissen Sie, <...>“*) (Кр., „Ein Hund hält Reden“).

З-поміж лексико-стилістичних засобів у ПТ вживано епітет (*Er hob sein Bein, sprang flink durch krumme Gassen ...*), персоніфікацію (*Ich hab im Traum*

mit einem Hund gesprochen. / Erst sprach er spanisch. <...> / sprach er dann deutsch <...> тощо) та іронію („*Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert, / daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.*“) (Кр., „Ein Hund hält Reden“).

Водночас на синтактико-стилістичному рівні репрезентовано еліпсис (*Ich schwieg. Und war verlegen wie noch nie.*), парентезу (*Weil ich ihn nicht verstand – das merkte er –, <...>*; (*Ich glaube nichts, was man mir nicht erklärt.*)), інверсію (*Erst sprach er spanisch. Denn dort war er her. / Weil ich ihn nicht verstand – das merkte er –, / sprach er dann deutsch <...>*; *Da sagte mir denn der geträumte Hund: <...>*; *Und so etwas muß man sich sagen lassen!*), анафору (*Ich fragte ihn natürlich nach dem Grund. / (Ich glaube nichts, was man mir nicht erklärt.) / Da sagte mir denn der geträumte Hund: / „Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert, / daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.“*) та риторичний оклик (*Das ist doch klar!; Und so etwas muß man sich sagen lassen!*) (Кр., „Ein Hund hält Reden“). У ПТ наявна і пряма мова, яка передає мовлення собаки.

Окрім того, у ПТ Е. Кестнера поєднані два типи комунікації – K_1 та K_2 . Зокрема K_1 є зображенням мовлення автора, спрямованого на читача, а K_2 ілюструє мовлення собаки, звернене до автора.

Ритміко-композиційна будова ПТ „Ein Hund hält Reden“ зумовлена поєднанням трьох катренів, одного п'ятирядника та одного двовірша, утворена п'ятистопним ямбом зі сплетеною римою за відсутності особливої композиційної будови або композиційних прийомів.

Між іншим, у ПТ Е. Кестнера „Ein Hund hält Reden“ на рівні окремих висловлень виокремлюємо дванадцять МА на рівні K_1 (асертиви, а саме сім повідомлень, два твердження, а також пояснення, уточнення та експресивний асертив) та шість МА на рівні K_2 (чотири асертиви (два повідомлення, твердження та експресивний асертив), контактив (звертання) та квеситив (інформаційне питання)). Весь ПТ є МА асертивом (твердження).

Водночас у ПТ виводимо такі імплікатури (Кр., „Ein Hund hält Reden“):

2-й верс: +> *Ein Hund reist*

3-й верс: +> *Das ist ein aufmerksames, kluges Hund*

4-й верс: +> *Ein Hund kann Deutsch und Spanisch* +> *Ein Hund ist gebildet*
 +> *Deutsch ist keine Heimatsprache des Hundes*

10-12-й версу: +> *Es ist einem Hund verboten mit den Menschen zu sprechen*

14-й верс: +> *Ich glaube nicht an jedes Wort* +> *Wenn man etwas nicht erklärt, so kann man unehrlich sein oder lügen*

16-17-й версу: +> *Der Mensch ist nicht gesellschaftlich* +> *Der Mensch ist ein Tier* +> *Der Mensch ist ein Wolf* +> *Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf*

18-й верс: +> *Ein Hund sagte schon alles, was er sagen wollte*

19-й верс: +> *All das soll den anderen gesagt lassen werden*

Водночас імплікатура всього ПТ є такою: +> *Der Mensch ist nicht gesellschaftlich und nicht menschlich* +> *Man soll den anderen Menschen nicht glauben* +> *Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf* (Кр., „Ein Hund hält Reden“).

Підсумовуючи зазначимо, що ідіостиль Е. Кестнера відповідає естетичним принципам наряду «НД», характеризується гумористичністю, філософічністю та афористичністю, біографічністю. ПТ Е. Кестнера є здебільшого громадянською та філософською лірикою, а ритміко-композиційна будова виразна й різноманітна, хоча в переважній більшості ПТ певні типи композиції чи композиційні прийоми відсутні, а в разі наявності композиція становить різноманітні поєднання її різновидів. У ПТ на рівні висловлення реалізовано здебільшого МА асертивного іллокутивного типу, але значну частину займають і директиви та контактиви. Серед МА на рівні всього ПТ переважає асертив, хоча наявні й директив, експресив та меншою мірою контактив. Типовими тригерами імплікатур у ПТ ЛПД Е. Кестнера є іронія, двозначність, метафора, порівняння.

4.3. Лінгвостилістичні та лінгвопрагматичні властивості ідіостилю Й. Рінгельнатца. Розглядаючи поезію Й. Рінгельнатца зазначимо, що їй притаманні фактичність, лаконічність, об'єктивність, біографічність та комічність, іронічність та повсякденність. За свідченням А. Вальсдорф, «його ПТ віддзеркалюють власне різноманітне життя в багатьох нюансах, оскільки

Й. Рінгельнатц, який постійно писав та описував, «стискував» своє життя. Місцевості, міста та люди, про які він дізнавався, можна знайти в його ПТ, де виникла яскрава мозаїка спогадів. <...> Його ПТ часто нагадують ескізи, нариси, написані під впливом певних подій або вражень, які пережив автор, наявна і філософічність, яка часто проявляється в останніх рядках ПТ» [355, с. 85, 86].

Необхідно вказати, що одну із головних властивостей ЛПД Й. Рінгельнатца, на рівні з М. Калеко та на відміну від Е. Кестнера, становить значна біографічність, яка спостерігається переважно в окремих висловленнях, а не в цілих ПТ (4,62 %, див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.28.). Про це свідчить, зокрема, чимала кількість номінативних одиниць, які позначають топоніми, етніміми, фітоніми, зооніми та орнітоніми, а також хрематоніми, переважна більшість яких стосується не лише Німеччини, але й усього світу: *Fächerpalmen, Eskimoschuhe, Australien, Feigen, Kolibri, Hindostan, Delagoabai, Kap Horn, Litfaßsäulen, Leuchttürmen, La paloma, Thar Himalaja, Norderney, Suahelischnurrbarthaar, Wolkenkratzers von Rockefeller* тощо. Крім того, оскільки Й. Рінгельнатц довгий час працював мореплавцем, у його ПТ можна зустріти морську термінологію різноманітних сфер вживання, наприклад: *Deck, Bark, Kai, Zwischendeck, Matrosenlogis, Segelschiffe, Heuer, Kielwasser* тощо.

Між іншим, автобіографічним, наприклад, є ПТ „Meine alte Schiffsuhr“, де йдеться про старий годинник із парусного судна, який відраховує час лише коли сам так бажає і як сам бажає, так, що навіть майстри не наважуються його ремонтувати. У цьому ПТ останній верс настановує читача на думку, що автор і справді подорожував із цим годинником, як робить це уві сні:

Und manche Zeit versäume

Ich vor der spukenden, unkenden Uhr,

Indem ich davon träume,

Wie ich mit ihr nach Westindien fuhr. (R., „Meine alte Schiffsuhr“).

Крім того, у ПТ Й. Рінгельнатца знаходимо окремі висловлення, які є відбиттям біографії письменника: *Die Stadt, wo meine Mutter mich gebar.* („Dresden“); *Ich selbst war nämlich bei den Studenten* („Das Schlüsselloch“); *Ich*

bin nur ein Matrose („Schiff“) тощо.

Як свідчить емпіричний матеріал дослідження, ПТ Й. Рінгельнатца загалом мають переважно громадянське (46,76 %), філософське (28,71 %), частково урбаністичне (7,41 %) ідейно-тематичне спрямування, а лірика кохання та пейзажна лірика становлять лише 6,95 % та 5,09 % відповідно (див. Додаток А, Табл. А.2; див. Додаток Б, Рис. Б.28.).

Зазначимо, що мовлення поезії Й. Рінгельнатца значно наближене до розмовного, про що свідчить використання слів, словосполучень розмовної лексики, навіть фамільярних і грубих слів, зокрема несхвального чи зневажливого смислу, наприклад: *verbummelte Schlampe, besoffen, verbrochen, ersauft, Schweinigen*, „*Schuft*“, *Pfaffe* тощо.

Водночас використання слів іншомовного походження та латинізмів передає досвідченість автора, зосереджує увагу читача на думці автора, але не впадає в очі, не порушує ритміко-композиційну та естетичну виразність ПТ:

„*Two shillings*“ – *oder ein Kleidungsstück*,

Sie zeigt auf wollene Sachen. (R., „Die Kartenlegerin“);

Living or dead – *Mir riecht sich das gleich.* (R., „Was die Irre sprach“).

Між іншим, Й. Рінгельнатц використовує латинізми та іншомовні слова й у назвах ПТ задля досягнення естетичного задоволення, символічності, інакомовності чи навіть іронічного забарвлення, натяку чи вказівки на тему чи ідею ПТ, наприклад ПТ: „*Babies*“, „*Zehn Mark, my dear*“ (англійська мова); „*Chansonette*“, „*Laufschritt-Couplet*“ (французька мова); „*Meine Musca Domestica*“ (латинська мова).

Підкреслимо, що використання оказіоналізмів є незначним, однак деякі з них є примітними й іноді навіть важкими для інтерпретації, як-от перший рядок ПТ Й. Рінгельнатца „*Seemannstreue*“: *Nafikare necesse est* (R.). Цей вираз, можливо, створений автором на основі частини крилатого латинського вислову „*Navigare necesse est, vivere non est necesse*“. Слова „*nafikare*“ немає в латинській мові, однак ми можемо виявити його граматичні характеристики – неозначена форма дієслова, I дієвідміна. Отже, цей вислів можемо інтерпретувати як «деяка

дія є необхідною», що, зважаючи на ПТ, може актуалізувати імплікатуру +> *Geschlechtliche Verhältnisse sind notwendig*. Схожу думку поділяють й інші дослідники [338, с. 82]. У більшості ж випадків okazіоналізми є легкими для сприйняття та зрозумілими, наприклад:

Und lass deine Melodien lenken

Von dem freigegebenen Wolkengezupf. (R., „Sommerfrische“) тощо.

Окрім того, Й. Рінгельнатц іноді називає в ПТ власне прізвище, немовби говорячи від третьої особи, відокремлюючи себе самого від власного ліричного героя або застосовує апозіопезу, яка актуалізує імплікатуру-натяк на ім'я автора, як, наприклад, у ПТ „Schöne Fraun mit schönen Katzen“, „Gedicht zum 40. Geburtstag“ (див. Додаток Д, ПТ № 13, 19), „Am Sachsenplatz: Die Nachtigall“:

Sie sang, so schien

Es mir, für mich, für Ringelnatz. <...>

(R., „Am Sachsenplatz: Die Nachtigall“).

Ще одним таким прикладом є ПТ „Olympische Hymne“ – акровірш, у якому перша літера кожного рядка утворює ім'я *Joac(h)im Ringelnatz*, хоча він був написаний під псевдонімом *Erwin Christian Stolze* (див. Додаток Д, ПТ № 22). Зазначимо, що акровірші, okazіоналізми, обігрування двозначності лексем, паронімічна атракція свідчать про важливу роль прийому мовної гри в ЛПД Й. Рінгельнатца.

Між іншим, зустрічаємо і фразеологізми, символи, метафори та інші тропи, що відповідає естетичним принципам «НД» та свідчить про намагання автора описувати предмети, явища та події, навколишній світ. Окрім того, фразеологізми можуть бути дещо змінені задля їх використання як частини речення або дотримання структури ПТ, наприклад:

Aller Anfang ist schwer. (R., „Stimme auf einer steilen Treppe“) та інші.

Підкреслимо, що Й. Рінгельнатц любить персоніфікувати неживі предмети, що є зображенням людських стосунків, наприклад, ПТ „Lampe und Spiegel“, „Die Badewanne“, „Die Ameisen“, „Ein Nagel saß in einem Stück Holz“, „Ein männlicher Briefmark erlebte“, „Ohrwurm und Taube“, „Es war ein

Brikett, ein großes Genie“, „Die Schnupftabaksdose“ та інші.

Як зазначено вище, ритміко-композиційна будова ПТ Й. Рінгельнатца є складною та виразною. Композиційні прийоми та типи композиції становлять 25,46 % від загальної кількості ПТ та використовуються досить часто в поєднанні між собою (6,02 %). Між іншим, найчастотнішими типами композиції та композиційними прийомами є кільце ПТ (7,41 %), анафорична композиція (6,48 %) та рефрен (3,24 %). Однак, ПТ Й. Рінгельнатца властива здебільшого відсутність особливих типів композиції та композиційних прийомів (74,54 %) (див. Додаток А, Табл. А.6; див. Додаток Б, Рис. Б.32.), унаслідок чого композицію ПТ визначаємо за їх строфічною будовою.

Водночас деякі ПТ складаються із певної кількості строф одного квалітативного значення – двох, трьох чи чотирьох тощо катренів (28,70 %), шестирядників (3,70 %) тощо. Але переважна більшість ПТ побудована поєднанням строф у різноманітній кількості та якості – від моновірша до шістнадцятирядника, об'єднаних між собою в різних варіантах (64,82 %) (див. Додаток А, Табл. А.3; див. Додаток Б, Рис. Б.29.).

Зазначимо, що можлива також і градація в поєднанні строф: наприклад, строфи, які складаються із певної кількості версів, сполучені зі строфами із поступовим чи різким збільшенням (наприклад, ПТ „Ein Herz laviert nicht“, „Schlummerlied“, „Und auf einmal steht es neben dir“, „Großer Vogel“) або зменшенням кількості версів (ПТ „Drei Tage Tirol“, „An einem Teiche“, „Einer meiner Bürsten“, „Leere Nacht“, „Leise Maschinen“); чітке чергування строф із різною кількістю версів (ПТ „Nächtlicher Heimweg“); чітке схематичне розташування чи поєднання строф (ПТ „Die Überholten“, „Ein ehemaliger Matrose fliegt“, „Leid um Pascin“); рамка зі строф (ПТ „Die Frau mit der Reiherfeder“, „An der Alten Elster“, „Freunde, die wir nie erlebten“, „Nachtgalle“) тощо.

Окрім того, певні ПТ написано зі строфами із більшою кількістю версів, які, однак, можна розкласти на строфи із меншою кількістю версів. Наприклад, одна зі строф ПТ „Zum Schwimmen“ складається із 24 версів, які утворені чітким почерговим поєднанням двох катренів та восьмирядників. 26

версів однієї зі строф ПТ „Die Weihnachtsfeier des Seemanns Kuttel Daddeldu“ утворені поєднанням катрену, терцетів, п'ятирядників та шестирядника.

Зауважимо також, що серед типів римування найпоширенішим є сплетене (73,61 %), поруч із яким використовуються зазвичай перехресне (19,45 %), суміжне (4,63 %) та кільцеве римування (1,35 %). Крім того, у складі сплетеного римування найчастотнішим є поєднання *n* кількості перехресної та *n* кільцевої рими (5,09 %), хоча зустрічаємо й випадки поєднання *n* перехресної та *n* суміжної рими (0,93 %) або ж *n* перехресної та *n* тернарної (0,93 %) (див. Додаток А, Табл. А.5; див. Додаток Б, Рис. Б.31.).

Необхідно вказати, що ПТ Й. Рінгельнатца в силабо-тонічній системі віршування (96,76 %) написані здебільшого в поєднанні різностопних двоскладових віршових розмірів (85,65 %), серед яких переважає поєднання різностопних ямбів у межах одного ПТ (82,87 %), зазвичай три (21,75 %), два (19,90 %), чотири чи п'ять типів ямбів (17,13 % кожен) (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.30.). У деяких ПТ Й. Рінгельнатца, написаних поєднанням віршових розмірів, спостерігаємо їхню градацію: чітке чергування (наприклад, ПТ „Sehnsucht nach Berlin“, „Ruf zum Sport“ тощо), різке спадання (ПТ „Ehrgeiz“, „Ein ganzes Leben“, „Trost an eine Mutter“, „Trüber Tag“, „Shakespeare“) чи зростання віршового розміру в останньому версі (ПТ „Zum Wegräumen der Geräte“, „Entschuldigungsbrief“, „Zehn Mark, my dear“), рамку із віршових розмірів (ПТ „Wer hört ein Stäubchen lachen?“, „Es ist besser so“).

Вважаємо, що така зміна віршового розміру, строфічної будови та римування підтверджує естетичні принципи «НД», передає плинність та уривчастість думок автора або підкреслює важливість певних думок, водночас посилює когнітивний, естетичний, емоційний перлокутивний ефект.

Між іншим, лише 10,65 % ПТ Й. Рінгельнатца написані ямбом, переважно чотиристопним (5,09 %) або п'ятистопним (4,17 %) ямбом. Незначним є й використання хорею (0,46 %). Водночас на відміну від силабо-тонічної системи віршування, тонічна система займає незначну частину та становить лише 3,24 % (див. Додаток А, Табл. А.4; див. Додаток Б, Рис. Б.30.).

Підкреслимо, що МА в межах K_1 та K_2 у ПТ Й. Рінгельнатца становлять здебільшого асертиви (82,62 % та 45,46 %), серед яких переважають твердження (64,27 % та 27,28 %), повідомлення (7,21 % та 1,82 %) та експресивний асертив (5,66 % та 16,36 %). Наступними найчастотнішими МА є директиви (8,48 % та 16,36 %) (переважно наказ (4,68 % та 9,08 %)) та контактиви (7,68 % та 21,82 %) (переважно підтримування контакту (2,91 % у K_1) або звертання (2,61 % та 16,36 %)) (див. Додаток А, Табл. А.7, А.8; див. Додаток Б, Рис. Б.34., Рис. Б.35.).

Окрім того, серед МА на рівні всього ПТ домінує асертив (92,13 %) (наприклад, ПТ Й. Рінгельнатца „Lustig quasselt“) у порівнянні з директивом (5,09 %) (ПТ „Kind spiele!“) та експресивом (1,85 %) (ПТ „Abschied von Renée“), хоча наявні й одиничні контактиви (0,93 %) (наприклад, ПТ „Was willst du von mir?“), а квеситивів та комісивів не зафіксовано (див. Додаток А, Табл. А.9; див. Додаток Б, Рис. Б.33.) (див. Додаток Д, ПТ № 21, 25, 26, 27).

Між іншим, найчастотнішими тригерами імплікатур у ЛПД Й. Рінгельнатца є іншомовна лексика, двозначність, прийом мовної гри, синтаксичний паралелізм, okazionalizm, метафора, алюзія, іронія, порівняння, проте типовими саме для його ідіодискурсу вважаємо іншомовну лексику, мовну гру, okazionalizmi, іронію й порівняння.

Для прикладу розглянемо ПТ Й. Рінгельнатца „Dresden“ (див. Додаток Д, ПТ № 28) урбаністичного ідейно-тематичного спрямування.

Так, на фоностилістичному рівні виокремлюємо алітерацію (*Fort! Tausend Dank den Dresdener Verehrern! / Doch fort von Dresden!*), асонанс (*Die Stadt macht einen ganz barock. / Bemerkenswertes kennst du ja aus Bildern / Und Büchern. Warum das noch schildern.*), звукову анафору (*August der Starke und Paris / <...> / Auch Walter von der Vogelwies.*), парні формули (*Bildern und Büchern; ganz und gar*), афери́зу (*Mit Geld steht's diesmal schlecht.*) та звуковий паралелізм (*Vielleicht deshalb bin ich so ungeduldig / Und gegen Dresden billig ungerecht; Fort! Tausend Dank den Dresdener Verehrern! / Doch fort von Dresden! <...>*) (R. „Dresden“). Крім того, звукова епіфора наприкінці версів

реалізує сплетену риму, утворену поєднанням кільцевої (перші дві строфи) та перехресної рими (останні три строфи).

На морфологічному рівні автором використані різні типи іменників, дієслів, числівники задля якомога точнішого, фактичного висловлення думок та художнього зображення стану сучасного авторам суспільства.

Між іншим, на лексико-семантичному рівні виокремлюємо онім *Dresden*, який разом із назвою повторюється в ПТ чотири рази, підкреслюючи, що ідеться саме про це місто. Іншими онімами в складі ПТ є *August der Starke*, *Paris*, *Walter von der Vogelwies*. Втім, зустрічаємо й оказіоналізм (*August der Starke und Paris / Sind weit von diesem Tumerspieß*, <...>) та переносне значення слова (*Würzen liegt nicht weit daneben*, <...> – родзинка) (R. „Dresden“).

З-поміж лексико-стилістичних засобів виокремлюємо метафору (*Und sozusagen scharrt mein Reisestock*; *Ich habe Angst, hier zu verwildern*.) та синекдоху (*Tausend Dank den Dresdener Verehrern!* / <...> *Meine Sehnsucht weht / Nach einer Stadt, die nur aus Oberlehrern / Und aus Gemütlichkeit besteht*.) (R. „Dresden“).

Зі свого боку на синтактико-стилістичному рівні зафіксовані еліпсис (*Warum das noch schildern*), парцеляція (*Übrigens: Würzen liegt nicht weit daneben*, <...>), інверсія (*Bemerkenswertes kennst du ja aus Bildern / Und Büchern*; *Und sozusagen scharrt mein Reisestock*. тощо) та прямий повтор (*Die Stadt, wo meine Mutter mich gebar. / Fort! Tausend Dank den Dresdener Verehrern!* / *Doch fort von Dresden! Meine Sehnsucht weht / Nach einer Stadt, die nur aus Oberlehrern / Und aus Gemütlichkeit besteht*.). Водночас у ПТ „Dresden“ представлені анафора (<...> *Und Büchern. Warum das noch schildern. / Und sozusagen scharrt mein Reisestock*.), риторичне запитання (*Was sind wir nun an Gas und Miete schuldig?*) та риторичний оклик (*Fort! Tausend Dank den Dresdener Verehrern!* / *Doch fort von Dresden!*) (R. „Dresden“).

Щодо ритміко-композиційної будови зазначимо, що в ПТ „Dresden“ відсутні особливі типи композиції або композиційні прийоми, але ПТ

складається із п'яти катренів зі сплетеною римо, написаних поєднанням три-, чотири- та п'ятистопного ямбу.

Окрім розглянутих вище характеристик, у ПТ „Dresden“ встановлено наявність лише одного типу комунікації – K_1 , а саме автора та читача, оскільки МА ПТ спрямовані на читача.

Водночас у ПТ „Dresden“ виокремлюємо п'ятнадцять МА на рівні окремих висловлень, з-поміж яких: тринадцять МА асертивів (десять тверджень, два експресивних асертиви (*Fort!; Doch fort von Dresden!*) та припущення (*Vielleicht deshalb bin ich so ungeduldig / Und gegen Dresden billig ungerecht*)), один директив (прохання (*Antworte nicht*)) та один експресив (подяка (*Tausend Dank den Dresdener Verehrern!*)) (Р. „Dresden“). Весь ПТ є МА асертивом (твердження).

Між іншим, у цьому ПТ виводимо такі імплікатури:

1-й верс: +> Dresden ist die Stadt der Barock

2-3-й верс: +> Man soll das, was bekannt ist, nochmals nicht schildern

4-й верс: +> Ich will reisen

5 -й верс: +> Ich verwildere hier

6-8 -й верс: +> Die bekannten Menschen sind weit von hier

9-й верс: +> Nichts

10-й верс: +> Ich hab wenig/kein Geld

11-12 -й верс: +> Ich mag die Stadt nicht

13-14-й верс: +> Ich bin müde von dem Stadtleben

15-16-й верс: +> Dresden +> Ich bin in Dresden geboren

17-й верс: +> Ich danke ihnen

18-й верс: +> Ich muss fortfahren

19-20-й верс: +> Berlin (Р. „Dresden“).

Водночас імплікатура всього ПТ є такою:

+> Ich muss Dresden verlassen und nach Berlin fahren. (Р. „Dresden“).

Отже, ЛПД Й. Рінгельнатца притаманні об'єктивність, біографічність, лаконічність та комічність, що відповідає естетичним принципам «НД».

Характерним є використання різних онімів, морської термінології та мовної гри. Мовлення ПТ наближене до розмовної завдяки номінативним одиницям розмовної лексики, однак зафіксовані і слова іншомовного походження, латинізми та okazіоналізми. Ритміко-композиційна будова ПТ є складною та виразною, зокрема типи композиції та композиційні прийоми використовуються переважно в поєднанні між собою або відсутні. У більшості ПТ строфи поєднані між собою, можлива і градація в поєднанні строф. Найчастотнішим є сплетене римування та переважає силабо-тонічна система віршування. МА на рівні висловлення та ПТ становлять здебільшого асертиви, а типовими тригерами імплікатур вважаємо іншомовну лексику, мовну гру, okazіоналізми, іронію й порівняння.

Висновки до розділу 4

1. Лінгвопрагматичні властивості ЛПД «НД» реалізуються в ідіостилі його авторів, який відповідає естетичним принципам напряду «НД», передає думки автора, здійснює когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний вплив на читача.

2. Ідіостиль М. Калеко характеризується меланхолійністю, філософічністю, фактичністю, лаконічністю, стриманістю та іронічністю. ЛПД М. Калеко формують філософська, громадянська лірика та лірика кохання. Ритміко-композиційна будова ПТ М. Калеко характеризується виразністю та різноманітністю, а більшість ПТ, написаних у силабо-тонічній системі віршування, демонструє поєднання різних віршових розмірів. Водночас частотною є відсутність типів композиції чи композиційних прийомів. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен різноманітних типів та поєднання різних типів строф у межах одного ПТ, як правило, зі сплетеною римою. ПТ авторки на рівні K_1 та K_2 реалізують здебільшого МА асертивного, директивного та контактивного іллокутивних типів. З-поміж МА на рівні всього ПТ переважають асертив та експресив. Найчастотнішими тригерами

імплікатур у ЛПД М. Калеко є okazіоналізми, іншомовна лексика, двозначність, синтаксичний паралелізм, паремії, алюзії та метафори, а також типи композиції та композиційні прийоми, проте типовими саме для її ідіодискурсу вважаємо okazіоналізми, іншомовну лексику, алюзії, паремії.

3. Ідіостиль Е. Кестнера характеризується гумористичністю, філософічністю та афористичністю, біографічністю. ПТ є здебільшого громадянською, філософською, пейзажною та урбаністичною лірикою. Ритміко-композиційна будова демонструє виразність і різноманітність. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен у поєднанні з іншими типами строф у межах одного ПТ, у римуванні переважає сплетена рима. Строфи написані здебільшого п'ятистопним або чотиристопним ямбом або в різному поєднанні. У більшості ПТ Е. Кестнера відсутні певні типи композиції чи композиційні прийоми, а в разі наявності композиція становить переважно різноманітні поєднання їх різновидів. У ПТ на рівні висловлення реалізовано здебільшого МА асертивного, директивного та контактивного іллокутивного типу. Серед МА на рівні всього ПТ переважає асертив, хоча наявні й директив, експресив та меншою мірою контактив. Найчастотнішими тригерами імплікатур у ЛПД Е. Кестнера є двозначність, іронія, синтаксичний паралелізм, метафора, алюзія, порівняння, типи композиції чи композиційні прийоми, проте типовими саме для його ідіодискурсу вважаємо іронію, двозначність, метафору й порівняння.

4. Ідіостилю Й. Рінгельнатца притаманні лаконічність, об'єктивність, біографічність та комічність. Мовлення ПТ наближене до розмовного, зафіксовані слова іншомовного походження, латинізми та okazіоналізми, мовна гра. Характерним є використання різних онімів, морської термінології та мовної гри. Ритміко-композиційна будова ПТ є складною та виразною, зокрема типи композиції та композиційні прийоми використовуються переважно в поєднанні між собою або відсутні. Найчастотнішими є анафорична композиція, композиційна епіфора та рефрен. Більшість ПТ демонструють поєднання строф у різноманітній кількості та якості, можлива й градація у поєднанні строф, а також

одночасне поєднання декількох типів віршового розміру. Найчастотнішим є сплетене римування та переважає силабо-тонічна система віршування. МА на рівні висловлення становлять здебільшого асертиви, хоча характерні й директиви та контактиви. З-поміж МА на рівні всього ПТ домінує асертив, представлені й директив та експресив, наявні й одиничні контактиви, а квеситивів та комісивів не знайдено. Найчастотнішими тригерами імплікатур у ЛПД Й. Рінгельнатца є іншомовна лексика, двозначність, прийом мовної гри, синтаксичний паралелізм, okazіоналізм, метафора, алюзія, іронія, порівняння, типи композиції чи композиційні прийоми, проте типовими саме для його ідіодискурсу вважаємо іншомовну лексику, мовну гру, okazіоналізми, іронію й порівняння.

Основні положення цього розділу дисертації викладено в публікаціях автора [18; 22; 255].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Застосування методів та положень лінгвістичної прагмапоетики як теоретичної основи дослідження ЛПД «НД» дозволило встановити на основі розробленої комплексної методики прагмапоетичного аналізу ПТ лінгвопрагматичні властивості цього дискурсу.

«НД» становить загальномистецький напрям Німеччини періоду Веймарської республіки, який займає проміжок часу між 1924 р. та 1933 р. Літературний напрям «НД» характеризується такими естетичними рисами, як спрямованість на об'єктивну дійсність, прагматизм, фактоцентризм, документальний стиль, реалістичність тематики та повсякденність, що зумовлює його прийнятність як об'єкта для лінгвопрагматичного аналізу.

Прагмапоетика становить нову ланку лінгвістики, що формується на основі інтеграції лінгвопрагматики й лінгвопоетики та поетичної функції мови, концентрується на комунікативних процесах адресанта та адресата ПТ. У центрі уваги прагмапоетичного аналізу перебуває художній дискурс, зокрема ЛПД.

ЛПД визначаємо як підтип художнього дискурсу, що становить різноманітну мовленнєво-розумово-комунікативну діяльність сприйняття й художнього зображення реальної дійсності або створення й художнього вираження вигаданої дійсності як цілісного світу або окремих його елементів у певній єдності, та є сукупністю лінгвокреативності й комунікації автора поетичного тексту з його читачем (адресанта з адресатом) у вигляді поетичного тексту, який моделює культурно-мовний універсум певної епохи на основі дії поетичної функції мови, створеного за допомогою різноманітних лінгвостилістичних та виражально-зображувальних засобів. ЛПД «НД» моделює культурно-мовний універсум Веймарської республіки.

Провідна роль поетичної функції мови в ЛПД зумовлює його автореферентність – співвіднесення номінативних одиниць одне з одним, що знаходить прояв у естетичній інтенції автора ПТ.

Естетична інтенція є окремим видом інтенції автора та становить

спрямованість свідомості автора на створюваний ним художній текст та його художню форму з експресивністю, естетичністю, полярним емоційним та оцінним ставленням або їх відсутністю, у тому числі враховуючи симпатію та емпатію. Естетична інтенція ПТ реалізується і на рівні висловлення, і на рівні ПТ, протиставляється змістовій, в основі якої лежать референтивні процеси співвіднесення номінативних одиниць із реальним або уявним світом.

У ПТ ЛПД «НД» одночасно реалізуються два типи МА – референтивні й автореферентивні. Референтивні МА є проявом референтивної інтенції автора і мають певний іллокутивний тип. Автореферентивні МА ґрунтуються на автореференції, відтворюють естетичну інтенцію автора ПТ та реалізують його естетичну іллокутивну мету виразити емоційне й оцінне ставлення до створюваного тексту та його форми й перлокутивну мету вплинути на естетичні почуття читача щодо створеного тексту та його форми. Критерієм визначення межі конкретного референтивного МА в певному ПТ авторів «НД» є висловлення, межі якого встановлюємо за іллокуцією.

У ЛПД «НД» виокремлюються три типи художньої комунікації – естетична, вертикальна й горизонтальна. Естетична художня комунікація ґрунтується на автореференції та естетичній інтенції автора й утворюється реалізацією автореферентивних МА. Вертикальна художня комунікація є комунікацією автора та читача, а горизонтальна становить комунікацію між персонажами. Вертикальна й горизонтальна художні комунікації є змістовими, оскільки ґрунтуються на змістовій інтенції автора й утворюються референтивними МА.

Імплікатура у вертикальній та горизонтальній художній комунікації в ПТ ЛПД «НД» становить інтендований імпліцитний смисл поетичного висловлення або ПТ, який виводиться читачем на ґрунті мовних тригерів і дискурсивного контексту. Тригер імпікатури – мовленнєвий засіб інтендування імпікатури адресантом, спрямований на активацію імпікатури у свідомості комунікантів та її виведення адресатом.

Лінгвостилістичні засоби в ПТ ЛПД «НД» (фоностилістичні, морфологічні,

лексико-семантичні, лексико-стилістичні, синтактико-стилістичні та ритміко-композиційні), відображаючи естетичні характеристики напряду, реалізують інтенції автора, виступають індикаторами автореферентивних МА, є частиною естетичної художньої комунікації, віддзеркаленням ідіостилю та засобом передачі креативності автора, здійснюють когнітивний, естетичний, емоційний та поведінковий перлокутивний ефект на читача попри його віддаленість у просторі та часі. Деякі лінгвостилістичні засоби ПТ ЛПД «НД» можуть слугувати й індикаторами референтивних МА та імплікатур як засіб реалізації змістової інтенції автора й у такий спосіб становити частину K_1 або K_2 .

Характерними фоностилістичними засобами в ПТ ЛПД «НД» є звукові повтори, елізія та епентеза, які сприяють завершеності, милозвучності, ритміко-композиційній стрункості ПТ, посилюють художню, естетичному виразність та роль емоційно-експресивних засобів поетичного мовлення, передають почуття та підкреслюють важливі думки автора, підносять їх емоційну силу.

Морфологічні можливості використовуються в ПТ ЛПД «НД» із метою якомога точнішого, фактичного висловлення думок та художнього зображення стану сучасного авторам суспільства. Найважливішими частинами мови в ПТ ЛПД «НД» є іменник, дієслово та прикметник, а характерними морфологічними засобами є модальні слова, дієслова й частки, дієслова в кон'юнктиві, числівники та вигуки.

Принципи естетики напряду «НД» реалізуються у творчості авторів завдяки використанню можливостей лексико-семантичного складу німецької мови. Характерними для ЛПД «НД» є архаїзми, історизми, терміни, оніми, іншомовні слова й okazіоналізми, лексика розмовного стилю мовлення.

Основними лексико-стилістичними індикаторами автореферентивних МА в ЛПД «НД» є метафора, метонімія, епітет, іронія, символ та алюзія. Метафора характеризується переважанням уособлення та символу. Найчастотнішим різновидом метонімії виступає синекдоха. Алюзивне використання лексики ґрунтується на загальновідомих літературних творах і висловленнях із них.

Синтактико-стилістичні засоби, а саме фігури повтору, протиставлення

та риторичні фігури, засоби, спрямовані на змінення структури речення та метакомунікативні висловлення, сприяють наближенню поетичного мовлення до розмовного, його зрозумілості читачеві, досягненню естетичної, синтаксичної, інтонаційної та ритміко-композиційної виразності, посиленню експресивності та перлокутивного ефекту. Характерними синтактико-стилістичними індикаторами автореферентивних МА виступають парцеляція, синтаксичний паралелізм, пролепсис, парантеза, риторичні питання й оклики, пряма мова й метакомунікативні висловлення.

Характерною для ПТ ЛПД «НД» є відсутність типів композиції та композиційних прийомів, водночас переважають анафорична композиція, кільце ПТ, композиційна епіфора та рефрен, а також різноманітне їхнє поєднання. Серед типів рими найчастотнішою є сплетена рима. Силаботонічна система віршування ПТ переважає в порівнянні з тонічною системою, де домінують ямб або поєднання різних типів ямбів у межах одного ПТ, однак зафіксована і градація віршових розмірів.

У ЛПД «НД» реалізуються референтивні МА шести іллокутивних типів – асертиви, директиви, експресиви, квеситиви, комісиви та контактиви, кожен із яких має свої підтипи. Референтивні МА реалізуються на рівні окремого висловлення та ПТ, як у вертикальній художній комунікації, так і в горизонтальній, за винятком квеситивів, які зафіксовано лише в горизонтальній художній комунікації та на рівні висловлення.

Усі іллокутивні типи референтивних МА, окрім квеситиву, можуть реалізовуватися на двох рівнях – на рівні окремого висловлення та на рівні всього ПТ. Іллокутивними індикаторами референтивних МА на рівні висловлення виступають лінгвостилістичні засоби, такі як перформативні звороти, структурні типи речень, модальні дієслова, модальні слова, модальні частки. МА можуть супроводжуватися й перлокутивними оптимізаторами.

Референтивні МА на рівні висловлення у ПТ ЛПД «НД» становлять здебільшого МА асертиви. Частотними є й МА контактиви, які реалізуються на рівні як K_1 , так K_2 . Характерною рисою квеситивів є усвідомлення автором

неможливості отримати відповідь.

Більшість референтивних МА на рівні ПТ утворюють асертиви, директиви, експресиви та контактиви. Іллокутивними індикаторами МА на текстовому рівні слугують і назва, епіграф, посвята та ремарка як його структурні частини. У ПТ ЛПД «НД» зафіксовано й чималу спільність ідейно-тематичної наповненості, назв та образів, де ПТ становлять здебільшого громадянської та філософської спрямованості.

Для ЛПД «НД» характерними є імплікатури на рівні висловлення, які актуалізуються завдяки лексико-семантичним (іншомовна лексика, okazionalizmi, евфемізми, двозначність, паремії), синтаксико-стилістичним (паралелізм, пролепсис), лексико-стилістичним (метафора, метонімія, алюзія, порівняння) та ритміко-композиційним тригерам, зокрема в поєднанні між собою. Імплікатури на рівні висловлення мають місце переважно у K_1 , демонструючи в складі МА різних видів різноманітні поєднання іллокуції антецедента та консеквента. Тригерами імплікатури на ґрунті всього ПТ є дискурсивний контекст, будь-які лінгвостилістичні засоби в різноманітному поєднанні, однак характерним є переважання якого-небудь засобу.

Лінгвопрагматичні властивості ЛПД «НД» реалізуються і в ідіостилі його авторів, про що свідчать результати підрахунків, наведені у додатках. Так, ідіостиль М. Калеко характеризується філософічністю, меланхолійністю, фактичністю, лаконічністю, стриманістю та іронічністю. ЛПД М. Калеко формують філософська, громадянська та лірика кохання. Більшість ПТ, написаних у силабо-тонічній системі віршування, демонструє поєднання різних віршових розмірів та відсутність типів композиції чи композиційних прийомів. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен різноманітних типів і поєднання різних типів строф у межах одного ПТ, як правило, зі сплетеною римою. ПТ реалізують здебільшого МА асертивного, директивного та контактивного іллокутивних типів. З-поміж МА на рівні всього ПТ переважають асертив та експресив. Типовими тригерами імплікатур для ЛПД М. Калеко вважаємо okazionalizmi, іншомовну лексику, алюзії та паремії.

ПТ Е. Кестнера є здебільшого громадянською, філософською, пейзажною та урбаністичною лірикою. Його ідіостиль характеризується гумористичністю, філософічністю та афористичністю, біографічністю. Найчастотнішим типом строфічної будови є катрен у поєднанні з іншими типами строф у межах одного ПТ, переважає сплетена рима. Більшість строф написані п'ятистопним або чотиристопним ямбом або в різному їх поєднанні. У ПТ Е. Кестнера зазвичай відсутні певні типи композиції чи композиційні прийоми, а в разі наявності композиція становить переважно різноманітні поєднання її різновидів. У ПТ на рівні висловлення реалізовано здебільшого МА асертивного директивного та контактивного іллокутивного типу. Серед МА на рівні всього ПТ переважає асертив, хоча наявні й директив, експресив та меншою мірою контактив. Типовими тригерами імплікатур у ЛПД Е. Кестнера є іронія, двозначність, метафора й художнє порівняння.

ЛПД Й. Рінгельнатца притаманні лаконічність, об'єктивність, біографічність та комічність. Мовлення ПТ наближене до розмовного, зафіксовані слова іншомовного походження, латинізми та okazіоналізми, мовна гра. Типи композиції та композиційні прийоми використовуються переважно в поєднанні між собою або відсутні. Найчастотнішими є анафорична композиція, композиційна епіфора та рефрен. Більшість ПТ демонструють поєднання строф, декількох типів віршового розміру. Найчастотнішим є сплетене римування та переважає силаботонічна система віршування. МА на рівні висловлення становлять здебільшого асертиви, хоча характерні й директиви та контактиви. З-поміж МА на рівні всього ПТ домінує асертив, представлені й директив та експресив, одиничні контактиви. Типовими тригерами імплікатур у ЛПД Й. Рінгельнатца вважаємо іншомовну лексику, мовну гру, okazіоналізми, іронію й художнє порівняння.

Отже, мету дослідження досягнуто, гіпотезу підтверджено.

Перспективним вважаємо подальше дослідження ЛПД «НД» із позицій прагмапоетики на матеріалі інших ПТ розглянутих авторів, ПТ інших авторів «НД», а також лінгвопрагматичний аналіз поетичного дискурсу та ЛПД інших авторів, напрямів, течій, жанрів.

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов Б. А. Теоретическая грамматика немецкого языка. Сопоставительная типология немецкого и русского языков: учеб. пособие. Москва: Юрайт, 2014. 286 с.
2. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. Санкт-Петербург: Ин-т лингв. исследований РАН, 1994. 153 с.
3. Акішина М. О. Дискурсивні тропи в англомовній політичній поезії ХХІ століття. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2018. Т. 2. Вип. 34. С. 103–106.
4. Акішина М. О. Образність англомовного поетичного дискурсу ХХІ століття: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2014. 20 с.
5. Алефиренко Н. Ф., Чумак-Жунь И. И. Коммуникативная ситуация как когнитивно-прагматический фактор порождения поэтического дискурса. *Vysoka skola evropskych a regional nich studii fil osoficky ustav Akademie ved Ceske Republiky. Recenzovany neimpaktovany casopis zamereny na blast spolecenskych ved. Ceske Budějovice*, 2008. № 1. С. 68–72.
6. Андреева В. А. Литературный нарратив: дискурс и текст: монография. Санкт-Петербург: Норма, 2006. 182 с.
7. Антонов О. В. Комунікативні стилі персонажного мовлення: лінгвопрагматичний та соціолінгвістичний аспекти (на матеріалі сучасної американської драми): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. 20 с.
8. Арістотель Поетика. *Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво* / упоряд.: М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. С. 27–63.
9. Аркушин Г. Словотвір зоонімів північно-західної України. *Типологія та функції мовних одиниць*. Луцьк, 2016. № 2 (6). С. 5–16.
10. Артеменко Ю. О. Дієслівні індикатори імплікатур в англомовному

дискурсі: структурно-семантичний та лінгвопрагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2015. 20 с.

11. Бабаєва А. Г. Умови успішності мовленнєвого акту освідчення у коханні. *Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал*: матеріали VII міжнар. науков. форуму (м. Харків, 23 листопада 2016 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 1. С. 11–13.

12. Бабаян А. Г. Эстетическая коммуникация как метод распознавания личностных смыслов в тексте. *Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях*: материалы междунар. научно-практ. конференции (г. Пенза, Ереван, Прага, 5–6 декабря 2010 г.). Пенза: ООО Научно-издательский центр «Социосфера», 2010. С. 141–150.

13. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум. Москва: «Флинта: Наука», 2005. 496 с.

14. Балакірова С. Ю. Онтологічна концепція мистецтва О. Архипенка і проблема естетичної комунікації. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ, 2011. № 7. С. 197–209.

15. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / пер. с фр. Е. В. Вентцель, Т. В. Вентцель. Москва: «Либроком», 2009. 416 с.

16. Бандурко З. В. Евфонічні характеристики поезії напрямку «Нова діловитість». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVI наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 3 лютого 2017 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2017. С. 8–9.

17. Бандурко З. В. Засоби евфонічного увиразнення в поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*. Херсон, 2018. Вип. 1. С. 9–13.

18. Бандурко З. В. Імплікатури у поетичному дискурсі «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVII наукової

конференції з міжнародною участю (м. Харків, 2 лютого 2018 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2018. С. 12–13.

19. Бандурко З. В. Концептосфера поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Сучасна германістика: теорія і практика*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Дніпропетровськ, 10–11 листопада 2015 р.). Дніпропетровськ: Біла К.О., 2015. С. 25–26.

20. Бандурко З. В. Лексичне розмаїття у німецькомовній поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Нова філологія*. Запоріжжя, 2017. № 69. С. 9–14.

21. Бандурко З. В. Лексичні властивості поезії М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца. *Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал*: матеріали VII міжнар. науков. форуму (м. Харків, 23 листопада 2016 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 1. С. 17–19.

22. Бандурко З. В. Лінгвопрагматика поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XIV наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 27 березня 2015 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2015. С. 13–14.

23. Бандурко З. В. Мовні особливості поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2014. № 1124. Вип. 78. С. 110–115.

24. Бандурко З. В. Напрямок «Нова діловитість» як об'єкт дослідження сучасної науки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Філологія (мовознавство)*. Вінниця, 2016. Вип. 23. С. 169–174.

25. Бандурко З. В. Прагмапоетика як методологічний підхід до аналізу поетичного дискурсу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2017. Вип. 27. С. 134–139.

26. Бандурко З. В. Morphologische Eigenschaften der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. *Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі*: матеріали

І Всеукраїнської наукової інтернет-конференції (м. Суми, 17 листопада 2017 р.). Суми, 2017. С. 352–356.

27. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. Москва: Худож. лит., 1986. 543 с.

28. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної прагматики: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 304 с.

29. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2009. 376 с.

30. Баюн К. Й. Експресивність як мовна та мовленнєва категорія. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2015. Вип. 2. С. 232–236.

31. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: монографія. Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2007. 332 с.

32. Безугла Л. Р. До розмежування конвенційних та дискурсивних імплікатур. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2010. № 930. Вип. 64. С. 55–61.

33. Безугла Л. Р. Рівні комунікації у лірико-поетичному дискурсі. *Вісник Харківського університету імені В.Н. Каразіна*. Харків, 2018. № 87. С. 27–34.

34. Безугла Л. Р., Крупкіна Т. В. Застереження як гібридний мовленнєвий акт. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський, 2012. № 29. С. 35–38.

35. Безугла Л. Р., Романченко І. О. Лінгвопрагматика дискримінації у публіцистичному дискурсі: монографія. Харків: ФОП Лисенко І. Б., 2013. 182 с.

36. Безуглая Л. Р. Импликатуры поэтического текста в аспекте перевода. *Когниция, коммуникация, дискурс*. Харків, 2017. № 14. С. 8–18.

37. Безуглая Л. Р. Прагмапoeтика в когнитивном измерении. *Вісник Київ. нац. лінгв. ун-ту. Серія «Філологія»*. Київ, 2013. Т. 16. № 2. С. 20–27.

38. Безугла Т. А. Англо- і німецькомовний рекламний дискурс: полікодовий лінгвопрагматичний підхід: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2017. 304 с.
39. Белехова Л. І. Міфопоетика американської поезії: архетипи та архетипні словесні образи. *Лінгвокогнітивна поетологія*: монографія / за заг. ред. Л. І. Белехової. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2018. 316 с.
40. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київськ. націон. лінгвіст. ун-т. Київ, 2002. 34 с.
41. Белехова Л. І. Стереотипні словесні поетичні образи в американському поетичному дискурсі: комунікативно-прагматичний аспект. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград, 2015. Вип. 138. С. 3–9.
42. Белехова Л. І. Когнітивна теорія образності поетического текста. *Нова філологія*. Запоріжжя, 2014. С. 30–38.
43. Белова С. Є. Структурно-семантичні та лінгвопрагматичні особливості непрямих відповідей адресата в різних типах англомовного дискурсу: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2017. 219 с.
44. Белозьорова О. М. Дискурсивні властивості мовленнєвого акту натякання (на матеріалі сучасної німецької мови): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2007. 20 с.
45. Бехта І. А. Дискурс наратора в англомовній художній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
46. Бехта М. Дискурсна проекція комунікативних намірів оповідача в англійськомовній художній літературі страждання. *Людина. Комп'ютер. Комунікація*. Львів, 2015. С. 70–71.
47. Бехта-Гаманчук М. П. Комунікативні інтенції наратора у британській художній літературі початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 21 с.
48. Бігунова Н. О. Позитивна оцінка: від когнітивного судження до

комунікативного висловлювання: монографія. Одеса: КП ОМД, 2017. 580 с.

49. Богданов В. В. Классификация речевых актов. *Предложение и текст в содержательном аспекте*. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2007. С. 145–155.

50. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учебное пособие. Москва: Наука, 2007. 520 с.

51. Бондаренко Є. В. Еволюція поняття часу в англійській мові та у дискурсі: автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2012. 35 с.

52. Бондаренко Е. В. Матричное моделирование. Дуальность времени в англоязычной картине мира: монография. Харьков, 2014. 304 с.

53. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка: учебник. Москва: Высшая Школа, 1990. 320 с.

54. Букаев А. И. История немецкой литературы. Минск: Вышэйшая Школа, 1979. Ч. 2. 224 с.

55. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури IX–XVIII ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.05 / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 1999. 32 с.

56. Буренко Т. М. Когнітивно-прагматичні характеристики мовленнєвого акту вибачення в англomовному дискурсі XVI – XXI століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. 20 с.

57. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.

58. Василенко Г. В. Відтворення образу України в англomовних перекладах української поезії другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2016. 20 с.

59. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного: методическое руководство. Москва: Русский язык, 1983. 269 с.

60. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Высшая

школа, 1971. 240 с.

61. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: Гос. издательство художественной литературы, 1961. 613 с.

62. Войтенко К. Експресивність у лінгвістичних студіях. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2013. Вип. 19. С. 31–34.

63. Волкова С. В. Міфолорний простір англомовних амеріндіанських художніх текстів: когнітивно-семіотичний та наративний аспекти: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ, 2016. 33 с.

64. Воробйова О. П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології). *Мова, культура й освіта в сучасному світі: зб. наук. пр. до 90-річчя проф. Романовського О. К.* Київ: Вид. центр КНЛУ, 2008. С. 126–135.

65. Врабель Т. Т. Словотворча прагматика у сучасній англійській мові: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Ужгородський національний університет. Ужгород, 2005. 241 с.

66. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / отв. ред. Г. В. Степанов. Москва: «Либроком», 2014. 144 с.

67. Гальчинська А. В. Особливості структури фразеологізмів німецької мови з компонентом-орнітонімом. *Сучасні філологічні студії: теоретична та прикладна лінгвістика: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. 2015. С. 16–20. URL: http://ugi.edu.ua/wp-content/uploads/2013/11/Zbirka_Suchasni_filologichni_studiyi_2015.pdf

68. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.

69. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Москва: «Фортуна Лимитед», 2000. 352 с.

70. Герасименко Л. С. Специфіка директивних мовленнєвих актів у стандартній фразеології радіообміну англійською мовою. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир,

2015. Вип. 78. С. 258–261.

71. Голод В. И, Шахнарович А. М. Коммуникативные и когнитивные аспекты текста как единицы речевой деятельности. *Коммуникативные единицы языка*. Москва, 1985. Вып. 252. С. 16–20.

72. Гольдин В. Е. Обращение: теоретические проблемы / под ред. Л. И. Баранниковой. Москва: «Либроком», 2009. 136 с.

73. Гончарук Н. М. До проблеми класифікації комунікативних актів у психологічних дослідженнях. *Проблеми сучасної психології*. Кам'янець-Подільський, 2015. Вип. 28. С. 94–105.

74. Гордій О. М. Фразеологічні експресиви і комунікативи сучасної німецької мови в інтернет-текстах: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2016. 270 с.

75. Грайс Г. П. Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1985. Вип. 16. С. 217–237.

76. Григорьева В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты: монография. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. 288 с.

77. Гриценко М. І. Когнітивно-семантичні властивості директивних часток *bloss* і *nur* у німецькомовному дискурсі. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2009. № 848. Вип. 58. С. 24–28.

78. Гужва О. П. Мистецтво як репрезентант духовної культури. *Вісник Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. Харків: Право, 2012. Вип. 1 (11). С. 15–25.

79. Гуторов В. А. Категория фикциональности в аспекте феноменологии и восприятия. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2009. № 838. Вип. 57. С. 3–6.

80. Гуторов В. А. Фикциональность как интерпретационная проблема в различных дискурсах. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Methodika викладання іноземних мов.* Харків, 2010. № 897. Вип. 62. С. 109–144.

81. Дельва О. В. Художній образ «маленької людини» у творах О'Генрі та Дж. Джойса: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2015. 249 с.

82. Демьянков В. З. Прагматические основы интерпретации высказывания. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* Москва, 1981. Т. 40. № 4. С. 368–377.

83. Дідух Х. І. Ідіюстиль як відображення авторської картини світу. *Філологічні науки. Риторика і стилістика.* 2012. URL: http://www.rusnauka.com /15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm

84. Дранко В. В. Лингвистическая прагматика и теория речевых актов как научный метод: интерпретация косвенных вопросов. *Вестник ПСТГУ. Филология.* Москва, 2006. Вып. III (2). С. 191–205.

85. Дронова О. А. Концепция «литературы для использования» (Gebrauchsliteratur) в представлениях немецких писателей Веймарской республики. *Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Язык. Познание. Культура.* Тамбов, 2014. Вып. 4 (132). С. 97–104.

86. Дронова О. А. Романы «Новой деловитости»: проблематика, жанровый диапазон, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина». Тамбов, 2018. 435 с.

87. Дубенко О. Ю. Порівняльна лінгвопоетика як автономна дисципліна філологічного циклу. „*Young Scientist*“. Херсон, 2015. Вип. № 1 (16). С. 157–160.

88. Ерліхман А. М. Засоби реалізації імпліцитності у драматургійному тексті (на матеріалі англомовних п'єс ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2013. 20 с.

89. Єременко О. В. Комунікація “автор / читач” у змістоформальній структурі тексту (параметри літератури другої половини ХІХ ст.). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. Бердянськ, 2014. Вип. 1. С. 128–133.
90. Єрмоленко І. І. Композиційне і комунікативно-прагматичне конструювання “чорного детективу” Даніеля Пеннака: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.05 / Київський нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2016. 20 с.
91. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. Київ: Довіра, 1999. 431 с.
92. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. Москва: Флинта, 2000. 248 с.
93. Жайворонок В. В. Національна мова та ідіолект. *Мовознавство*. 1998. № 6. С. 27–34.
94. Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха. *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель, 1975. С. 3–232.
95. Жирмунский В. М. Композиция лирический стихотворений. Петербург: ОПОЯЗ, 1921. 107 [2] с. (Сборники по теории поэтического языка).
96. Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель, 1975. С. 233–430.
97. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / отв. ред. Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачев. Ленинград: «Наука», 1977. 408 с.
98. Журавлев А. П. Фонетическое значение: монография. Ленинград: ЛГУ, 1974. 160 с.
99. Заболотська О. О. Засоби вираження імпліцитності у художньому прозовому та віршованому тексті: компаративний аспект. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2015. Вип. 19. С. 262–269.
100. Заболотська О. О. Засоби реалізації імпліцитності в художньому тексті. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2012. Вип. 16. С. 123–128.

101. Заболотська О. Типологія комунікативних інтенцій. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2015. Вип. 22. С. 202–205.
102. Задорнова В. Я. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте. *Язык, сознание, коммуникация*. Москва: МАКС Пресс, 2005. Вып. 29. С. 115–125.
103. Залевская А. А. Информационный тезаурус человека как база речемыслительной деятельности. *Исследования речевого мышления в психолингвистике*. Москва: Наука, 1985. С. 150–171.
104. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учебное пособие. Москва: Флинта: Наука, 2011. 280 с.
105. Зяблова Н. Н. Дискурс и его отличие от текста. *Молодой ученый*. Казань, 2012. № 4. С. 223–225.
106. Ишмуратов А. Т. Логико-когнитивный анализ онтологии дискурса. *Рациональность и семиотика дискурса*. Киев, 1994. С. 252.
107. Калашник В. С. Мова поезії і картина світу. *Людина та образ у світі мови*. Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2011. С. 162–167.
108. Калита А. А. Система фонетичних засобів актуалізації смислу висловлювання (експериментально-фонетичне дослідження англійського емоційного мовлення): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2003. 32 с.
109. Калитюк Л. П. Особливості вживання питальних висловлень як директивних мовленнєвих актів в англійській мові XII – XVII ст. *“Studia Philologica”*. Київ, 2012. Вип. 1. С. 19–24.
110. Каптюрова О. В. Вигуки сучасної англійської мови (системний та дискурсивний аспекти): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 21 с.
111. Карабан В. И. Сложные речевые единицы: прагматика английских асиндетических полипредикативных образований. Киев: Выща школа, 1989. 131 с.
112. Карасик В. И. О типах дискурса. *Языковая личность:*

- институциональный и персональный дискурс*. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
113. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
114. Кириллов В. И., Старченко А. А. Логика. Москва: Юристъ, 1995. 256 с.
115. Ківенко І. О. Мовленнєвий акт подяки: прагмалінгвістичний аналіз (на матеріалі англійської мови): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2018. 226 с.
116. Козак С. В. Поетичний дискурс у творах Т. Гарді. *Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2002. № 5. С. 148–151.
117. Конрад Р. Вопросительные предложения как косвенные речевые акты. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1985. Вып. 16. С. 349–383.
118. Корольов І. Р. Поняття дискурсу в сучасному мовознавстві: визначення, структура, типологія. *Studia Linguistica*. Київ, 2012. Вип. 6. С. 285–305.
119. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2014. 304 с.
120. Крайник О. В. Лінгвокогнітивні та комунікативно-прагматичні параметри заперечення в сучасній німецькій мові: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2016. 213 с.
121. Криворучко С. І. Лінгвопрагматичні властивості перлокутивних оптимізаторів у сучасному німецькомовному дискурсі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2011. 21 с.
122. Криворучко С. И. Лингвопрагматические свойства перлокутивных оптимизаторов в современном немецкоязычном дискурсе: дис ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина. Харьков, 2011. 250 с.
123. Криворучко С. И. Оптимизация речевого воздействия с позиций теории речевых актов. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2015. Вип. 81. С. 56–68.

124. Лапиніна О. Л. Національно-культурна своєрідність фразеологічних одиниць німецької мови з гастрономічним компонентом: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2016. 20 с.
125. Левицький В. В. Лексикологія німецької мови: посібник. Вінниця: Нова Книга, 2014. 392 с.
126. Левицький В. В., Комарницька Л. А. Конотативне і фонетичне значення слова. *Мовознавство*. 1981. № 3. С. 21–24.
127. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Избранные психологические произведения: в 2-х т. / под ред.: В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва: Педагогика, 1983. Т. 2. 320 с.
128. Липгарт А. А. Методы лингвопоэтического исследования. Москва: Московский лицей, 1997. 221 с.
129. Ліпісівіцький М. Л. Жанрова специфика изображения Веймарской республики в романе Эриха Кестнера «Фабриан» (1931 г.). *Филологические записки*. Воронеж, 2014. Вып. 4. С. 393–399.
130. Ліпісівіцький М. Л. Загальні особливості німецькомовної малої драми першої половини ХХ ст. *Науковий електронний журнал «Текст. Контекст. Інтертекст.» (філологічні науки)*. Миколаїв, 2017. Вип. 2. URL: <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=163>
131. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: «Просвещение», 1972. 272 с.
132. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: «Александра», 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 472 с.
133. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996. 846 с.
134. Лужна О. Заголовок художнього твору як проблема перекладу. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. Луцьк, 2013. № 17. С. 174–179.
135. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. Москва: Гнозис, 2003. 280 с.
136. Максимчук О. Л. Політичний дискурс: основні характеристики та

функції. *Мова і культура*. Київ, 2010. Вип. 13. С. 71–75.

137. Маріна О. С. Когнітивно-комунікативна характеристика англомовного поетичного дискурсу ХХ–ХХІ століть. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. Одеса, 2015. Вип. 14. С. 179–182.

138. Маріна О. С. Парадоксальність у сучасному англомовному поетичному дискурсі: когнітивно-семіотичний вимір: дис... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київський нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2016. 434 с.

139. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учебное пособие. Москва: Флинта: Наука, 2004. 256 с.

140. Маслова В. А. Русская поэзия ХХ века. Лингвокультурологический взгляд: учебное пособие. Москва: Высшая школа, 2006. 256 с.

141. Маслюк М. Г. Виокремлення типів імплікатур в українській та англійській мовах. *Science and Education a New Dimension. Philology. Hungary*, 2014. Vol. II (7), Issue 34. P. 67–70.

142. Матвеева Г. Г., Ленец А. В., Петрова Е. И. Основы прагмалингвистики: монография. Москва: Флинта: Наука, 2013. 232 с.

143. Мелкумова Т. В. Класифікаційні засади таксономій мовленнєвих актів. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. Харків, 2015. Вип. 72. № 1152. С. 168–171.

144. Мельничук Р. І. Фоносемантичне дослідження голосних та приголосних фонем німецької мови крізь призму звучання. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Германська філологія*. Чернівці, 2013. Вип. 653. С. 17–25.

145. Микитюк Ю. В. Відмежування компліменту від суміжних мовленнєвих актів. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград, 2012. Вип. 105 (2). С. 519–524.

146. Милевская Т. В. О понятии “дискурс” в русле коммуникативного подхода. *“Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах “Коммуникация-2002” (“Communication Across Differences”): материалы международной научно-практ. конф. (г. Пятигорск, 3–6 июня 2002 г.)*.

Пятигорск: ПГЛУ, 2002. Ч. 1. С. 188–190.

147. Михайлова Л. В. Класифікація директивних мовленнєвих актів. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету “Народна українська академія”*. Харків, 2015. Т. 21. С. 451–456.

148. Михайлова Л. В. Класифікація мовленевих актів: різноманітність підходів. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету “Народна українська академія”*. Харків, 2014. Т. 20. С. 394–406.

149. Міхова А. Г. Емоції і прояви емоцій: історичний екскурс (стресові та стресоподібні стани). *Науково-практичний журнал Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського «Наука і освіта»*. Одеса, 2010. Вип. № 3. С. 95–98.

150. Міщенко А. Л. Лінгвістика фахових мов та сучасна модель науково-технічного перекладу: монографія. Вінниця: Нова Книга, 2013. 448 с.

151. Міщенко А. Л. Теорія мовленнєвих актів та інструктивні тексти. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія “Філологічна”*. Острог, 2012. Вип. 23. С. 92–95.

152. Монгилева Н. В. Семантическое пространство поэтического дискурса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Челябинский государственный университет. Челябинск, 2004. 20 с.

153. Москвичова О. А. Еволюція метаморфози в англійському поетичному мисленні: монографія. Херсон: Айлант, 2015. 220 с.

154. Москвичова О. Методологічне підґрунтя побудови фрактальної поетичної моделі світу у британських поетичних текстах ХІХ–ХХІ століть у лінгвокогнітивному вимірі. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. Київ, 2018. № 4 (24). С. 54–68.

155. Москвичова О. А. Особливості поезії як форми естетичної комунікації. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2018. Т. 2. Вип. 34. С. 261–265.

156. Мясоєдова С. В. Категорія спонування і її вираження в непрямих висловленнях сучасної української мови: автореф. дис. ... канд. філол. наук:

10.02.01 / ХДПУ ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2001. 19 с.

157. Назарець В. М. Жанрові форми адресованої лірики Бертольда Брехта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир, 2014. Вип. 4 (76). С. 229–232.

158. Назарець В. Особливості графічної організації вірша. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир, 2002. № 9. С. 197–200.

159. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики): навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2005. 416 с.

160. Нечепорук Е. М., Федоров А. А., Боярский О. И., Кораллов М. М. История зарубежной литературы XX века: 1917–1945. Москва: Просвещение, 1984. 304 с.

161. Нікітіна А. В. Педагогічний дискурс учителя-словесника: монографія. Київ: Ленвіт, 2013. 338 с.

162. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра: монографія. Дніпропетровськ: Вид-во ДУЕП, 2007. 364 с.

163. Олійник А. Д. Етапи комунікативного акту як категорії прагмалінгвістики. *Основні проблеми сучасної науки. 2010*: матеріали VI міжнародної наукової практичної конференції. Софія: «Бел ГРАД-БГ» ООД, 2010. Т. 19. С. 37–40.

164. Остин Дж. Л. Слово как действие / пер. с англ. А. А. Медниковой. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1986. Вып. 17. С. 22–130.

165. Панцьо С., Вакарюк Л. Прагматико-стилістичний потенціал складних слів у сучасному поетичному тексті. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2012. Вип. 24. С. 122–134.

166. Панченко І. М. Імплицитна адресатна референція в німецькомовному дискурсі: структурно-семантичний і прагмадискурсивний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2016. 234 с.

167. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / пер. с польского / сост. и вступ. ст. С. Бэлзы. Москва: Правда, 1990. 656 с.

168. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Запоріжжя: Вид-во ЗДІА, 2008. Вип. 34. С. 94–103.
169. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття. Харків: Вид-во НУА, 2010. 256 с.
170. Попович Ю. О. Відтворення маркерів соціального статусу літературного персонажа в перекладі (на матеріалі українських перекладів британських художніх творів ХІХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2017. 19 с.
171. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., комент. А. Б. Муратова. Москва: Высшая школа, 1990. 344 с.
172. Почепцов Г. Г. Избранные труды по лингвистике: монография / сост., общ. ред. и вступ. статья И. Шевченко. Винница: Нова Книга, 2013. 560 с.
173. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Киев: Ваклер; Москва: Рефл-бук, 2001. 656 с.
174. Приходько А. И. Семантика и прагматика оценки в современном английском языке: монография. Запорожье: ЗГУ, 2004. 321 с.
175. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
176. Приходько А. Н. Когнитивно-коммуникативная типология дискурса. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Київ, 2009. Т. 12. № 1. С. 20–24.
177. Приходько І. В. Динаміка концепту КАНАДА в поетичній картині світу (на матеріалі канадських англійськомовних віршованих текстів ХVІІІ–ХХІ століть): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2018. 22 с.
178. Прокопенко Н. М. Експресивно-оцінна семантика мовних одиниць в українському гумористичному дискурсі ХХ – поч. ХХІ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Сумський державний університет. Суми, 2017. 229 с.
179. Просяннікова Я. М. Семіотика порівнянь в англійськомовних віршованих текстах канадської поезії: автореф. дис. ... канд. філол. наук:

10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2016. 22 с.

180. Проценко О. О. Імплікативний простір американської поезії ХХ століття: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2010. 20 с.

181. Псевдо-Лонгін Про високе. *Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво* / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. С. 73–123.

182. Радзюк В. М. Складні іменники спортивної тематики у сучасній німецькій публіцистиці: структурно-семантичний та прагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2018. 19 с.

183. Ревзин И. И. Структура немецкого языка. Москва: ОГИ, 2009. 400 с.

184. Рикун І. П. Підтекст як форма вираження «чужого слова». *Питання літературознавства*. Чернівці, 2002. Вип. 9 (66). С. 47–52.

185. Романова Н. В. Історія емотивної лексики німецької мови VIII–початку ХХІ століть: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. 408 с.

186. Романова Н. В. Семантика емотивів у морфологічному вимірі (на прикладі німецькомовних фольклорних казок). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика*. Херсон, 2015. Вип. 23. С. 57–62.

187. Романова Н. В. Семантические процессы в древнегерманской эмотивной лексике (на примере песен о богах «Старшей Эдды»). *Вестник Московского городского педагогического университета*. Москва: МГПУ, 2013. № 2 (12). С. 124–130.

188. Руберт И. Б. Текст и дискурс: к определению понятий. Санкт-Петербург: СПбГУЗФ, 2001. С. 23–37.

189. Рядська Р. Семантико-функціональні особливості асертивних дієслів в англійській мові. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Острог, 2015. Вип. 55. С. 228–230.

190. Саламатіна О. О. Інтерактивне та когнітивне моделювання інтерв'ю у сучасній німецькомовній публіцистиці. *Мова і культура*. Київ: Видавничий

дім Дмитра Бураго, 2013. Т. I (163). Вип. 16. С. 277–284.

191. Саламатіна Я. О. Поняття цінності у філософсько-психологічному й лінгвістичному аспектах. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]*. Серія: Філологія. Мовознавство. Миколаїв, 2016. Том 278. Вип. 266. С. 114–117.

192. Самохіна В. А. Современная англоязычная шутка: монографія. Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2008. 356 с.

193. Свинцова І. О. Лінгвостилістичні засоби художнього впливу в лірико-поетичному дискурсі Байрона: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2016. 20 с.

194. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.

195. Семенюк О. А., Паращук В. Ю. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 240 с.

196. Сем'янків Н. В. Психолінгвістичні аспекти вербалізації емоцій в емотивному дискурсі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2015. Вип. 2. С. 279–284.

197. Сепир Э. Фонетика и фонология. Психологическая реальность фонем. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Москва: Прогресс, 2002. С. 298–312.

198. Сердюк Н. Ю. Парентетичні конструкції в сучасному англійському художньому творі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Острог, 2012. Вип. 30. С. 92–95.

199. Серио П. Как читают тексты во Франции. *Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса* / сост.: П. Серио. Москва: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. 416 с.

200. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1986. Вып. 17. С. 170–194.

201. Серль Дж. Р. Природа интенциональных состояний / пер. с англ. А. Л. Никифорова. *Философия, логика и язык*. Москва: Прогресс, 1987. С. 96–127.

202. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1986. Вып. 17. С. 151–169.
203. Сидорова М. О. Лингвопрагматические свойства высказываний с имплицатурами в реактивных ходах немецкоязычного диалогического дискурса: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Харьковский нац. ун-т им. В. Н. Каразина. Харьков, 2015. 259 с.
204. Слово в действии. Интент-анализ политического дискурса / под ред. Т. Н. Ушаковой, Н. Д. Павловой. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 320 с.
205. Сокол М. О. Прагматичні аспекти паратексту (на матеріалі повісті І. Франка «Захар Беркут»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
206. Солдатова С. М. Лінгвістичні особливості повтору у текстах публіцистичного стилю (на матеріалі німецької мови). *Від фразотворення до дискурсу* / відп. ред. проф. Н. В. Романова. Херсон: Тімекс, 2017. С. 134–136.
207. Старикова Е. Н. Имплицитная предикативность в современном английском языке. Киев: Вища школа, 1974. 142 с.
208. Сулимова М. Г. Соматические фразеологизмы в художественном тексте (на примере произведений Эриха Кестнера). *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. Воронеж, 2013. № 2. С. 56–58.
209. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика. Винница, Нова Книга, 2009. 272 с.
210. Сухова А. В. Англомовна новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 264 с.
211. Сушко-Безденежних М. Г. Лингвопрагматика конституційного дискурсу Німеччини: діахронічний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2016. 293 с.
212. Ткаченко Г. В. Історичні засади появи терміна хрематонім і межі хрематонімного поля. *Слов'янський збірник. Мовознавство. Літературознавство*.

Фольклористика. Одеса, 2014. Вип. 18. С. 98–106.

213. Ткаченко І. А. Наративні маски в англomовному постмодерністському дискурсі: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2018. 21 с.

214. Томашевський В. М. О стихе. *Избранные работы о стихе* / вступ. ст. Е. В. Хворостьяновой. Санкт-Петербург: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. С. 24–306.

215. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста. *Текст как отображение картины мира*. Москва, 1989. Выпуск 341. С. 5–11.

216. Тупиця О. Ю. Особливості організації поетичної картини світу. *Збірник наукових праць ПДПУ ім. В. Г. Короленка: Філологічні науки*. Полтава: АСМІ, 2009. Вип. 1. С. 98–104.

217. Тупиця О. Ю. Функціонально-стилістичні особливості безеквівалентної лексики сучасної української мови у поетичному тексті. *Філологічні науки*. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка, 2016. Вип. 24. С. 94–101.

218. Тупиця О. Ю., Зімакова Л. В. Етномовна картина світу поетичного тексту. *Збірник наукових праць ПНПУ ім. В. Г. Короленка: Філологічні науки*. Полтава: АСМІ, 2012. Вип. 10. С. 83–90.

219. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва: «Советский писатель», 1965. 304 с.

220. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1970. 256 с.

221. Фісяк І. Є. Прагматика вербалізації емоцій у фразеологічних одиницях на позначення міжособистісних відносин. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса, 2014. Вип. 10 (1). С. 187–189.

222. Федулова А. Н. Стихотворные произведения в свете художественной коммуникации: монографія. Москва: Лика, 2014. 228 с.

223. Фролова І. Є. Конфронтаційні фатичні метакомунікати в англomовному дискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, 2015.

Вип. 55. С. 359–368.

224. Фролова І. Є., Омецинська О. В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. Харків, 2018. Вип. 87. С. 52–61.

225. Хидикель С. С., Кошель Г. Г. Оценочный компонент лексического значения слова. *Иностранные языки в школе*. Москва, 1981. № 4. С. 7–12.

226. Хомуленко Т. Б., Найчук В. В. Розвиток естетичного сприйняття у молодших школярів. *Психологія і особистість*. Київ, Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. Вип. 2 (8). Ч. 2. С. 72–84.

227. Цехмейструк О. Г. Мовленнєві акти оцінки у листах-наказах І. Самойловича та І. Мазепи. *Культура народів Причорномор'я*. Симферополь, 2007. Т. 2. № 110. С. 266–268.

228. Чепелева Н.В. Текст і читач: посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 124 с.

229. Шавловська Т. С. Емотивність молодіжного лексикону (на матеріалі сучасної німецької мови): автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2011. 20 с.

230. Шаронов І. А. Междометия в языке, в тексте и в коммуникации: автореф. дисс. ... д-ра філол. наук: 10.02.01 / Росс. гос. гуманитарн. ун-т. Москва, 2009. 38 с.

231. Шевченко І. С. Когнітивно-прагматичні дослідження дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен*: монографія / під заг. ред. І. С. Шевченко. Харків: Константа, 2005. С. 105–117.

232. Шевченко І. С. Мовленнєвий акт і дискурс в когнітивно-прагматичному та історичному ракурсі. *Переклад у наукових дослідженнях представників Харківської школи*: кол. монографія / за ред.: Л. М. Черноватий, О. А. Кальниченко, О. В. Ребрій. Вінниця: Нова книга, 2013. С. 117–134.

233. Шевченко І. С., Морозова О. І. Проблеми типології дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен*: монографія / під заг. ред. І. С. Шевченко. Харків: Константа, 2005. С. 233–236.

234. Шевченко И. С., Морозова Е. И. Дискурс как мыслекоммуникативное образование. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2003. № 586. С. 33–38.

235. Шенгели Г. А Как писать статьи, стихи и рассказы. Москва: Изд-во Всеросс. союза поэтов, 1928. 82 с.

236. Шилова К. О. Риторичні питання в американському віршованому мовленні (лінгвопрагматичний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2017. 20 с.

237. Шотова-Ніколенко Г. В. Символічність топонімів у поетичному тексті (на матеріалі поезії Дж. Г. Байрона). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2018. Т. 2. Вип. 34. С. 269–273.

238. Шуляк І. М. Непрямі мовленнєві акти у романах Патріка Вайта: лінгвостилістичний та функціонально-прагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2018. 20 с.

239. Щербакова О. Л. Дискурс і текст як об'єкти лінгвістики. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. Ніжин, 2014. Кн. 2. С. 294–297.

240. Экман П. Психология эмоций. Санкт-Петербург: Питер, 2012. 240 с.

241. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. Москва: АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.

242. Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2016. 480 с.

243. Юріна Ю. М. Ідіостиль Олени Теліги: дис. ... канд. філол. наук 10.02.01 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2016. 194 с.

244. Юшина Т. С. Структурно-пресупозиційні висловлення в англomовному дискурсі: семантика і прагматика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2014. 20 с.

245. Ягодзінський С. М. Дискурс як об'єкт лінгвістичного і філософського аналізу. *Гілея*. Київ: ВІР УАН, 2010. Вип. 31. С. 212–219.

246. Якобсон Р. О. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге. *Работы по поэтике: переводы* / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; пер.

с фр. В. А. Мильчиной. Москва: Прогресс, 1987. С. 80–98.

247. Якобсон Р. О. Звук и значение. *Избранные работы* / сост. и общ. ред. д-ра филол. наук В. А. Звеганцева; пер. с фр. Е. Э. Равлоговой. Москва: Прогресс, 1985. С. 30–91.

248. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. Структурализм: “за” и “против”. Москва: Прогресс, 1975. С. 193–230.

249. Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. *Работы по поэтике: переводы* / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987. С. 272–316.

250. Якобсон Р. О. О теории фонологических союзов между языками. *Избранные работы* / сост. и общ. ред. д-ра филол. наук В. А. Звеганцева; пер. с фр. А. А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1985. С. 92–104.

251. Яковенко М. Естетичні виміри комунікації. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. Чернівці, 2011. Вип. 539–540. С. 188–192.

252. Якубенко І. В. Засоби актуального членування складнопідрядного речення у сучасній німецькій мові: семантико-прагматичний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2018. 20 с.

253. Baacke A. Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation: Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades ... Geschichts- und Kulturwissenschaften / Freie Universität Berlin. Berlin: epubli, 2014. 376 S.

254. Bach K. Conversational implicature. *Pragmatics II*. London, New York: Routledge, 2012. Vol. III. P. 235–276.

255. Bandurko Z. Pragmatische Eigenschaften von der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2017. Вип. 29. С. 38–42.

256. Bandurko Z. V. Art tenor the “New Objectivity” as a cultural phenomenon of Germany at the time of the Weimar Republic. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Hungary, 2016. Vol. IV (24), Issue 104. P. 18–21.

257. Barndt K. Sentiment und Sachlichkeit: der Roman der Neuen Frau in der

Weimarer Republik. Weimar, Wien: Böhlau, 2003. 231 p.

258. Baßler M., Knaap E. van der Was ist Sache? Literarische „Arbeit in Gegenwart“ am Beispiel von Nick Hornbys High Fidelity. *Die (k)alte Sachlichkeit: Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 263–274.

259. Becker S. „Hier ist nicht Amerika“. Marieluise Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 212–234.

260. Becker S. Neue Sachlichkeit. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. B. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). 437 S.

261. Becker S. Neue Sachlichkeit. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. B. 2: Quellen und Dokumente. 468 S.

262. Becker S. Neue Sachlichkeit im Roman. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 7–26.

263. Belekova L. Cognitive Models of Verbal Poetic Images. *Cognitive Modelling: International Conference* (t. Pushchino, 17–19 September 1999). Pushchino, 1999. URL: http://fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/moscow.htm

264. Benjamin W. Left-Wing Melancholy. *The Weimar Republic Sourcebook* / ed. by Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. P. 304–306.

265. Berg St. Nomaden der Großstadt. *Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie* / hrsg. von U. Klußmann und J. Mohr. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2015. S. 137–143. (E-Book)

266. Bibel. Der Text. URL: <http://bibeltext.com/>

267. Black E. Pragmatic Stylistics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 166 S.

268. Braese St. Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 300 S.

269. Braitmaier F. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik: Von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1972. 599 S.

270. Brown P., Levinson S. C. Politeness: Some universals in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. xiv, 345 p.

271. Burdorf D. Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen. Stuttgart: Metzler, 2015. 170 S.

272. Chiereghin Fr. Über den tragischen Charakter des Handelns bei Aristoteles und Hegel. *Eros and Eris: Contributions to a Hermeneutical Phenomenology Liber Amicorum for Adriaan Peperzak* / ed. by P. van Tongeren, P. Sars, C. Bremmers, K. Boey. Springer Netherlands, 2014. S. 39–56.

273. Clyne M. Transference and triggering: Observations on the language assimilation of postwar German-speaking migrants in Australia. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1967. xix, 149 p.

274. Cohen T. Illocutions and Perlocutions. *Foundations of Language*. New York, 1973. Vol. 9. № 4. P. 492–503.

275. Cook N., Pople A. The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 818 p. (The Cambridge History of Music)

276. Dijk T. A. van. The pragmatics of literary communication. *On text and context*. Rio Piedras: Editorial Universitaria, 1980. P. 3–16.

277. Doering S. „Turnsprache läßt uns reden“ – Die Turngedichte von Joachim Ringelnatz. *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt* / hrsg. von F. Möbus, F. Schmidt–Möbus, F. Woesthoff, I. Woesthoff. Göttingen, Wallstein, 2000. P. 101–108.

278. Drouve A. Erich Kästner, Moralist mit doppeltem Boden. Marburg: Tectum Verlag DE, 1999. 299 S.

279. Eggebrecht H. H. Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995. 451 S.

280. Essen G. von „Für das alles hatte ich Augen“ – Gewaltimaginationen bei Joachim Ringelnatz. *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt* / hrsg. von F. Möbus, F. Schmidt–Möbus, F. Woesthoff und I. Woesthoff Göttingen, Wallstein, 2000. P. 92–100.

281. Etzel S. Untersuchungen zur Lautsymbolik: Inauguraldissertation zur Erlangung ... Doktors der Philosophie im Fachbereich Neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe. Universität zu Frankfurt am Main, 1983. 257 S.

282. Fähnders W. „... auf der Plattform innerer Bereitschaft“. Franz Jung und die >Neue Sachlichkeit<: „Gequältes Volk. Ein oberschlesischer Industrieroman“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 69–88.

283. Fähnders W. Avantgarde und Moderne 1890–1933: Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2016. 350 S.

284. Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ / hrsg. von H. Korte. Frankfurt am Main: Fischer, 2016. 254 S.

285. Foerster R. Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur- und Kunstgeschichte. Verone: BoD – Books on Demand, 2016. 316 S.

286. Fowler R. Linguistics and the Novel. London: Methuen, 1977. 141 p.

287. Frawley G. K. The Legality of Existence in Exile from National Socialism: The Legal Delineation of Identity and Its Implications for Individuation and Migration as Manifest in German Exile Literature of the Period 1933–1945: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy ... Germanic Languages & Literatures. Lawrence, Kansas: University of Kansas, 2016. 167 S.

288. Gerk A. Lesen als Medizin. Die wundersame Wirkung der Literatur. Berlin: Rogner & Bernhard, 2015. 317 S. (E-Book)

289. Glaser H. Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München: Beck, 2002. 398 S.

290. Grassnick M., Hofrichter H. Die Architektur der Neuzeit / hrsg. von M. Grassnick unter Mitarb. von H. Hofrichter. Braunschweig, Wiesbaden: Springer, 1982. B. 3: Materialien zur Baugeschichte. 395 S.

291. Grosch N. Die Musik der Neuen Sachlichkeit. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999. 289 S.

292. Großbongardt A. Verwüstete Welt. *Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie.* / hrsg. von U. Klußmann und J. Mohr. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2015. S. 161–163. (E-Book)
293. Großheim M. „Zu den Sachen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen. *Die (k)alte Sachlichkeit: Herkunft und Wirkungen eines Konzepts* / M. Bassler, E. van der Knaap. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 145–157.
294. Haarmann H. „Pleite glotzt euch an. Restlos“. Satire in der Publizistik der Weimarer Republik. Ein Handbuch. / Mitarbeit von A. Klein. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2013. 243 S.
295. Halliday M. A. K. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of language and Meaning. London: Arnold, 1978. 256 p.
296. Hammer K. Gebrauchslyrik – sind das nur Texte zum täglichen Gebrauch? *Polilog. Studia Neofilologiczne.* Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2011. Nr. 1. S. 111–131.
297. Hanuschek Sv. Erich Kästner. Reinbek: Rowohlt, 2016. 165 S. (E-Book)
298. Hastedt H. „Neue Sachlichkeit“ in der Philosophie des 20. Jahrhunderts. *Die (k)alte Sachlichkeit: Herkunft und Wirkungen eines Konzepts* / M. Bassler, E. van der Knaap. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 121–133.
299. Helbig G. Deutsche Grammatik. Grundfragen und Abriß. München: Iudicium, 1991. 161 S.
300. Helbig G. Lexikon deutscher Partikeln. Leipzig etc.: Langenscheidt, Enzyklopädie, 1994. 258 S.
301. Hillebrand R. Liebeslyrik der Neuen Sachlichkeit. München: GRIN, 2011. 80 c.
302. Hilzinger S. Writing in exile. *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland* / ed. by J. Catling. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 157–166.
303. Hoeres P. Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. / hrsg. von M. Görtemaker, F.-L. Kroll, S. Neitzel. Berlin, Brandenburg: be.bra, 2008. Band 5. 192 S. (Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert)

304. Humboldt W. v. Über den Dualis: Werke in 5 Bänden. (Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827). Darmstadt: Fink, 1963. Band 3: Von Schriften zur Sprachphilosophie. S. 113–143.

305. Jürgs Br. Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten. Erich Kästners Roman „Fabian. Die Geschichte eines Moralisten“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 195–211.

306. Kabell A. Metrische Studien I: Der Alliterationsvers. München: Fink, 1978. 313 S.

307. Karrenbrock H. Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit: Wolf Durians „Kai aus der Kiste“ und Erich Kästners „Emil und die Detektive“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 176–194.

308. Kayser W. Kleine deutsche Versschule. Tübingen: Francke, 1999. 123 S.

309. Kehrein J. Die Dramatische Poesie der Deutschen. Versuch Einer Entwicklung Derselben von der Ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Beitrag zur Geschichte der Deutschen Nationalliteratur. London: Fb&c Limited, 2018. Vol. 1. 686 S. (Classic Reprint)

310. Korte H. Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“. Frankfurt am Main: Fischer, 2016. 254 S. (E-Book)

311. Kühnel J. Untersuchungen zum germanischen Stabreimvers. Göppingen: Kümmerle, 1978. 397 S.

312. Kümmerling-Meibauer B. Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. / hrsg. von G. E. Grimm und K.-M. Bogdal. Darmstadt: WBG, 2012. 156 S.

313. Küper C. Linguistische Poetik. Stuttgart, Berlin [u.a.]: Kohlhammer, 1976. 148 S.

314. Lauffer I. Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. Bielefeld: transcript, 2014. 356 S.

315. Lerchner G. Literarischer Text und kommunikatives Handeln. Berlin: Akademie, 1987. 87 S.
316. Lethen H. Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000. 214 S.
317. Levinson S. C. Pragmatik / ins Dt. üb. von M. Wiese. Tübingen: Niemeyer, 2001. 476 S.
318. Lindner M. Leben in der Krise: Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne; mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Amolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. 415 S.
319. Mai G. Die Weimarer Republik. München: Beck, 2014. 136 S. (E-Book)
320. Marina O. S. Paradoxicality in Modern English Poetic Discourse: Testing Boundaries of Linguistic Research in the 21st Century. *Когніція, комунікація, дискурс*. Харьков, 2017. №15. С. 39–50.
321. Meibauer J. Pragmatik. Tübingen: Stauffenburg, 2001. 208 S.
322. Merilai A. Pragmapoetics as literary philosophy. *Interlitteraria*. Tartu, 2007. № 12. P. 379–392.
323. Merilai A. Regarding Pragmapoetics: Deixis. *De l'énoncé à l'énonciation et vice versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis. From utterance to uttering and vice versa. Multidisciplinary views on deixis. Lausungist lausumiseni ja vastupidi. Multidistsiplinaarsed vaated deiksisele* / ed. by D. Monticelli, R. Pajusalu, A. Treikelder. Tartu: Tartu University Press, 2005. P. 271–285. (Studia Romanica Tartuensia IV)
324. Michalski S. Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994. 220 S.
325. Midgley D. R. Writing Weimar: Critical Realism in German Literature, 1918–1933. Oxford: Oxford University Press, 2000. 390 p.
326. Mohi-von Känel S. Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018. 522 S. (E-Book)
327. Mörchen H. Vorkriegszeit, Pubertät und Krieg in deutscher Provinz. Ernst Glaesers „Jahrgang 1902“ als Roman wider Willen. *Neue Sachlichkeit im Roman:*

neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 112–118.

328. Pankau J. G. Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010. 144 S.

329. Peters O. Otto Dix. Der unerschrockene Brick. Eine Biographie. Stuttgart: Philipp Reclam, 2013. 252 S.

330. Petersen Kl. „Neue Sachlichkeit“: Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen? Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1982. Vol. 56. I. 3. S. 463–477.

331. Plumb S. Neue Sachlichkeit 1918–33: Unity and Diversity of an Art Movement. Amsterdam, New York: Rodopi B. V., 2006. 165 p. (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft)

332. Polverini Ch. Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit. Bonn: Romanistischer Verlag, 2007. 354 S.

333. Posner R., Green J. N. Trends in Romance Linguistics and Philology: Bilingualism and Linguistic Conflict in Romance. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1993. 630 p.

334. Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic / ed. by C. Schönfeld, C. Finnan. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 353 p.

335. Prümm K. Exzessive Nähe und Kinoblick. Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman „Kleiner Mann – was nun?“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 255–272.

336. Rolf E. Sagen und Meinen. Paul Grices Theorie der Konversationsimplikaturen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. 269 S.

337. Rosenstein D. „Mit der Wirklichkeit auf du und du“? Zu Irrngard Keuns Romanen „Gilgi, eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 273–290.

338. Schäfer-Weiss D., Versemann J. Mi no savi oder Kannitverstan – Ringelnatzens „sehr ernste Scherze“ mit fremden Sprachen. *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. Göttingen: Wallstein, 2000. S. 79–84.
339. Schlüter J. Ph. Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Die Konstitution einer neuen Romanpoetik. Hamburg: Diplomica, 2015. 104 S.
340. Schmitter E. Wunder, zu spät. *Leidenschaften. 99 Autorinnen der Weltliteratur* / V. Auffermann, G. Kübler, U. März, E. Schmitter. München: btb, 2013. 752 S. (E-Book)
341. Schwarz-Friesel M., Consten M. Einführung in die Textlinguistik. Darmstadt: WBG, 2014. 160 S.
342. Searle J. R. Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 278 p.
343. Shakespeare W. The Merchant. URL: <https://www.nosweatshakespeare.com/merchant-venice-play/text-act-1-scene-1/>
344. Soltau W. Die Anfänge der römischen Geschichtsschreibung. Paderborn: BoD – Books on Demand, 2014. 284 S.
345. Stierle K. Text als Handlung: Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Fink, 2012. 360 S.
346. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Oxford: Blackwell, 1983. 272 p.
347. The Handbook of Pragmatics / ed. by L. R. Horn and G. Ward. Oxford: Blackwell, 2006. 864 p.
348. The Weimar Republic sourcebook / ed. by A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. 806 p.
349. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. 549 p.
350. Tucholsky K. Gebrauchsllyrik. *Die Weltbühne*. Charlottenburg, 1928. № 48. P. 808. URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-gebrauchsllyrik.html>
351. Vanderveken D. Meaning and Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Vol. 2: Formal Semantics of Success and Satisfaction. 201 c.

352. Wagener H. Erich Kästner. *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachigen Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart* / hrsg. von G. E. Grimm und F. R. Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995. 886 S.

353. Wagener H. Mit Vernunft und Humanität. Hermann Kestens sachliche Denkspiele in seinen >Josef<-Romanen. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 49–68.

354. Wagner K. R. Pragmatik der deutschen Sprache. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang, 2001. 495 S.

355. Walsdorf A. „Wenn ich einen Anfang wüßte – säng ich ein Lied aus Inmirland“. Zu den Gedichten von Joachim Ringelnatz. *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt* / hrsg. von F. Möbus, F. Schmidt-Möbus, F. Woesthoff und I. Woesthoff. Göttingen: Wallstein, 2000. S. 85–91.

356. Weidermann V. Das Buch der verbrannten Bücher. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. 254 S. (E-Book)

357. Wendland H.–G. Die Literatur der Neuen Sachlichkeit und ihre Bedeutung im Kulturleben der Weimarer Republik. München: GRIN, 2013. Teil I. 21 S. URL: <http://www.grin.com/de/e-book/232870/die-literatur-der-neuen-sachlichkeit-und-ihre-bedeutung-im-kulturleben>

358. Wendland H.–G. Die Literatur der Neuen Sachlichkeit und ihre Bedeutung im Kulturleben der Weimarer Republik. München: GRIN, 2013. Teil II. 18 S. URL: <http://www.grin.com/de/e-book/232870/die-literatur-der-neuen-sachlichkeit-und-ihre-bedeutung-im-kulturleben>

359. Werner-Birkenbach S. Trends in writing by women, 1910-1933. *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland* / ed. by J. Catling. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 128–145.

360. Wescott R. W. Sound and Sense: Linguistic Essays on Phonosemic Subjects. Lake Bluff, Illinois: Jupiter, 1980. 405 p.

361. Weyand B. Poetik der Marke: Konsumkultur und literarische Verfahren 1900–2000. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2013. 418 S. (Studien und Texte

zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 136)

362. Wild R. Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman „Die Flucht ohne Ende“. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* / hrsg. von S. Becker und C. Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 27–48.

363. Winkelmann J. The Poetic Style of Erich Kästner. Lincoln: University of Nebraska Press, 1957. 53 p.

364. Winkler H. A. Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte. Vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik. München: Beck, 2014. 652 S. (E-Book)

365. Wolf M. Sensation im Dunkeln. *Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie* / hrsg. von U. Klußmann und J. Mohr. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2015. S. 227–234. (E-Book)

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

366. Арутюнова Н. Д. Дискурс. *Лингвистический энциклопедический словарь* / под ред. В. Н. Ярцевой. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 136–137.

367. Арутюнова Н. Д. Речевой акт. *Лингвистический энциклопедический словарь* / под ред. В. Н. Ярцевой. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 412–413.

368. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва: Советская Энциклопедия, 1969. 608 с.

369. Бучко Д. Г., Ткачова Н. В. Словник української ономастичної термінології. Харків: Ранок–НТ, 2012. 256 с.

370. Великий тлумачний словник сучаної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.

371. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ: Вища школа, 1985. 360 с.

372. Корнеев А. 3000 латинских крылатых выражений. Донецк: ООО «ПКФ «БАО», 2011. 304 с.

373. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.–уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с. (Енциклопедія ерудита)
374. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.–уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с. (Енциклопедія ерудита)
375. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene).
376. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
377. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов на Дону: Феникс, 2010. 562, [1] с. (Словари).
378. Млечина И. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. Москва: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
379. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. Москва: Наука, 1988. 192 с.
380. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Москва: Просвещение, 1976. 543 с.
381. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля–К, 2006. 672 с.
382. Словник української мови: в 11 т. Київ: Наукова думка, 1970–1980. URL: <http://sum.in.ua/>
383. Das Bertelsmann Lexikon: in 4 Bänden. Band 3: M-Sd. Günterslon: Bertelsmann, 1964. 1250 S.
384. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/>
385. Duden. URL: <https://www.duden.de/>
386. Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini / hrsg. von R. Conrad. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1985. 281 S.
387. Metzler Philosophen Lexikon. 300 biografisch-werkgeschichtliche Porträts von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen / unter red. Mitarb. von C. Dehlinger; hrsg. von B. Lutz. Stuttgart: Metzler, 1989. 852 S.
388. Neues großes Lexikon in Farbe. Über 50.000 Stichwörter mit über 2500

Abbildungen. Köln: Buch und Zeit, 2007. 800 S.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

389. Kaléko M. Das lyrische Stenogrammheft. Kleines Lesebuch für Große. München: dtv, 2016. S. 1–20.
390. Kaléko M. Die paar leuchtenden Jahre. Mit einem Essay von H. Krüger / hrsg. von G. Zoch–Westphal. München: dtv, 2016. S. 1–21.
391. Kaléko M. Feine Pflänzchen. München: dtv, 2016. S. 1–20.
392. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=16821>
393. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://mcn.privat.t-online.de/kaleko.htm>
394. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://muse.jhu.edu/article/378146/pdf>
395. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://www.deutschelyrik.de/index.php/kaleko.html>
396. Kaléko M. Gedichte. URL: http://www.kaleko.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=41
397. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://www.lyrikline.org/>
398. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://www.lyrikwelt.de/gedichte/kalekog1.htm>
399. Kaléko M. Gedichte. URL: <http://www.stihi.ru/>
400. Kaléko M. In meinen Träumen läutet es Sturm. Gedichte und Epigramme aus dem Nachlaß / hrsg. von G. Zoch–Westphal. München: dtv, 2014. S. 1–20.
401. Kaléko M. Liebesgedichte / hrsg. von G. Zoch–Westphal und E.–M. Prokop. München: dtv, 2015. S. 1–20.
402. Kaléko M. Liebesgedichte / hrsg. von G. Zoch–Westphal und E.–M. Prokop. München: dtv, 2015. 92 S. (E-Book)
403. Kaléko M. Mein Lied geht weiter. Hundert Gedichte / hrsg. von G. Zoch–Westphal. München: dtv, 2015. S. 1–20.
404. Kaléko M. Sei klug und halte dich an Wunder. Gedanken über das Leben / hrsg. von G. Zoch–Westphal und E.–M. Prokop. München: dtv, 2015. S. 1–20.
405. Kaléko M. Träume, die auf Reisen führen. Gedichte für Kinder / hrsg. von E.–M. Prokop. München: dtv., 2016. 144 S. (E-Book)

406. Kaléko M. Träume, die auf Reisen führen. Gedichte für Kinder / hrsg. von E.–M. Prokop. München: dtv, 2016. S. 1–20.
407. Kaléko M. Verse für Zeitgenossen / hrsg. von G. Zoch–Westphal. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990. 70 S.
408. Kaléko M. Verse für Zeitgenossen / hrsg. von G. Zoch–Westphal. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2010. 122 S.
409. Kästner E. Die dreizehn Monate. Zürich: Atrium AG, 2011. 21 S.
410. Kästner E. Die Montagsgedichte. Zürich: Atrium AG, 2017. 64 S. (E-Book)
411. Kästner E. Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke. München: dtv, 1988. 149 S.
412. Kästner E. Ein Mann gibt Auskunft. München, Wien: Carl Hanser, 1985. 90 S.
413. Kästner E. Es gibt nicht Gutes, außer: Man tut es: Kurz und bündig. Epigramme. Zürich: Atrium Verlag AG, 2015. 112 S.
414. Kästner E. Gedichte. URL: <http://gedichte.woxikon.de/kindergedichte/225>
415. Kästner E. Gedichte. URL: <http://www.deutschelyrik.de/index.php/kaestner.html>
416. Kästner E. Herz auf Taille. Zürich: Atrium, 2012. 110 S. (E-Book)
417. Kästner E. Wieso warum? Ausgewählte Gedichte 1928–1955. Berlin, Weimar: Aufbau, 1965. 350 S.
418. Ringelnatz J. 103 Gedichte. 1933. URL: <http://www.gedichte.eu/71/ringelnatz/103-gedichte.php>
419. Ringelnatz J. Allerdings. 1928. URL: <http://www.gedichte.eu/71/ringelnatz/allerdings.php>
420. Ringelnatz J. Gedichte. URL: http://www.gedichte.levrai.de/gedichte_von/ringelnatz_joachim_ringelnatz_gedichte.htm#top
421. Ringelnatz J. Gedichte. URL: <http://www.lyrik-lesezeichen.de/gedichte/ringelnatz.php>
422. Ringelnatz J. Gedichte. URL: <http://www.ringelnatz.net/gedichte/>
423. Ringelnatz J. Turngedichte. 1923. URL: <http://www.gedichte.eu/71/ringelnatz/turngedichte.php>

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А. ТАБЛИЦІ

Таблиця А.1

Використання засобів лексичного увиразнення у ПТ ЛПД «НД»

Лексичні засоби	М. Калеко	Е. Кестнер	Й. Рінгельнатц
Історизми	+	+	+
Архаїзми	+	+	-
Національні варіанти	+	+	+
Діалектизми	+	+	+
Термінологічна лексика	+	+	+
Канцеляризми	-	+	-
Книжна лексика	+	+	+
Переносне значення слів	+	+	+
Власні назви	+	+	+
Іншомовні слова, словосполучення	+	+	+
Латинізми	+	+	+
Поетизми	+	+	+
Високий стиль мовлення	+	+	+
Розмовний стиль мовлення	+	+	+
Синоніми	+	+	+

Таблиця А.2

Ідейно-тематичний розподіл ПТ ЛПД «НД»

Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Філософська лірика	53	34,42	129	39,09	62	28,71	244	34,86
Лірика кохання	30	19,48	3	0,91	15	6,95	48	6,86
Громадянська лірика	25	16,23	165	50,00	101	46,76	291	41,57
Релігійна лірика	3	1,95	-	-	-	-	3	0,43
Пейзажна лірика	12	7,79	18	5,46	11	5,09	41	5,86
Урбаністична лірика	12	7,79	14	4,24	16	7,41	42	6,00
Автобіографічна лірика	7	4,55	1	0,30	10	4,62	18	2,57
Дитяча лірика	12	7,79	-	-	1	0,46	13	1,85
Всього	154	100	330	100	216	100	700	100
		22		47,14		30,86		

Квантитативні характеристики строфічної будови ПТ ЛПД «НД»

Автор	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
	Кіль- сть ПТ	%	Кіль- сть ПТ	%	Кіль- сть ПТ	%	Кіль- сть ПТ	%
Двовірш	5	3,25	8	2,42	-	-	13	1,86
1	5	3,25	8	2,42	-	-	13	1,86
Терцет	-	-	3	0,91	-	-	3	0,43
1	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
2	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
Катрен	58	37,66	167	50,61	62	28,70	287	41,00
1	8	5,19	39	11,82	2	0,93	49	7,00
2	4	2,60	9	2,73	15	6,94	28	4,00
3	9	5,84	2	0,61	21	9,72	32	4,57
4	6	3,90	18	5,45	13	6,02	37	5,29
5	10	6,50	8	2,43	5	2,31	23	3,29
6	8	5,19	16	4,85	2	0,93	26	3,71
7	11	7,14	18	5,45	1	0,46	30	4,29
8	1	0,65	27	8,18	3	1,39	31	4,43
9	-	-	16	4,85	-	-	16	2,29
10	-	-	8	2,43	-	-	8	1,14
11	-	-	4	1,21	-	-	4	0,57
14	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
15	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
21	1	-	-	-	-	-	1	0,14
П'ятирядник	8	5,19	49	14,85	1	0,46	58	8,29
1	1	0,65	12	3,64	-	-	13	1,86
2	1	0,65	1	0,30	-	-	2	0,29
3	3	1,94	3	0,91	1	0,46	7	1,00
4	1	0,65	6	1,82	-	-	7	1,00
5	1	0,65	8	2,42	-	-	9	1,28
6	1	0,65	12	3,64	-	-	13	1,86
7	-	-	4	1,21	-	-	4	0,57
8	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
12	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
Шестирядник	9	5,84	18	5,46	8	3,70	35	5,00
1	5	3,24	6	1,82	5	2,31	16	2,29
2	3	1,95	1	0,30	2	0,93	6	0,86
3	-	-	-	-	1	0,46	1	0,14
4	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
5	-	-	4	1,22	-	-	4	0,57
6	1	0,65	5	1,52	-	-	6	0,86

Продовження таблиці А.3

7	-		1	0,30	-	-	1	0,14
Семирядник	2	1,30	3	0,91	2	0,93	7	1,00
1	2	1,30	-	-	1	0,465	3	0,43
2	-	-	-	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	1	0,465	1	0,14
4	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
5	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
Восьмирядник	13	8,44	4	1,21	1	0,46	18	2,57
1	6	3,89	3	0,91	1	0,46	10	1,43
2	5	3,25	-	-	-	-	5	0,71
3	1	0,65	1	0,30	-	-	2	0,29
5	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
Дев'ятирядник	1	0,65	-	-	2	0,93	3	0,43
1	1	0,65	-	-	2	0,93	3	0,43
Десятирядник	4	2,60	1	0,30	-	-	5	0,71
1	3	1,95	1	0,30	-	-	4	0,57
3	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
Дванадцятирядник	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
1	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
Тринадцятирядник	1	0,65	1	0,30	-	-	2	0,28
1	1	0,65	1	0,30	-	-	2	0,28
Поєднання типів строф	52	33,77	76	23,03	140	64,82	268	38,29
<i>Класифіковані</i>	<i>12</i>	<i>7,79</i>	<i>44</i>	<i>13,33</i>	<i>25</i>	<i>11,57</i>	<i>81</i>	<i>11,57</i>
<i>n катренів + 1 моновіриш</i>	<i>2</i>	<i>1,30</i>	<i>2</i>	<i>0,61</i>	<i>1</i>	<i>0,46</i>	<i>5</i>	<i>0,71</i>
<i>n катренів + 1 двовіриш</i>	<i>4</i>	<i>2,60</i>	<i>2</i>	<i>0,61</i>	<i>5</i>	<i>2,31</i>	<i>11</i>	<i>1,57</i>
<i>n катренів + 1 п'ятирядник</i>	<i>3</i>	<i>1,94</i>	<i>33</i>	<i>9,99</i>	<i>8</i>	<i>3,70</i>	<i>44</i>	<i>6,29</i>
<i>n катренів + 1 шестирядник</i>	<i>2</i>	<i>1,30</i>	<i>4</i>	<i>1,21</i>	<i>9</i>	<i>4,17</i>	<i>15</i>	<i>2,14</i>
<i>n п'ятирядників + 1 катрен</i>	<i>-</i>	<i>-</i>	<i>1</i>	<i>0,30</i>	<i>2</i>	<i>0,93</i>	<i>3</i>	<i>0,43</i>
<i>n п'ятирядників + 1 шестирядник</i>	<i>1</i>	<i>0,65</i>	<i>2</i>	<i>0,61</i>	<i>-</i>	<i>-</i>	<i>3</i>	<i>0,43</i>
<i>Не класифіковані</i>	<i>40</i>	<i>25,98</i>	<i>32</i>	<i>9,70</i>	<i>115</i>	<i>53,25</i>	<i>187</i>	<i>26,72</i>
Всього	154	100	330	100	216	100	700	100
		22		47,14		30,86		

Метричні властивості ПТ у ЛПД «НД»

Автор		М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
Система віршування	Віршовий розмір	Кіль-сть	%	Кіль-сть	%	Кіль-сть	%	Кіль-сть	%
Силабо-тонічний ПТ	ямб	59	38,31	69	20,91	23	10,65	151	21,57
	2-стопний ямб	-	-	4	1,21	2	0,93	6	0,86
	3-стопний ямб	2	1,30	4	1,21	1	0,46	7	1,00
	4-стопний ямб	15	9,74	21	6,37	11	5,09	47	6,71
	5-стопний ямб	42	27,27	40	12,12	9	4,17	91	13,00
	хорей	2	1,30	1	0,30	1	0,46	4	0,57
	4-стопний хорей	1	0,65	1	0,30	1	0,46	3	0,43
	5-стопний хорей	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
	Всього	61	39,61	70	21,21	24	11,11	155	22,14
	Поєднання ямбів	75	48,70	259	78,49	179	82,87	513	73,00
	2 розміри	47	30,52	125	37,88	43	19,90	215	30,71
	3 розміри	13	8,44	90	27,27	47	21,75	150	21,43
	4 розміри	12	7,79	22	6,68	37	17,13	71	10,14
	5 розмірів	1	0,65	18	5,45	37	17,13	56	8,00
	6 розмірів	2	1,30	1	0,30	10	4,63	13	1,86
	7 розмірів	-	-	2	0,61	4	1,85	6	0,86
	8 розмірів	-	-	-	-	1	0,46	1	0,14
	9 розмірів	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
	Поєднання хорей	2	1,30	1	0,30	6	2,78	9	1,29
	Всього поєднання	77	50,00	260	78,79	185	85,65	522	74,57
	Всього силабо-тонічний ПТ	138	89,61	330	100	209	96,76	677	96,71
	Тонічний ПТ		16	10,39	-	-	7	3,24	23
Всього		154	100	330	100	216	100	700	100
			22		47,14		30,86		

Квантитативні характеристики рими у ПТ ЛПД «НД»

Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Суміжна	25	16,24	13	3,94	10	4,63	48	6,86
Перехресна	15	9,74	118	35,76	42	19,45	175	25,00
Кільцева	4	2,59	13	3,94	3	1,35	20	2,86
Тернарна	1	0,65	7	2,12	1	0,46	9	1,28
Монорима	-	-	4	1,21	-	-	4	0,57
Холоста	2	1,29	11	3,33	-	-	13	1,86
Майже відсутня	8	5,20	1	0,30	1	0,46	10	1,43
Без рими	5	3,25	-	-	-	-	5	0,71
Сплетена	94	61,04	163	49,40	159	73,61	416	59,43
Класифіковані	34	22,08	24	7,27	19	8,79	77	11,00
<i>n</i> перехресна + <i>n</i> кільцева	20	12,99	14	4,24	11	5,09	45	6,43
<i>n</i> перехресна + <i>n</i> суміжна	3	1,95	3	0,91	2	0,93	8	1,14
<i>n</i> перехресна + <i>n</i> холоста	6	3,89	3	0,91	1	0,46	10	1,42
<i>n</i> перехресна + <i>n</i> тернарна	-	-	-	-	2	0,93	2	0,29
<i>n</i> кільцева + <i>n</i> суміжна	1	0,65	2	0,61	-	-	3	0,43
<i>n</i> кільцева + <i>n</i> холоста	1	0,65	1	0,30	-	-	2	0,29
<i>n</i> перехресна + <i>n</i> кільцева + <i>n</i> холоста	2	1,30	-	-	1	0,46	3	0,43
<i>n</i> суміжна + <i>n</i> перехресна + <i>n</i> кільцева	-	-	-	-	1	0,46	1	0,14
<i>n</i> суміжна + <i>n</i> перехресна + <i>n</i> холоста	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
<i>n</i> тернарна + <i>n</i> перехресна + <i>n</i> суміжна	1	0,65	-	-	1	0,46	2	0,29
Не класифіковані	60	38,96	139	42,13	140	64,82	339	48,43
Всього	154	100	330	100	216	100	700	100
		22		47,14		30,86		

Типи композиції та композиційні прийоми у ПТ ЛПД «НД»

Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Анафорична композиція	17	11,04	29	8,79	14	6,48	60	8,58
Амебейна композиція	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
Композиційна епіфора	2	1,30	6	1,82	3	1,39	11	1,57
Кільце ПТ	8	5,20	17	5,15	16	7,41	41	5,86
Композиційний стик	-	-	-	-	1	0,46	1	0,14
Рефрен	12	7,79	21	6,36	7	3,24	40	5,71
Композиційне кільце (строфи)	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
2 окремих ПТ	-	-	-	-	1	0,46	1	0,14
3 окремих ПТ	-	-	1	0,30	-	-	1	0,14
4 окремих ПТ	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
<i>Поєднання типів композиції та композиційних прийомів</i>	<i>12</i>	<i>7,79</i>	<i>53</i>	<i>16,06</i>	<i>13</i>	<i>6,02</i>	<i>78</i>	<i>11,14</i>
<i>2 окремих ПТ</i>	-	-	2	0,61	-	-	2	0,29
<i>3 окремих ПТ</i>	1	0,65	-	-	-	-	1	0,14
<i>Не класифіковані</i>	<i>11</i>	<i>7,14</i>	<i>51</i>	<i>15,45</i>	<i>13</i>	<i>6,02</i>	<i>75</i>	<i>10,71</i>
Всього типів композиції та композиційних прийомів	52	33,77	131	39,70	55	25,46	238	34,00
Відсутність типів композиції та композиційних прийомів	102	66,23	199	60,30	161	74,54	462	66,00
Всього	154	100	330	100	216	100	700	100
		22		47,14		30,86		

Таблиця А.7

Кількісне та відсоткове співвідношення МА у K_1 у ПТ ЛПД «НД»

		Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
Тип	МА	Підтип МА	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Асертив		Твердження	1192	68,86	3915	73,13	1524	64,27	6631	70,14
		Повідомлення	52	3,00	70	1,31	171	7,21	293	3,10
		Припущення	23	1,33	1	0,02	14	0,59	38	0,40
		Нагадування	4	0,23	-	-	-	-	4	0,04
		Пояснення	51	2,95	133	2,49	57	2,40	241	2,55
		Уточнення	44	2,54	109	2,03	59	2,49	212	2,24
		Експресивний асертив	71	4,10	423	7,90	134	5,66	628	6,64
	Всього асертив	1437	83,01	4651	86,88	1959	82,62	8047	85,11	
Директив		Дозвіл	-	-	-	-	1	0,04	1	0,01
		Прохання	45	2,60	19	0,35	28	1,18	92	0,97
		Порада	23	1,33	31	0,57	39	1,65	93	0,98
		Вибачення	1	0,06	8	0,14	4	0,17	13	0,14
		Пропонування	5	0,29	11	0,21	15	0,63	31	0,33
		Наказ	21	1,21	217	4,07	111	4,68	349	3,69
		Заборона	1	0,06	11	0,21	2	0,09	14	0,15
	Застереження	-	-	-	-	1	0,04	1	0,01	
Всього директив	96	5,55	297	5,55	201	8,48	594	6,28		
Експресив	Емотив	Радість	7	0,41	1	0,02	1	0,04	9	0,10
		Гнів	1	0,06	-	-	2	0,08	3	0,03
		Здивування	2	0,11	4	0,07	2	0,08	8	0,08
		Біль	1	0,06	-	-	1	0,04	2	0,02
		Любов	5	0,29	3	0,06	3	0,13	11	0,12
		Захват	4	0,23	5	0,09	2	0,08	11	0,12
		Шкода	9	0,52	6	0,11	5	0,22	20	0,21
		Обурення	-	-	1	0,02	-	-	1	0,01
		Всього емотив	29	1,68	20	0,37	16	0,67	65	0,69
	Евалюатив	Комплімент	2	0,11	-	-	-	-	2	0,02
		Похвала	1	0,06	-	-	-	-	1	0,01
		Образа	-	-	-	-	1	0,04	1	0,01
		Докір	-	-	-	-	-	-	-	-
		Всього евалюатив	3	0,17	0	0	1	0,04	4	0,04
	Бехабітив	Побажання	-	-	9	0,17	7	0,30	16	0,17
		Подяка	1	0,06	1	0,02	2	0,08	4	0,04
		Всього бехабітив	1	0,06	10	0,19	9	0,38	20	0,21
Всього експресив		33	1,91	30	0,56	26	1,09	89	0,94	

Продовження таблиці А.7

		Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
Тип	МА	Підтип МА	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Квеситив		Інформаційне питання	-	-	-	-	-	-	-	-
		Уточнююче питання	-	-	-	-	-	-	-	-
		Екзаменаційне питання	-	-	-	-	-	-	-	-
		Проблемне питання	-	-	-	-	-	-	-	-
		Всього квеситив	0	0	0	0	0	0	0	0
Комісив		Обіцянка	8	0,46	8	0,15	3	0,13	19	0,20
		Всього комісив	8	0,46	8	0,15	3	0,13	19	0,20
Контактив		Вітання	1	0,06	1	0,02	3	0,13	5	0,05
		Прощання	2	0,11	4	0,07	3	0,13	9	0,09
		Звертання	75	4,33	75	1,40	62	2,61	212	2,24
		Перепитування	4	0,23	6	0,11	16	0,68	26	0,28
		Підтримування контакту	60	3,47	223	4,17	69	2,91	352	3,73
		Риторичне запитання	15	0,87	58	1,09	29	1,22	102	1,08
		Всього контактив	157	9,07	367	6,86	182	7,68	706	7,47
Всього			1731	100 18,31	5353	100 56,61	2371	100 25,08	9455	100

Таблиця А.8

Кількісне та відсоткове співвідношення МА у К₂ у ПТ ЛПД «НД»

		Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
Тип	МА	Підтип МА	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Асертив		Твердження	35	58,34	87	36,71	15	27,28	137	38,92
		Повідомлення	-	-	29	12,23	1	1,82	30	8,52
		Припущення	-	-	-	-	-	-	-	-
		Нагадування	-	-	-	-	-	-	-	-
		Пояснення	2	3,33	4	1,69	-	-	6	1,71
		Уточнення	-	-	-	-	-	-	-	-
		Експресивний асертив	2	3,33	34	14,35	9	16,36	45	12,78
	Всього асертив		39	65,00	154	64,98	25	45,46	218	61,93
Директив		Дозвіл	1	1,67	-	-	1	1,82	2	0,57
		Прохання	2	3,33	5	2,11	1	1,82	8	2,28
		Порада	3	4,99	-	-	1	1,82	4	1,14
		Вибачення	-	-	1	0,42	-	-	1	0,28
		Пропонування	1	1,67	1	0,42	1	1,82	3	0,85
		Наказ	3	4,99	14	5,91	5	9,08	22	6,25
		Заборона	1	1,67	-	-	-	-	1	0,28
	Застереження	-	-	-	-	-	-	-	-	
Всього директив		11	18,33	21	8,86	9	16,36	41	11,65	
Експресив	Емотив	Радість	-	-	2	0,86	-	-	2	0,58
		Гнів	-	-	-	-	1	1,82	1	0,28
		Здивування	-	-	-	-	-	-	-	-
		Біль	-	-	-	-	-	-	-	-
		Любов	-	-	-	-	-	-	-	-
		Захват	-	-	1	0,42	-	-	1	0,28
		Шкода	-	-	1	0,42	-	-	1	0,28
		Обурення	-	-	-	-	-	-	-	-
		Всього емотив		0	0	4	1,70	1	1,82	5
	Евалюатив	Комплімент	-	-	-	-	-	-	-	-
		Похвала	-	-	-	-	-	-	-	-
		Образа	-	-	-	-	3	5,45	3	0,85
		Докір	-	-	2	0,84	-	-	2	0,57
		Всього евалюатив		0	0	2	0,84	3	5,45	5
	Бехабітив	Побажання	1	1,67	1	0,42	-	-	2	0,57
		Подяка	-	-	1	0,42	-	-	1	0,28
		Всього бехабітив		1	1,67	2	0,84	0	0	3
Всього експресив		1	1,67	8	3,38	4	7,27	13	3,69	

Продовження таблиці А.8

		Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього		
Тип	МА	Підтип МА	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	
Квеситив		Інформаційне питання	2	3,33	23	9,71	1	1,82	26	7,39	
		Уточнююче питання	-	-	1	0,42	-	-	1	0,28	
		Екзаменаційне питання	1	1,67	-	-	4	7,27	5	1,42	
		Проблемне питання	-	-	6	2,53	-	-	6	1,71	
		Всього квеситив	3	5,00	30	12,66	5	9,09	38	10,80	
Комісив		Обіцянка	-	-	2	0,84	-	-	2	0,57	
		Всього комісив	0	0	2	0,84	0	0	2	0,57	
Контактив		Вітання	2	3,33	2	0,84	1	1,82	5	1,42	
		Прощання	2	3,33	-	-	2	3,64	4	1,14	
		Звертання	1	1,67	11	4,64	9	16,36	21	5,96	
		Перепитування	1	1,67	4	1,69	-	-	5	1,42	
		Підтримування контакту	-	-	5	2,11	-	-	5	1,42	
		Риторичне запитання	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		Всього контактив	6	10,00	22	9,28	12	21,82	40	11,36	
Всього			60	100 17,04	237	100 67,33	55	100 15,63	352	100	

Таблиця А.9

Кількісне та відсоткове співвідношення МА на рівні тексту у ЛПД «НД»

Автори	М. Калеко		Е. Кестнер		Й. Рінгельнатц		Всього	
Тип МА	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%	Кіль- сть	%
Асертив	115	74,67	305	92,43	199	92,13	619	88,43
Директив	4	2,60	11	3,33	11	5,09	26	3,71
Експресив	35	22,73	10	3,03	4	1,85	49	7,00
Квеситив	-	-	-	-	-	-	-	-
Комісив	-	-	-	-	-	-	-	-
Контактив	-	-	4	1,21	2	0,93	6	0,86
Всього	154	100 22	330	100 47,14	216	100 30,86	700	100

ДОДАТОК Б. РИСУНКИ

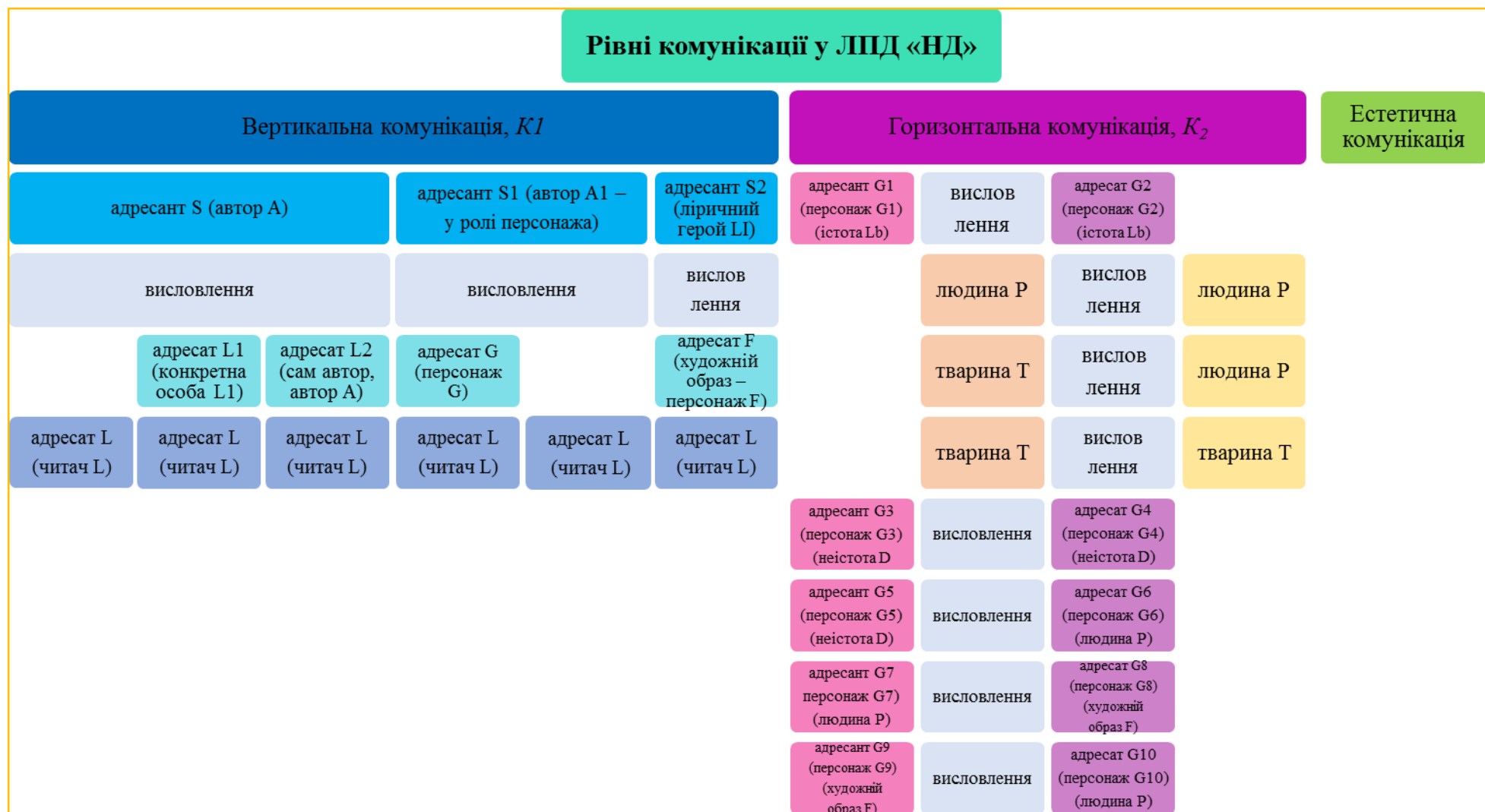


Рис. Б.1. Типи комунікації у ЛПД «НД»

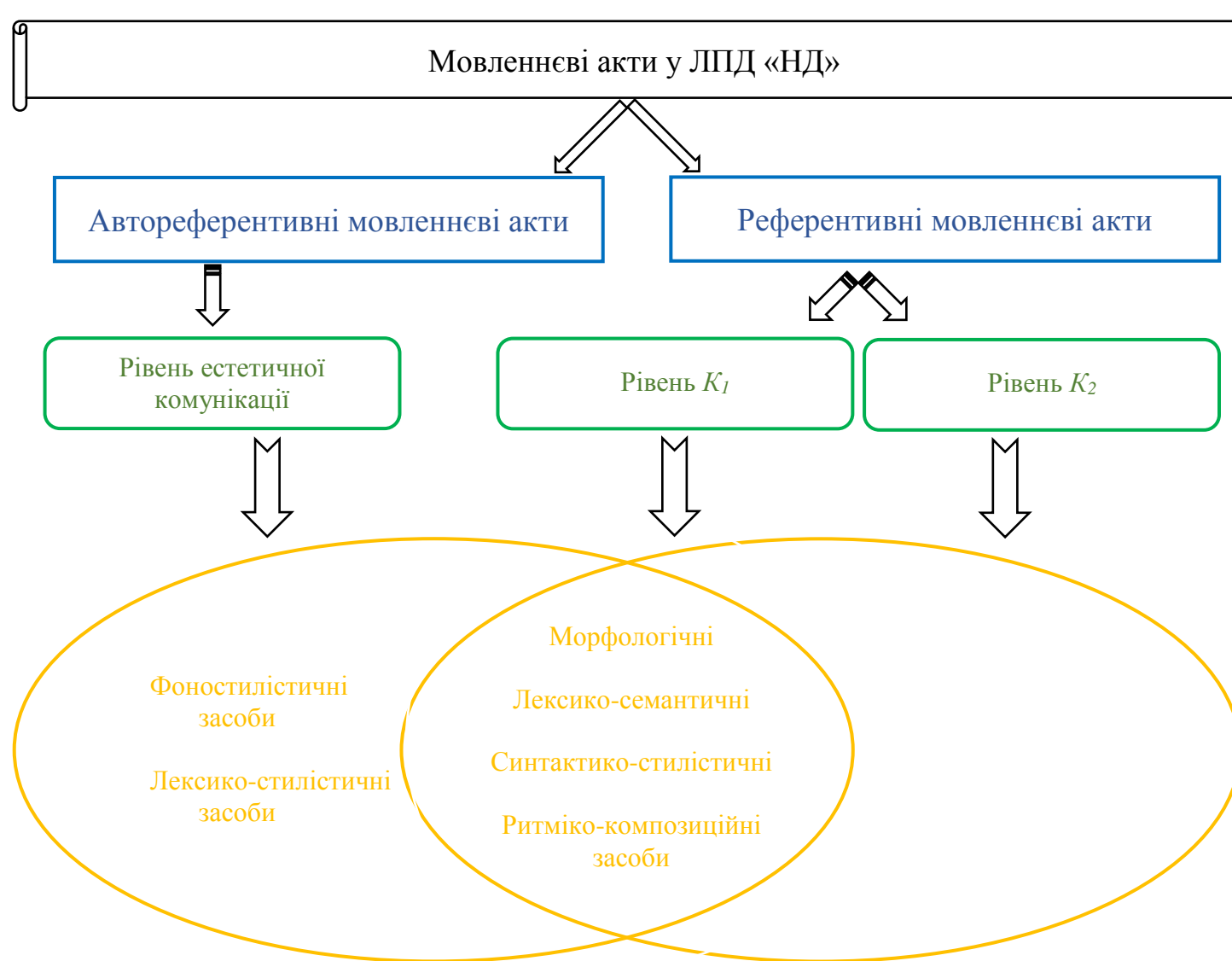


Рис. Б.2. Схема МА у ЛПД «НД»

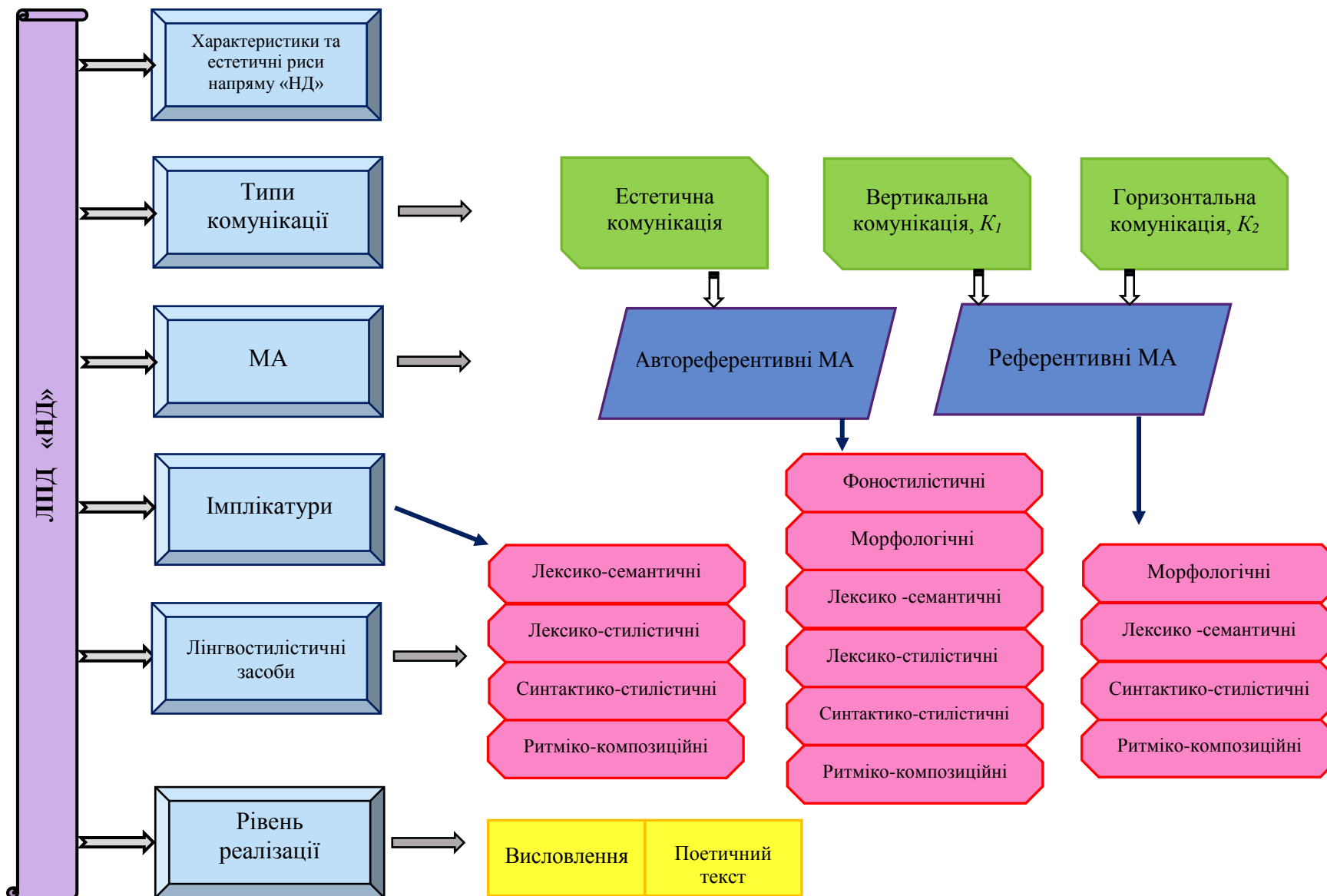


Рис. Б.3. Схема лінгвопрагматичних властивостей ЛПД «НД»

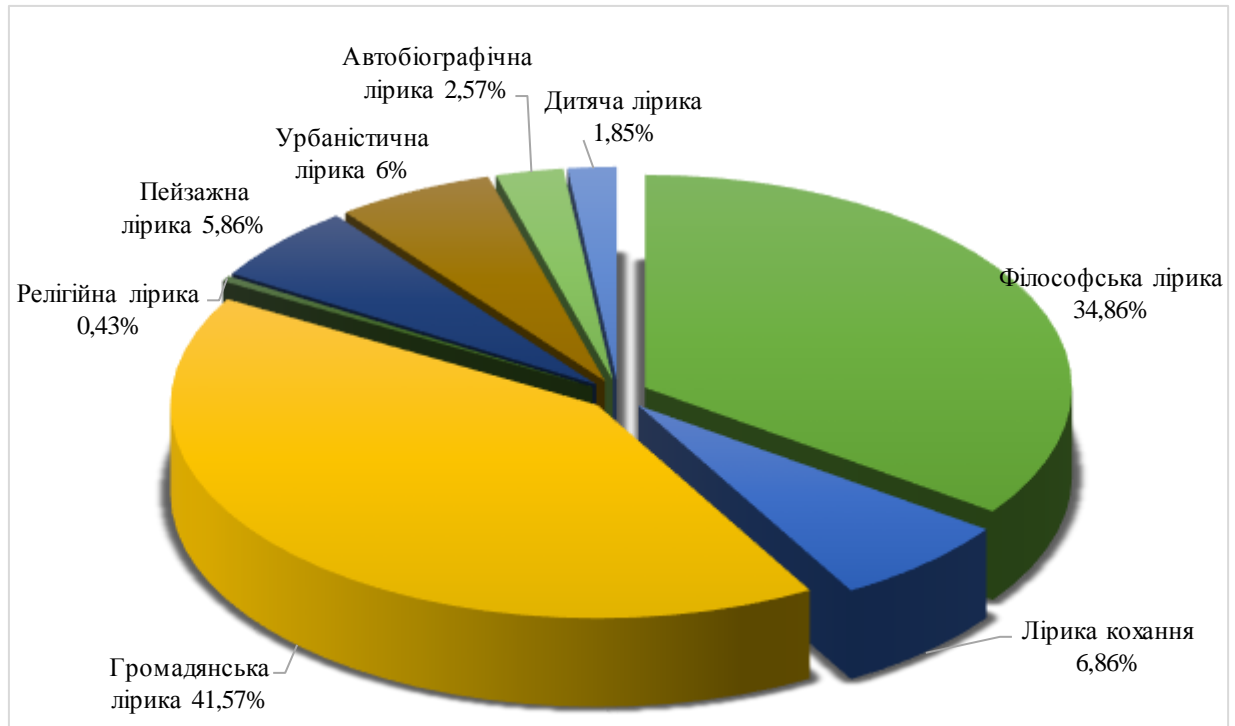


Рис. Б.4. Ідейно-тематичний розподіл ПТ у ЛПД «НД»

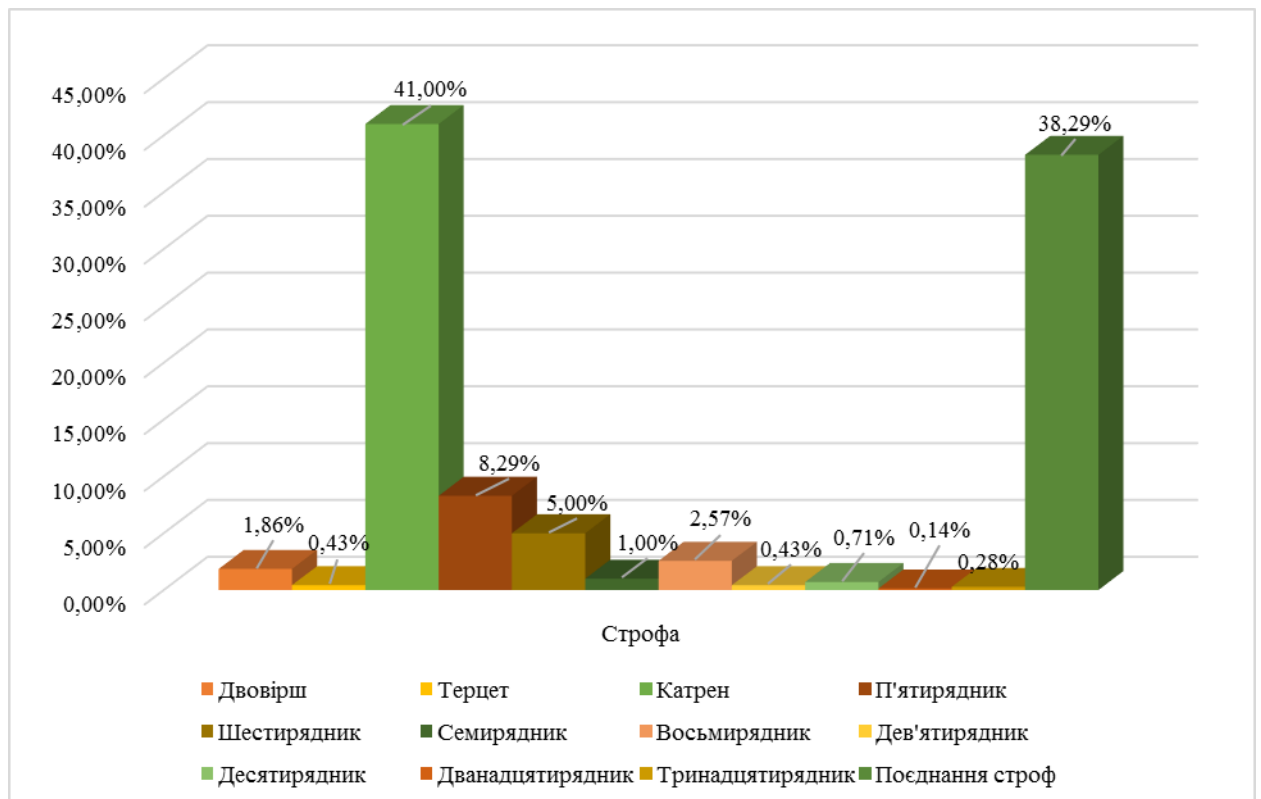


Рис. Б.5. Квантитативні характеристики строфічної будови ПТ у ЛПД «НД»

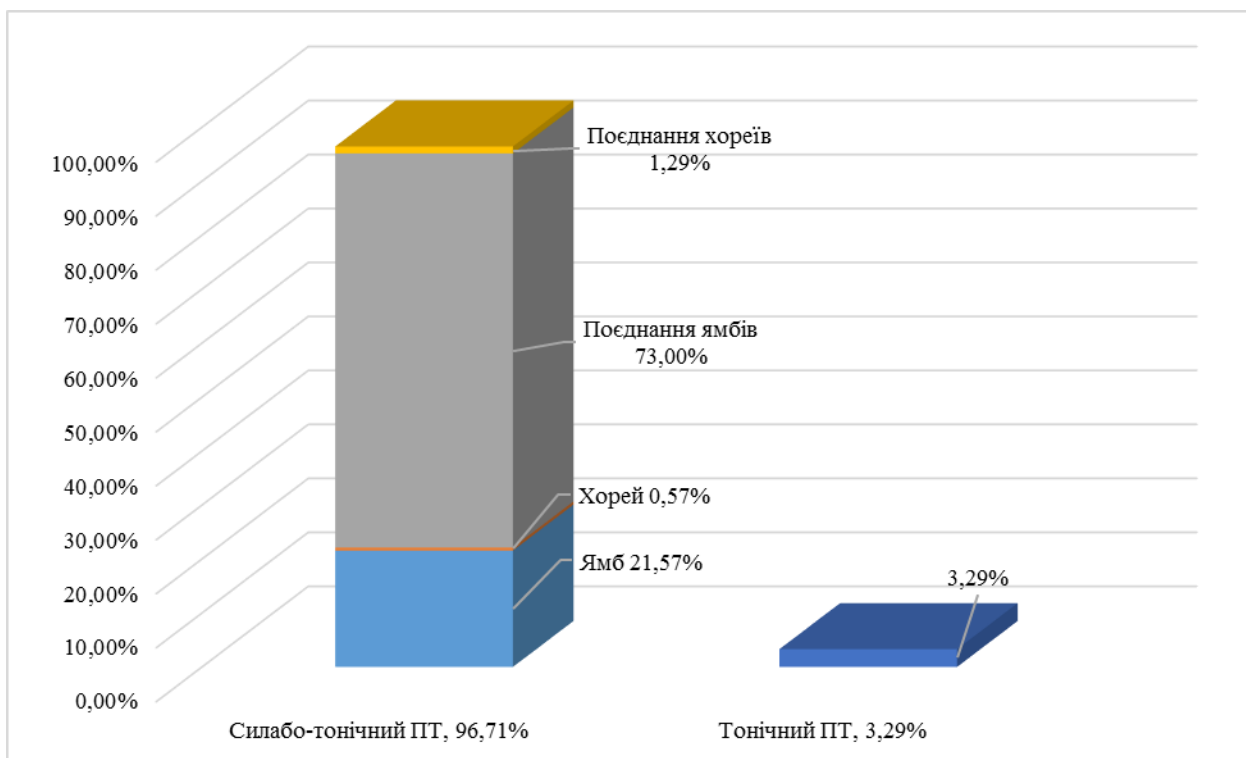


Рис. Б.6. Метричні властивості ПТ у ЛПД «НД»

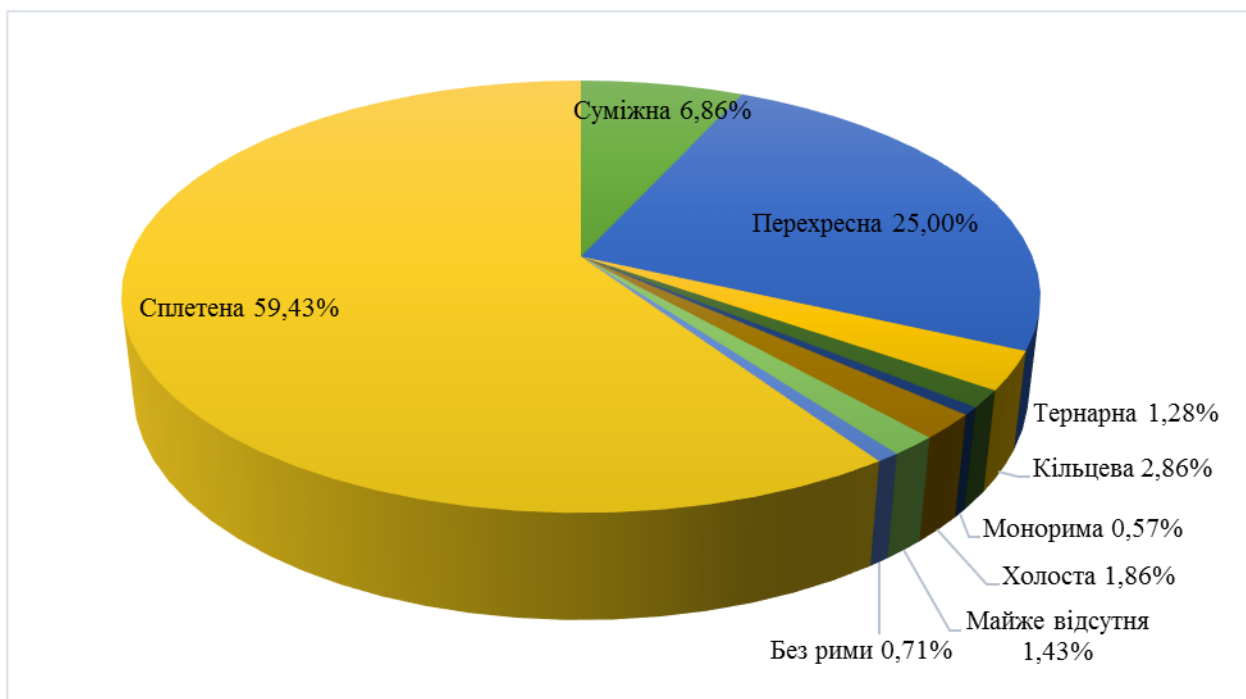


Рис. Б.7. Квантитативні характеристики рими у ПТ ЛПД «НД»

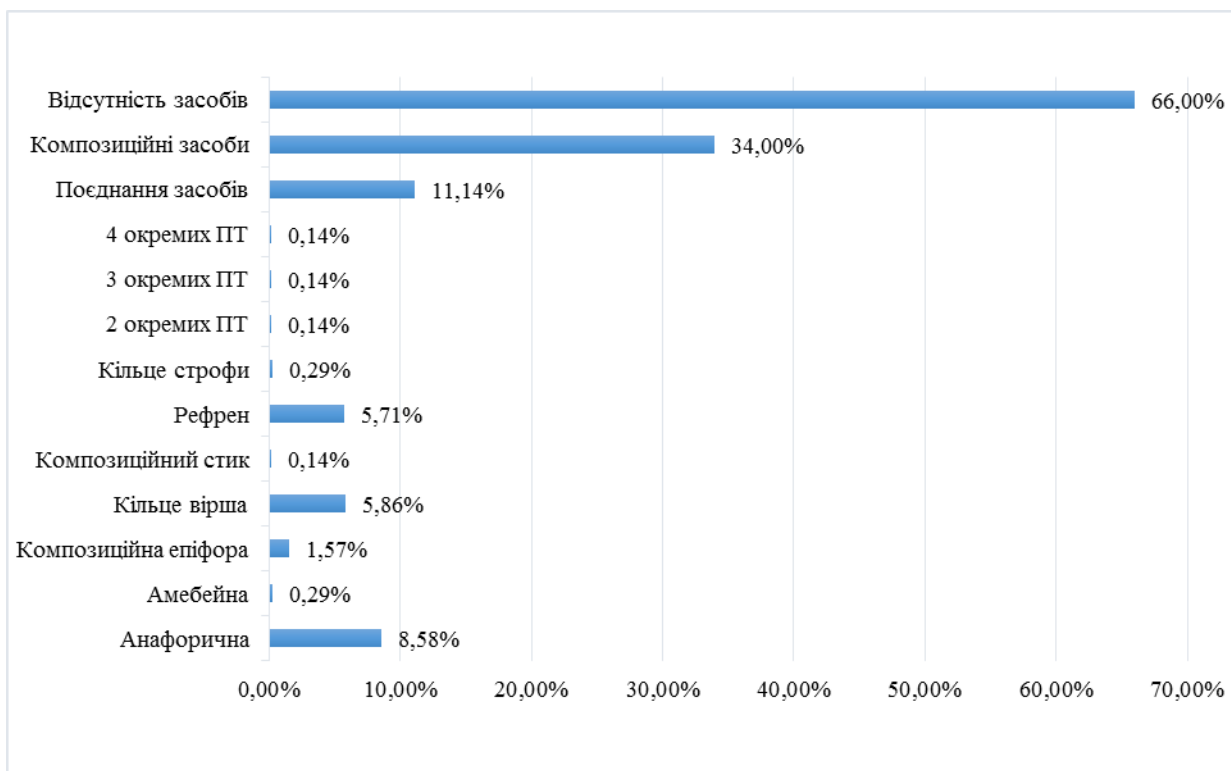


Рис. Б.8. Композиційна будова ПТ у ЛПД «НД»

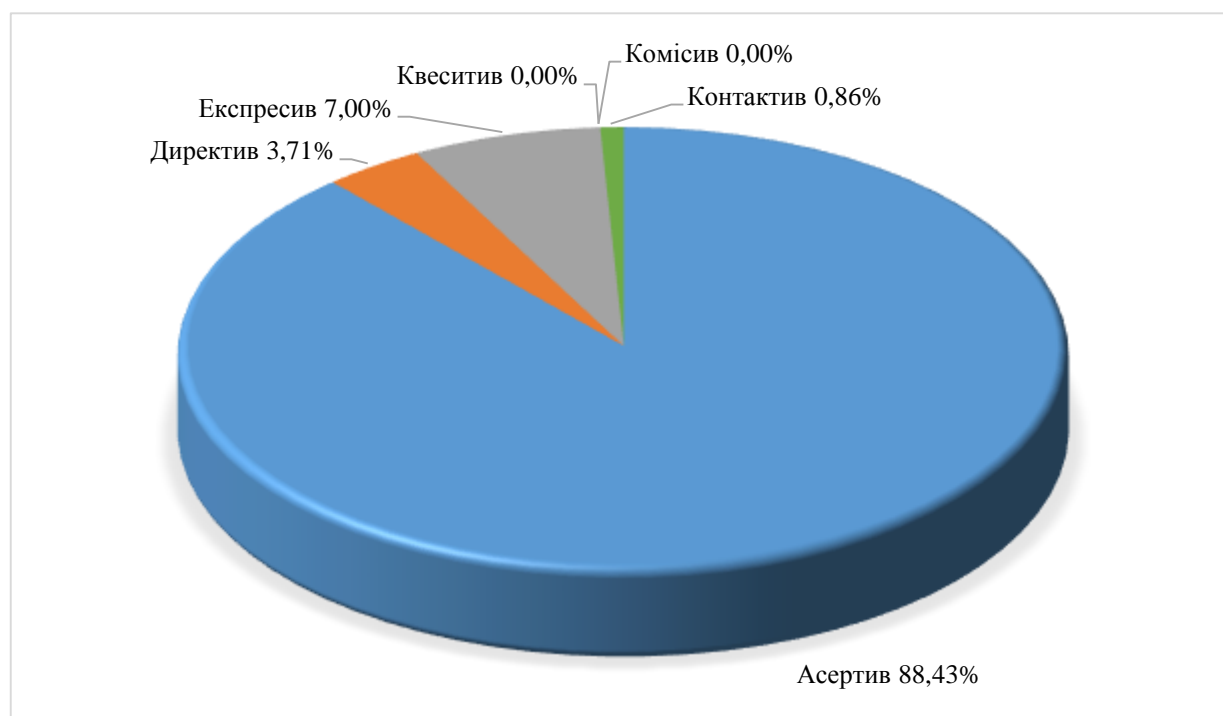


Рис. Б.9. Відсоткове співвідношення МА на рівні тексту у ПТ ЛПД «НД»

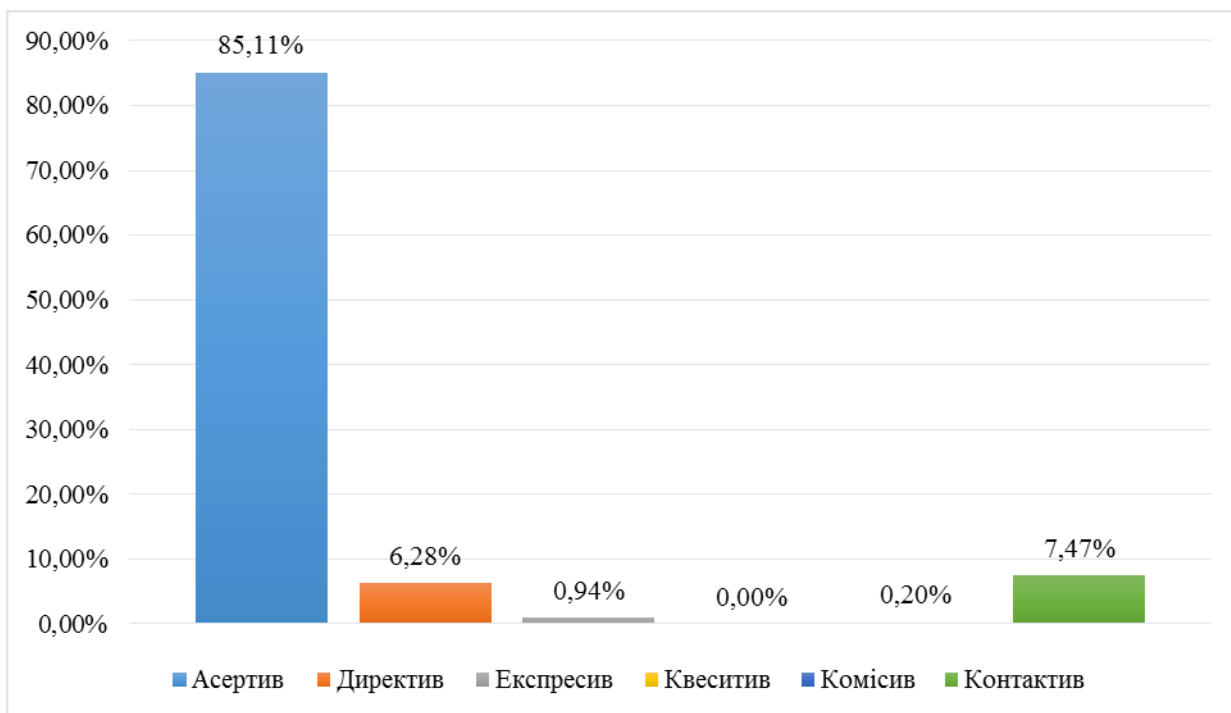


Рис. Б.10. Відсоткове співвідношення МА у K_1 у ПТ ЛПД «НД»

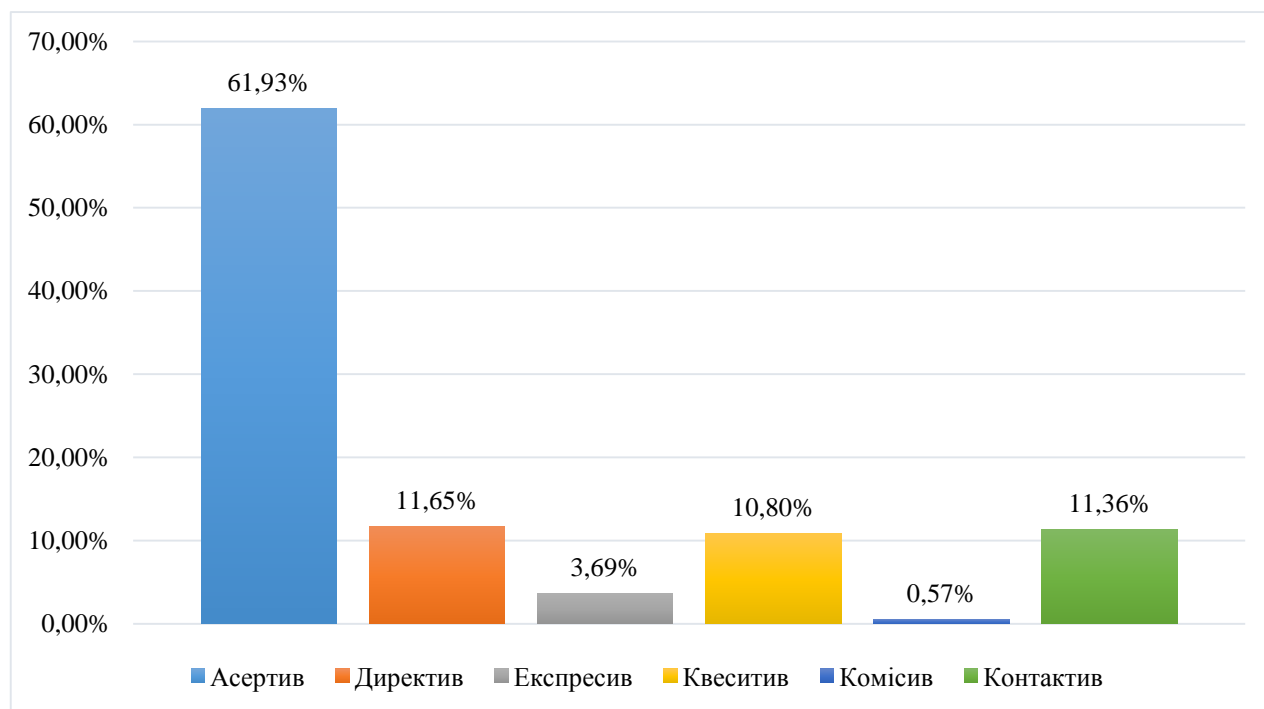


Рис. Б.11. Відсоткове співвідношення МА у K_2 у ПТ ЛПД «НД»

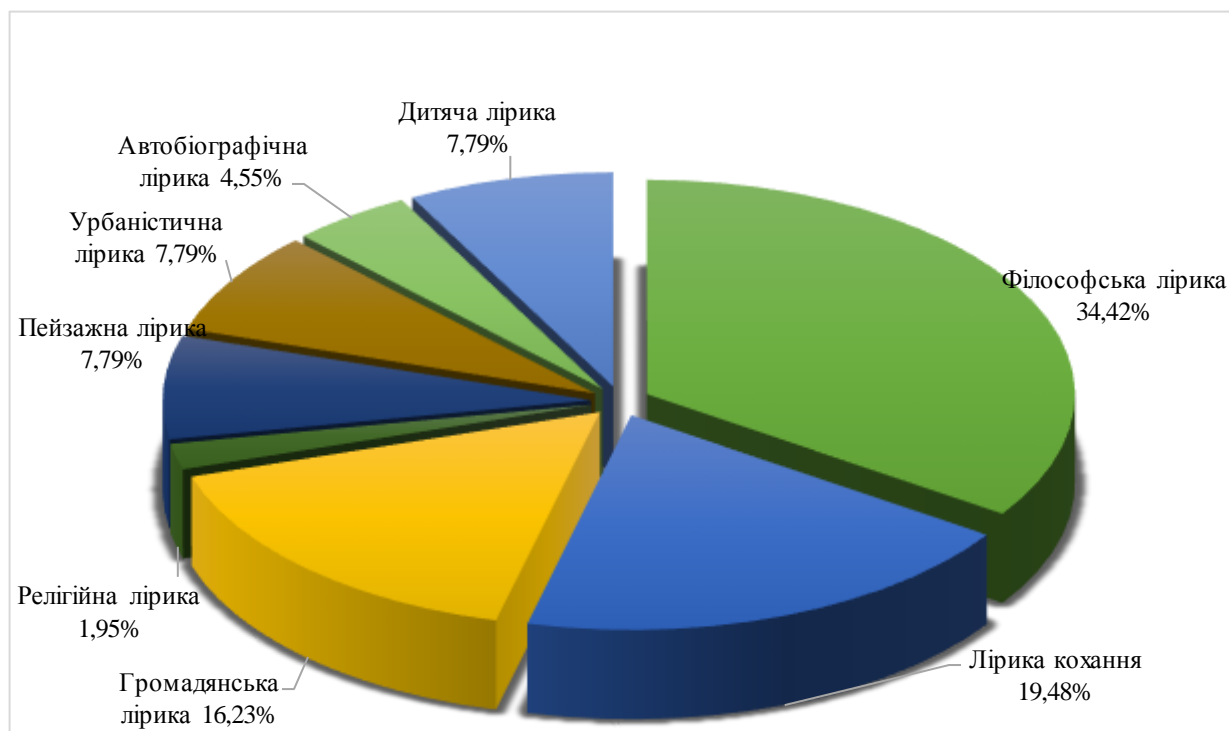


Рис. Б.12. Ідейно-тематичний розподіл ПТ М. Калєко

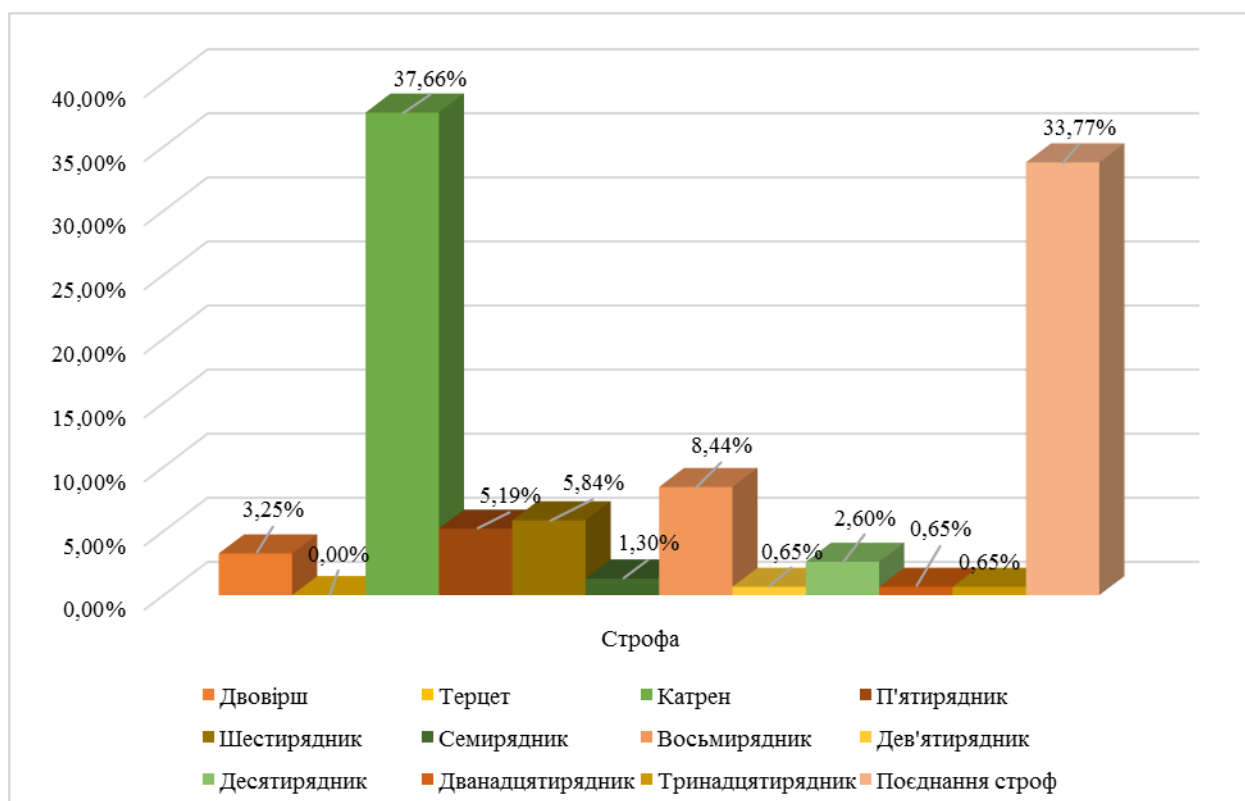


Рис. Б.13. Квантитативні характеристики строфічної будови ПТ М. Калєко

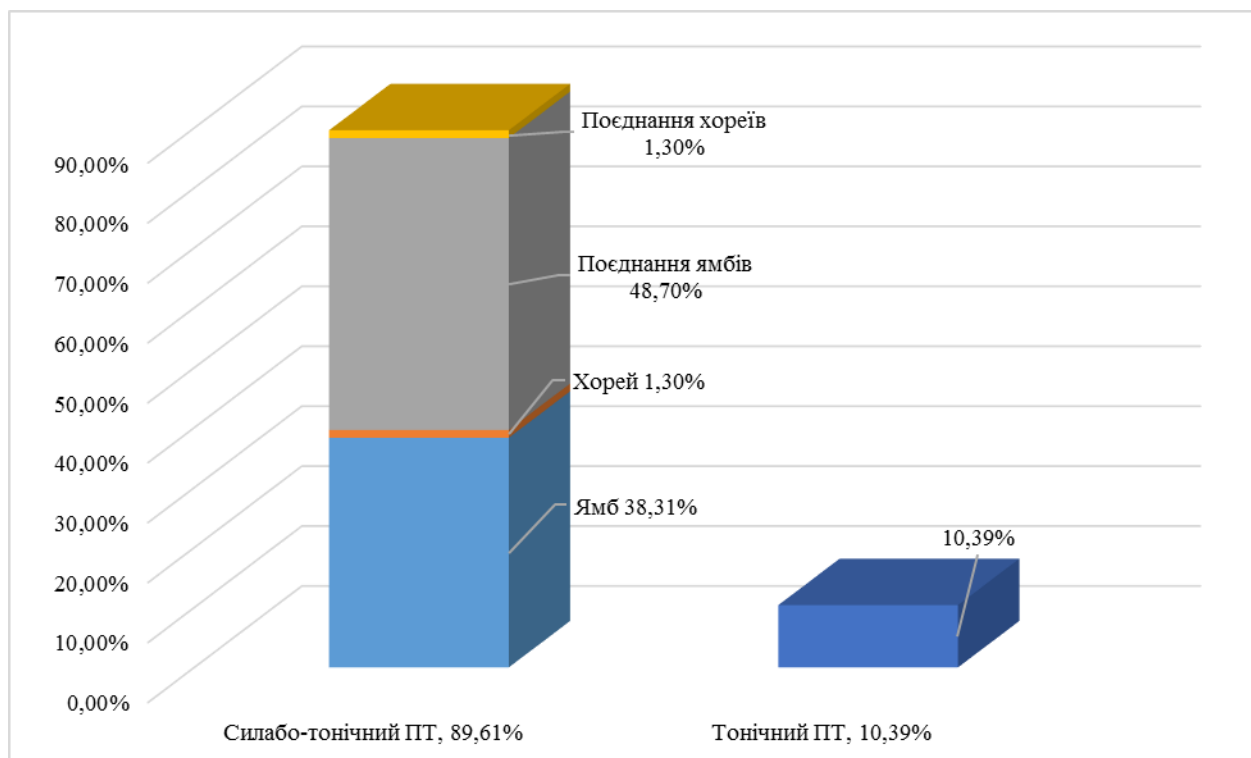


Рис. Б.14. Метричні властивості ПТ М. Калєко

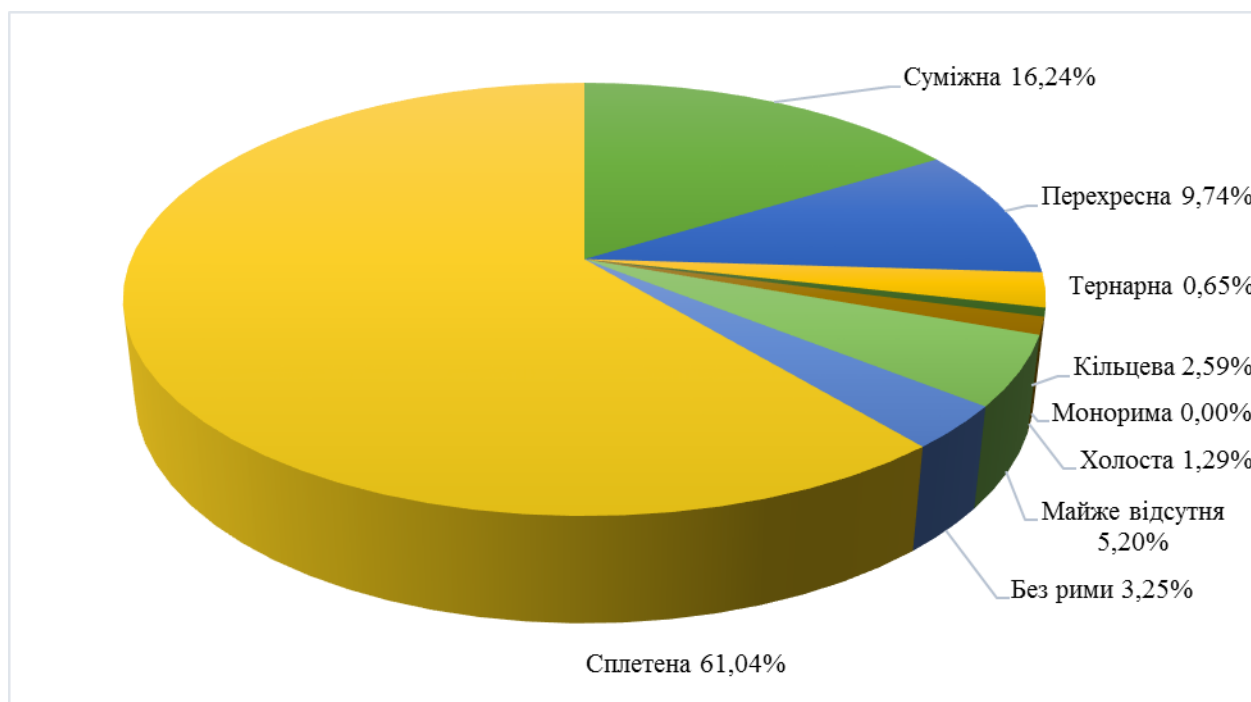


Рис. Б.15. Квантитативні характеристики рими у ПТ М. Калєко

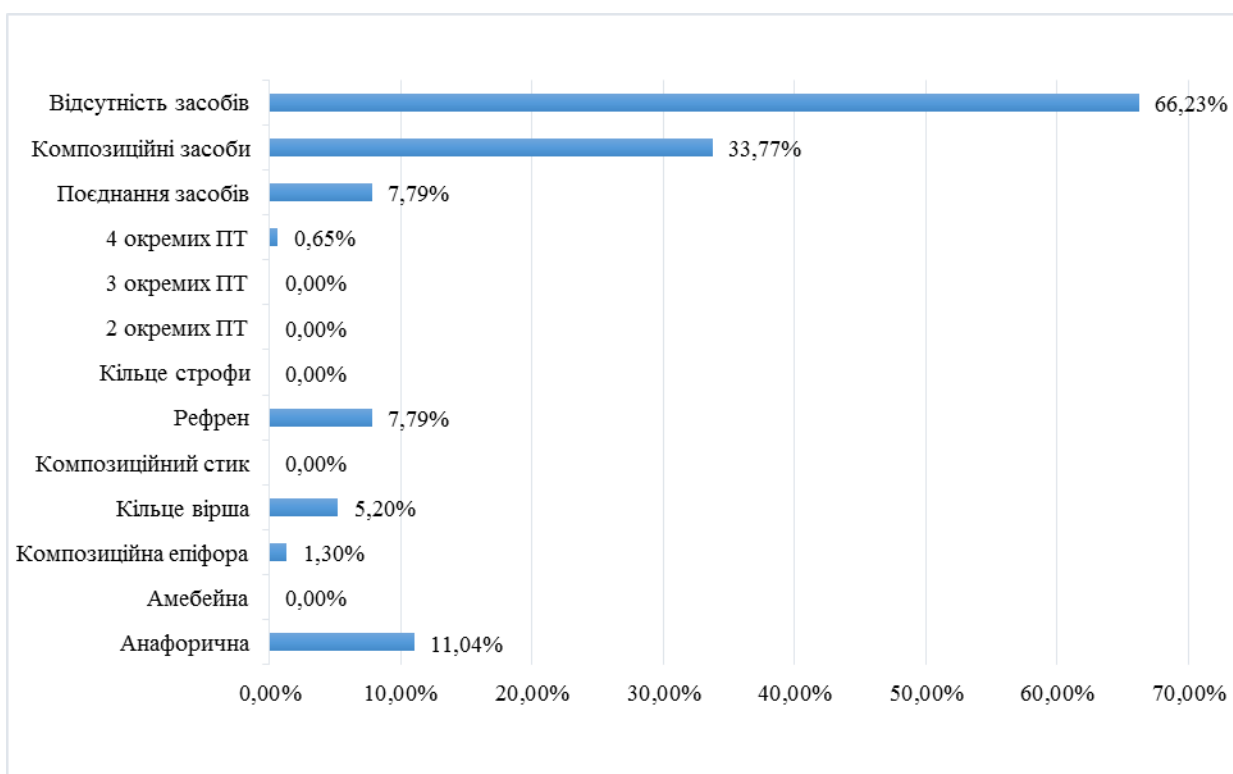


Рис. Б.16. Композиційна будова ПТ М. Калєко

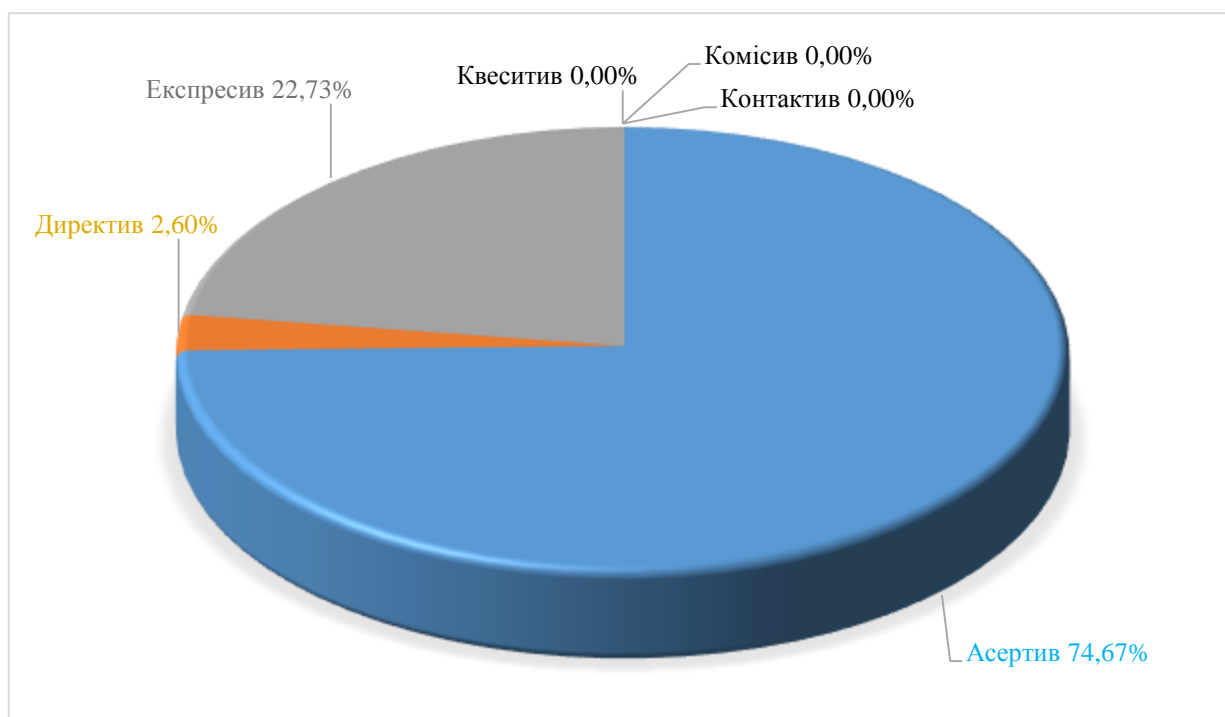


Рис. Б.17. Відсоткове співвідношення МА на рівні тексту у ПТ М. Калєко

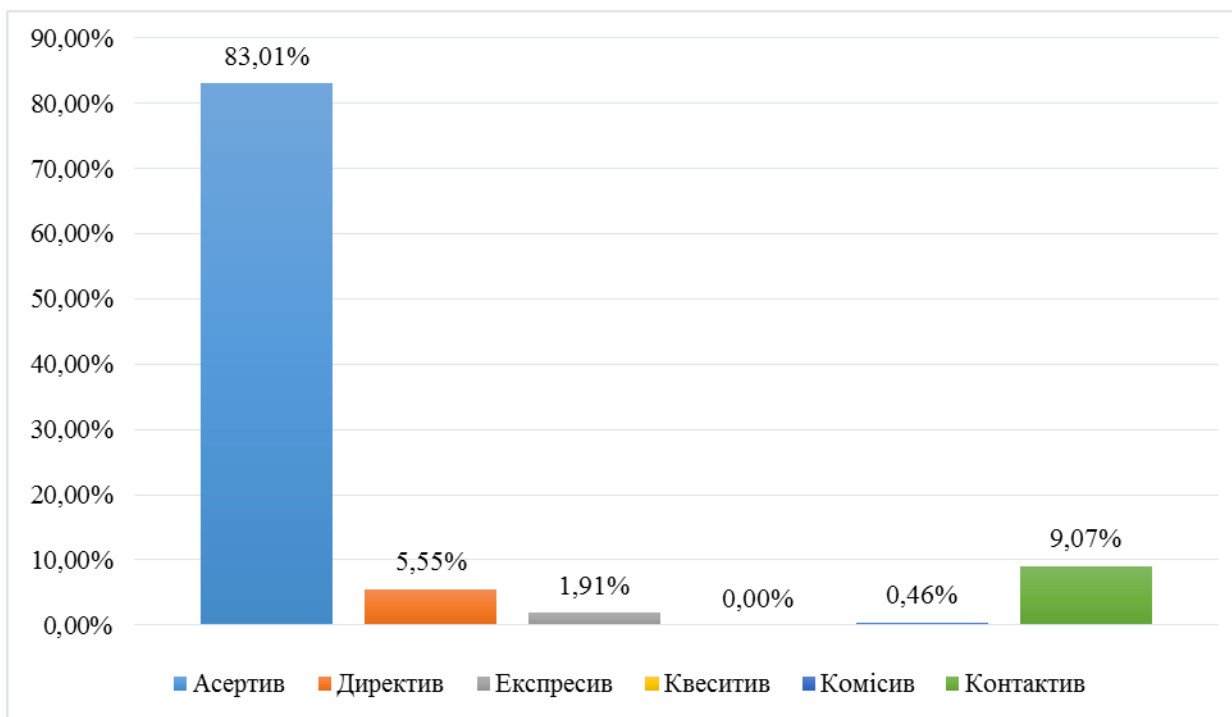


Рис. Б.18. Відсоткове співвідношення МА у K_1 у ПТ М. Калеко

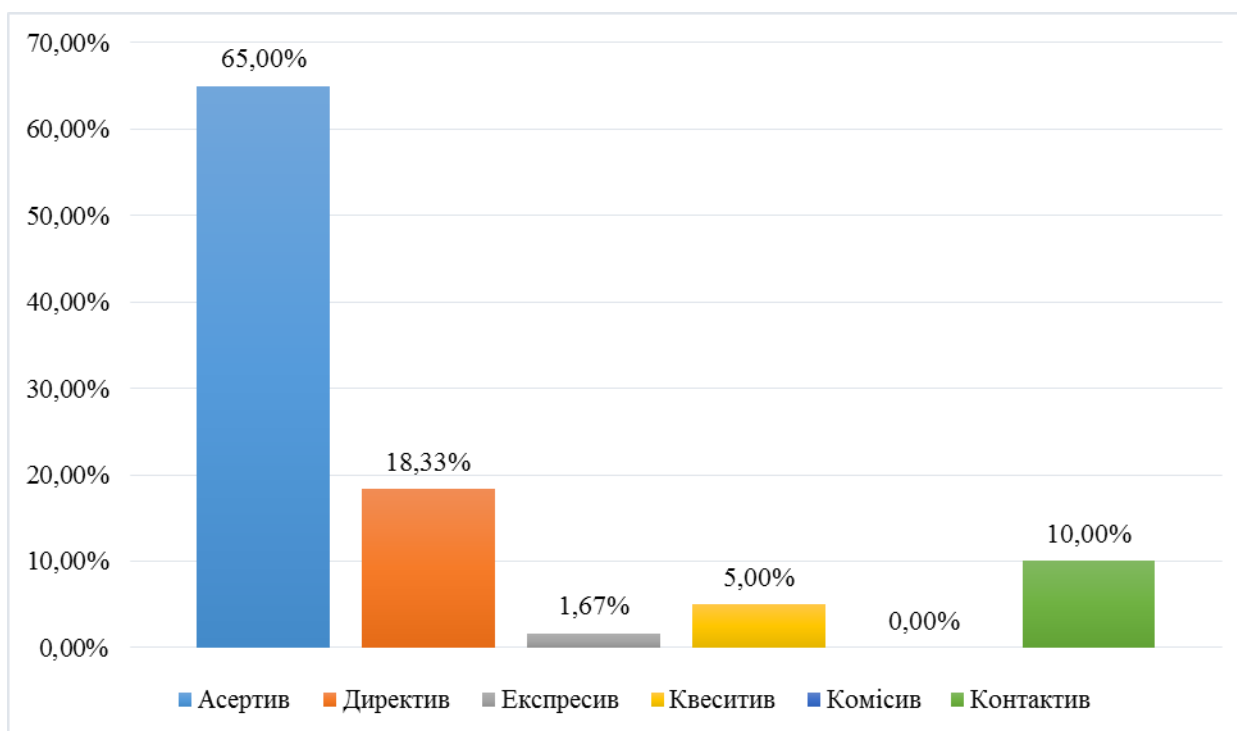


Рис. Б.19. Відсоткове співвідношення МА у K_2 у ПТ М. Калеко



Рис. Б.20. Ідейно-тематичний розподіл ПТ Е. Кестнера

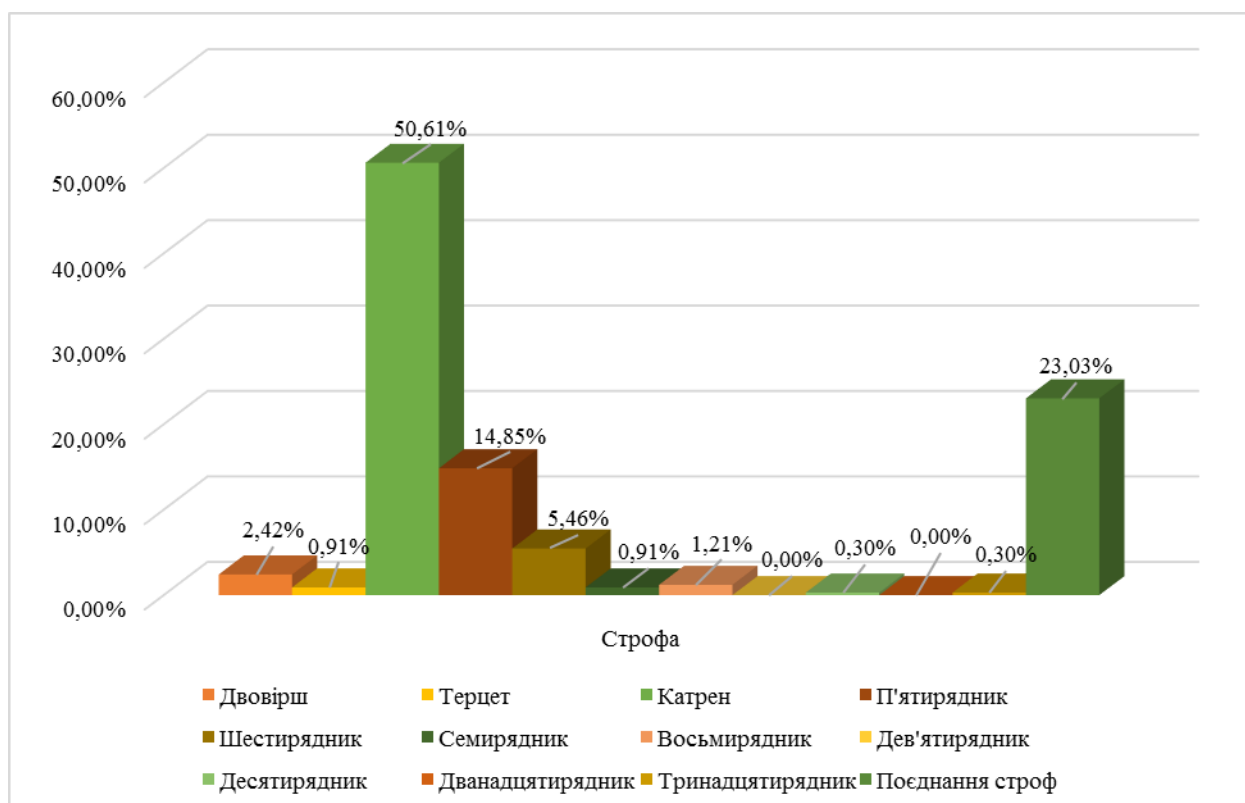


Рис. Б.21. Квантитативні характеристики строфічної будови у ПТ Е. Кестнера

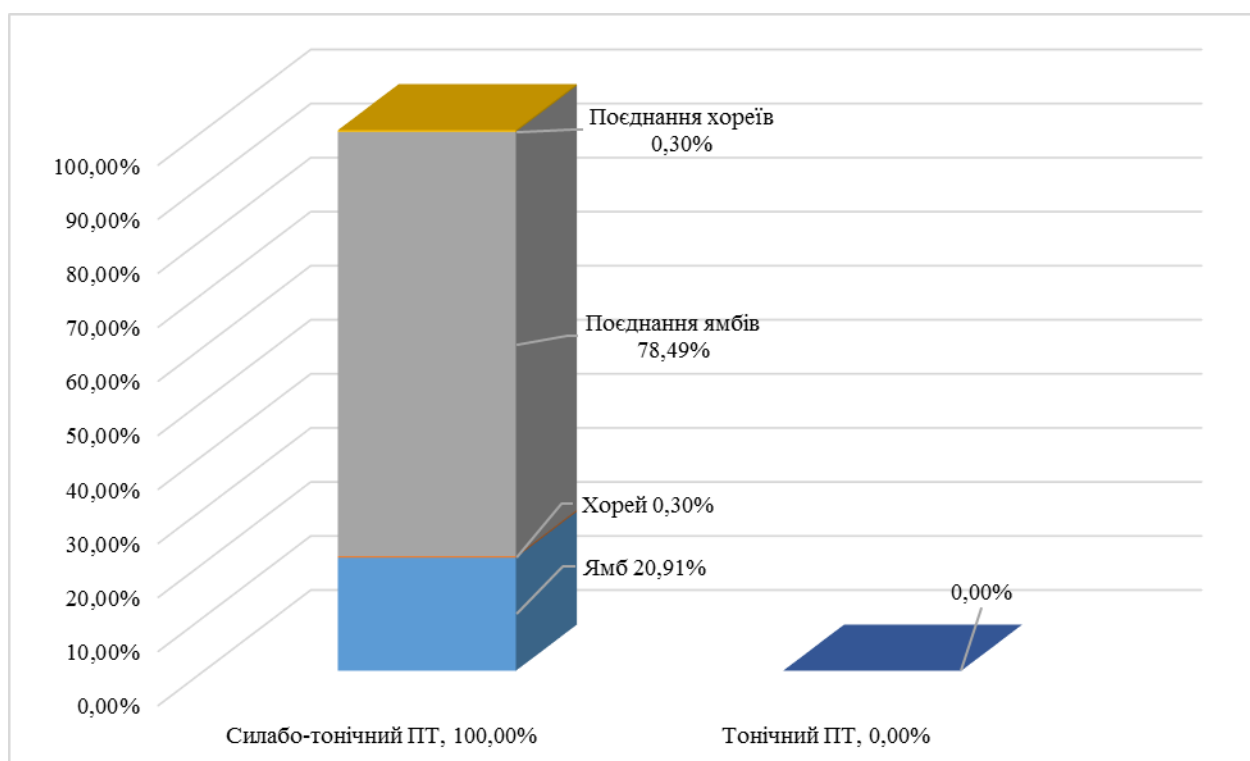


Рис. Б.22. Метричні властивості ПТ Е. Кестнера

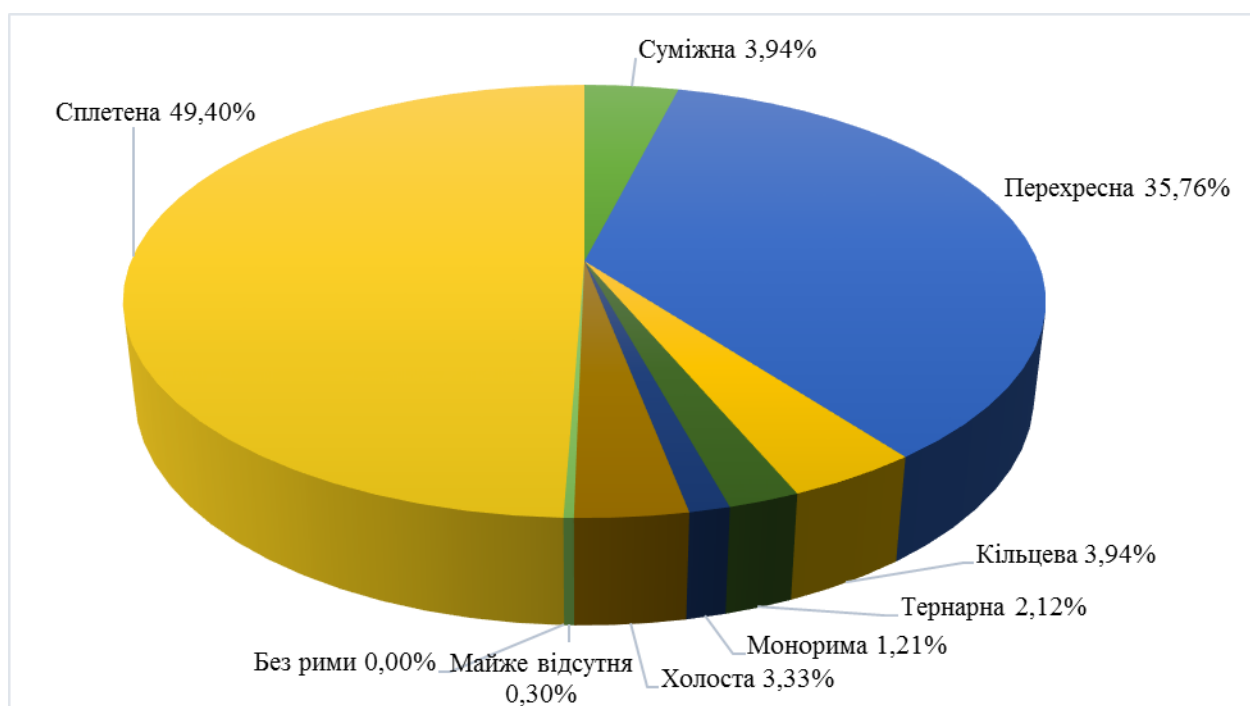


Рис. Б.23. Квантитативні характеристики рими у ПТ Е. Кестнера

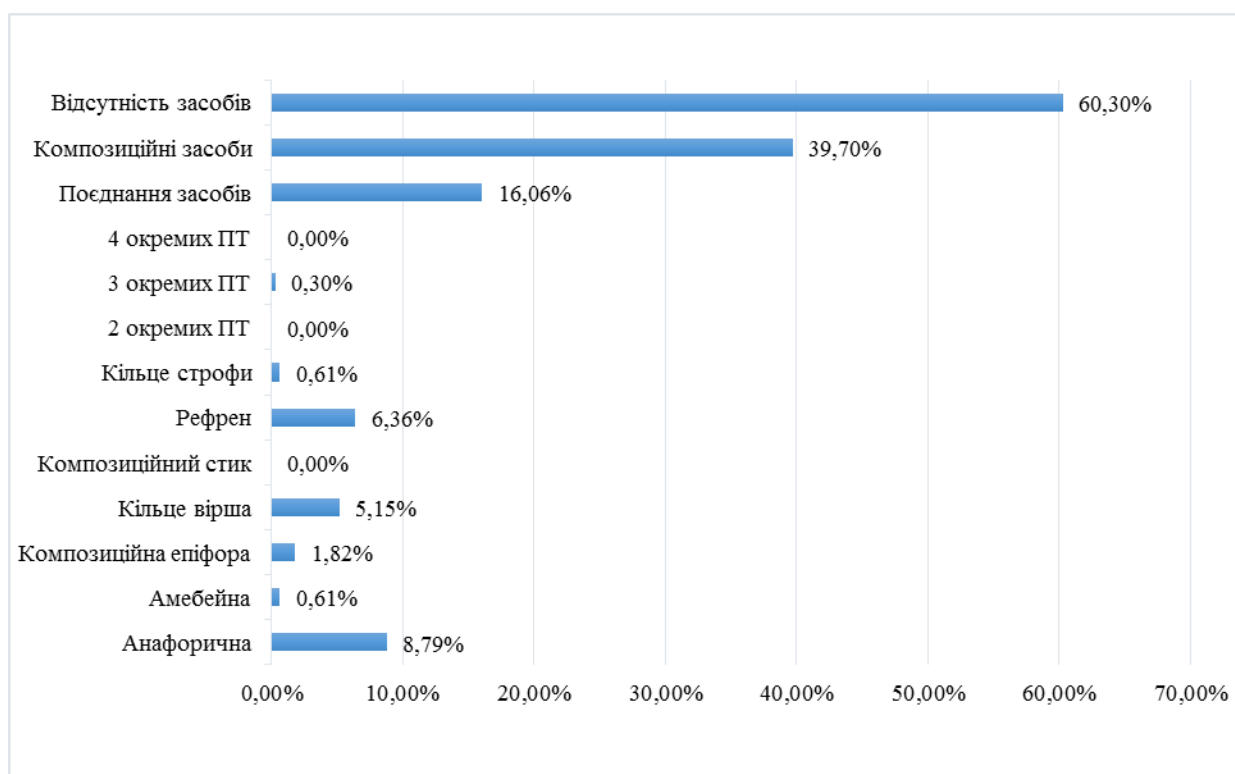


Рис. Б.24. Композиційна будова ПТ Е. Кестнера

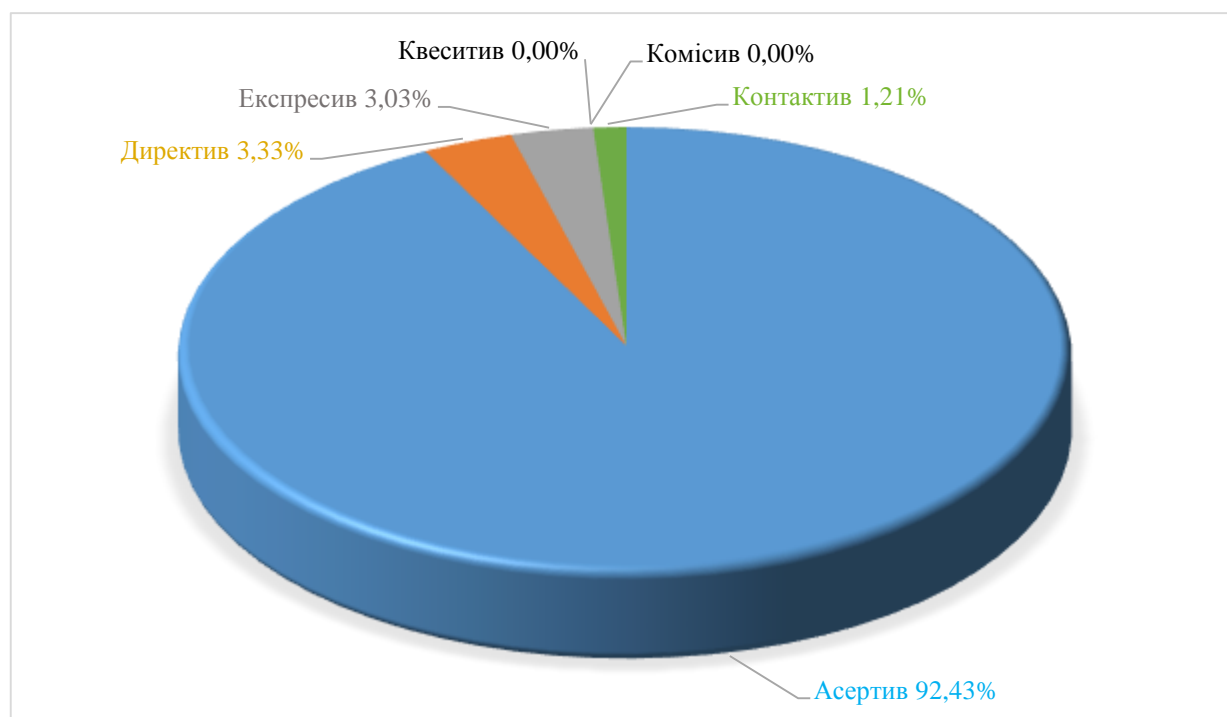


Рис. Б.25. Відсоткове співвідношення МА на рівні тексту у ПТ Е. Кестнера

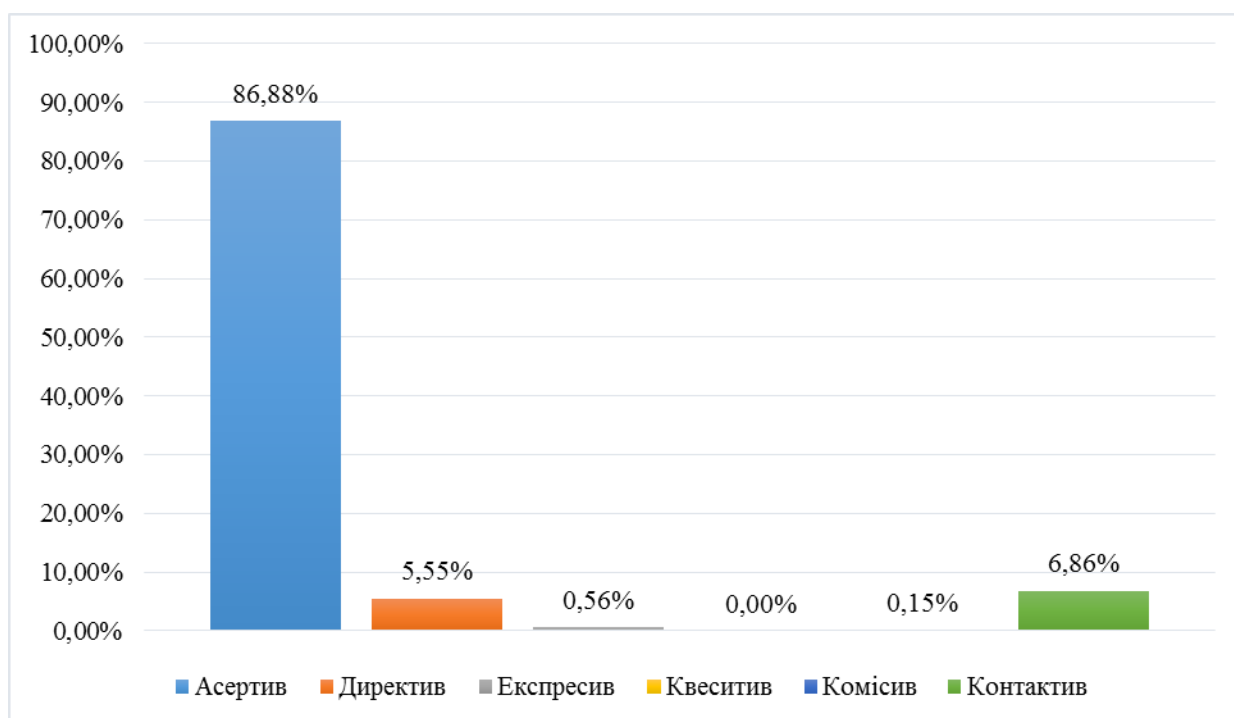


Рис. Б.26. Відсоткове співвідношення МА у K_1 у ПТ Е. Кестнера

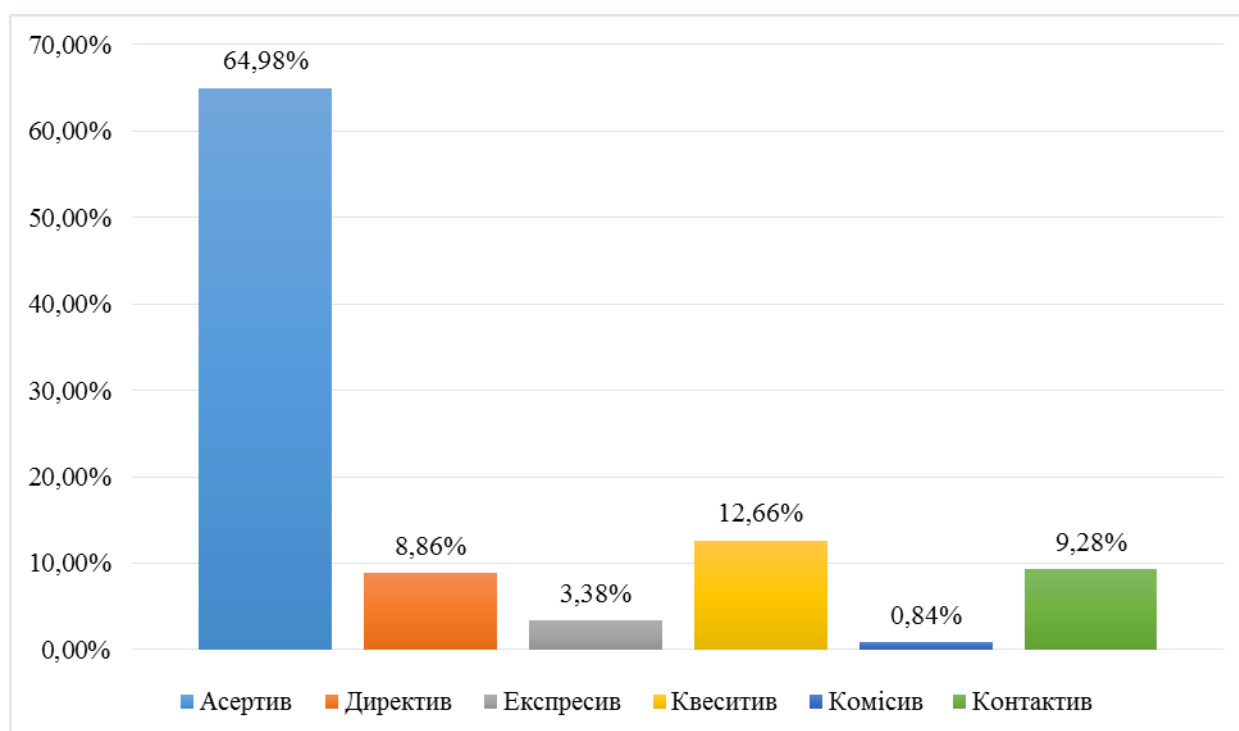


Рис. Б.27. Відсоткове співвідношення МА у K_2 у ПТ Е. Кестнера

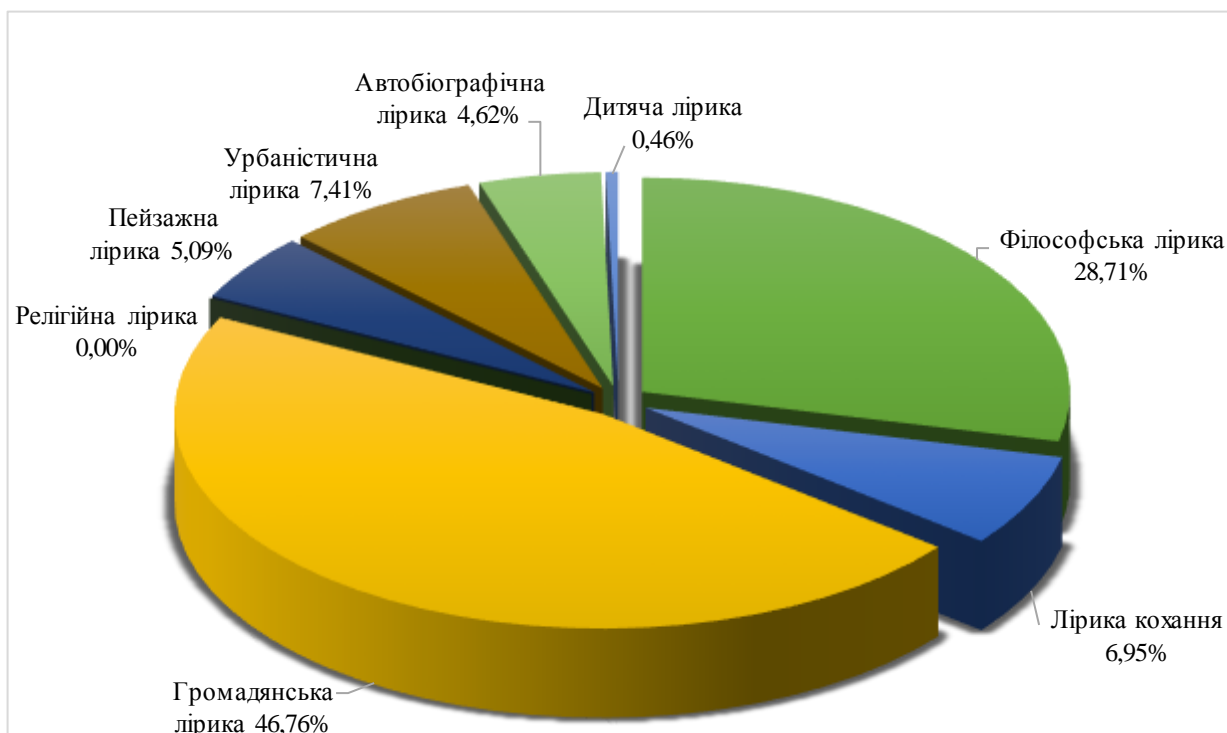


Рис. Б.28. Ідейно-тематичний розподіл ПТ Й. Рінгельнатца

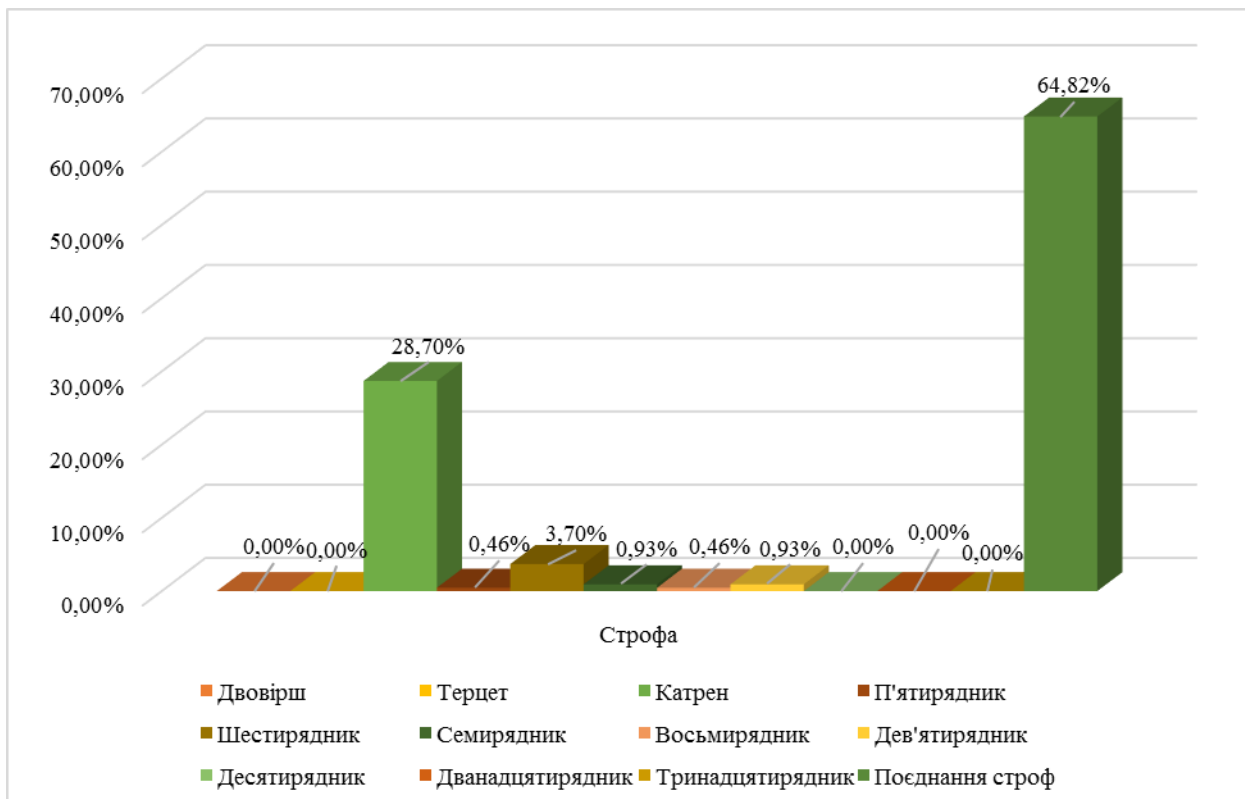


Рис. Б.29. Квантитативні характеристики строфічної будови ПТ Й. Рінгельнатца

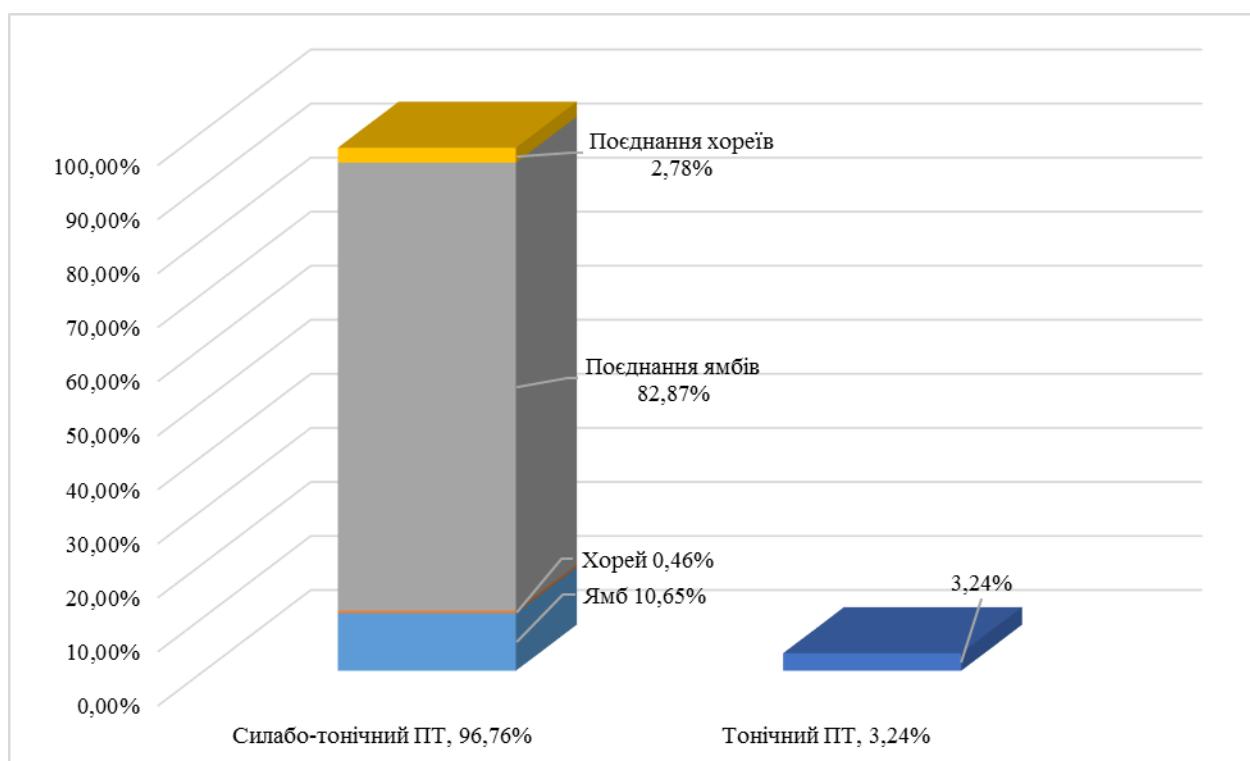


Рис. Б.30. Метричні властивості ПТ Й. Рінгельнатца

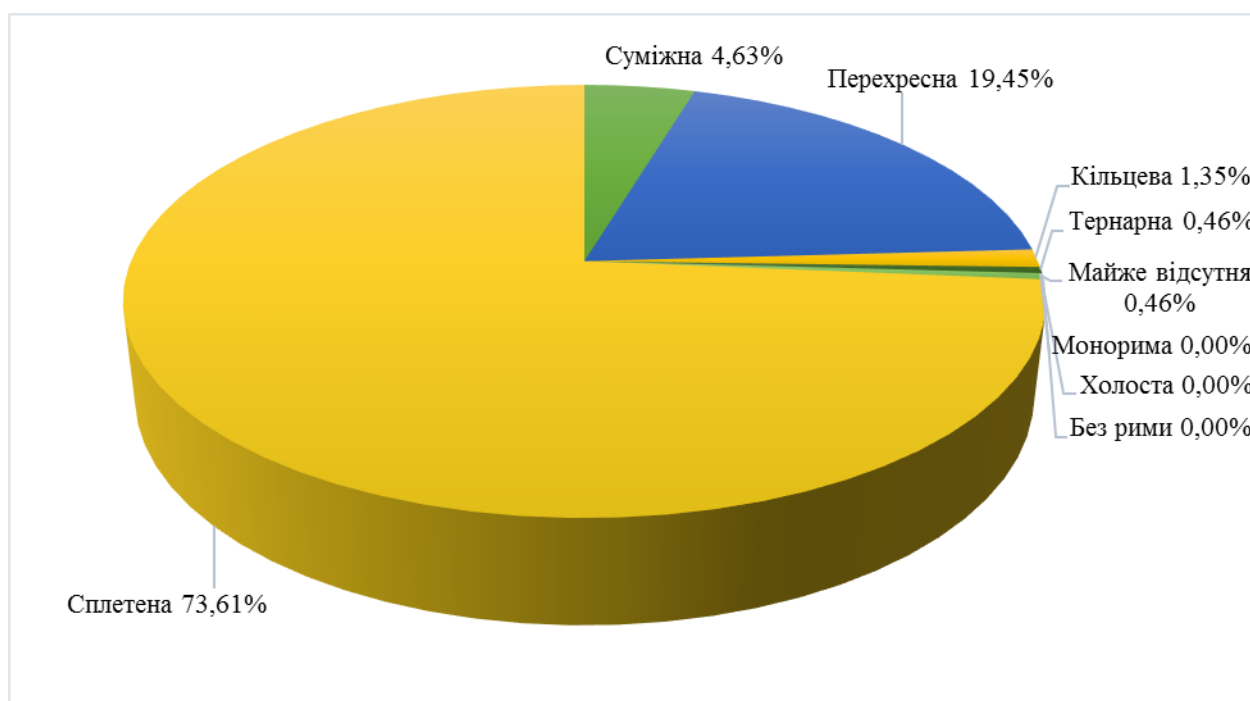


Рис. Б.31. Квантитативні характеристики рими у ПТ Й. Рінгельнатца

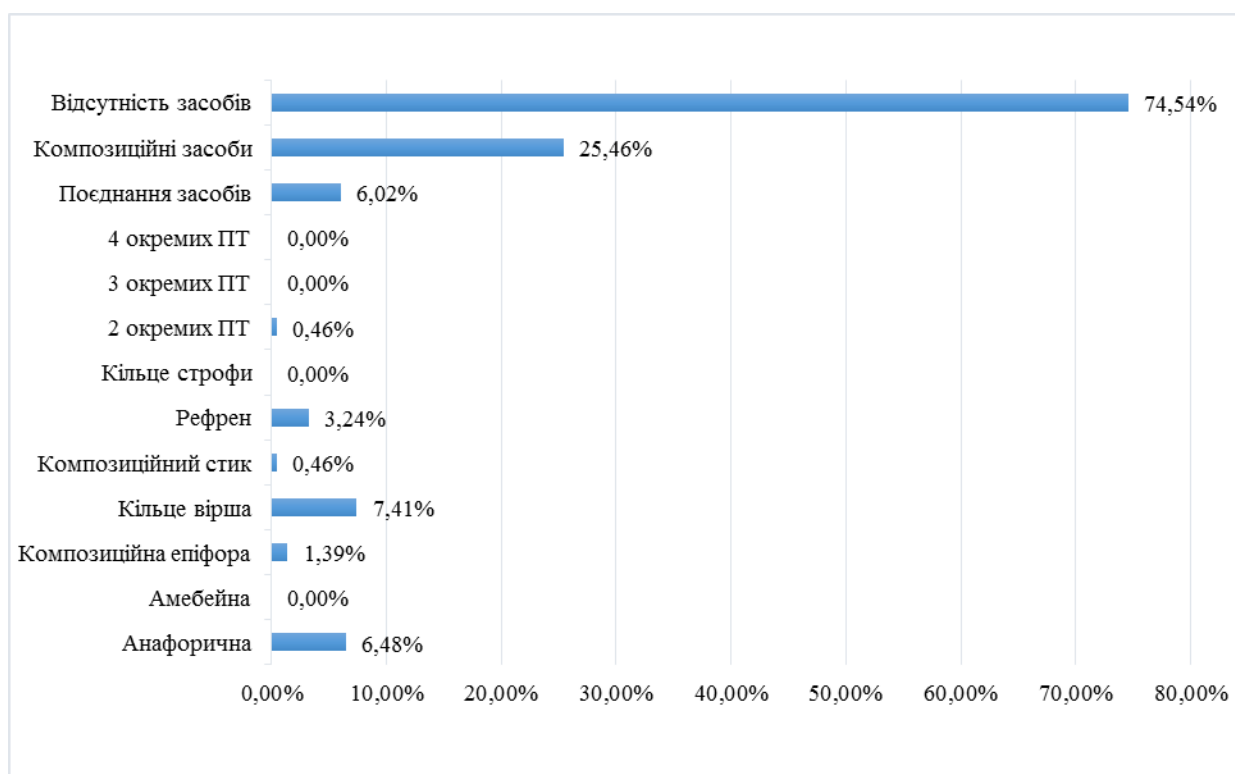


Рис. Б.32. Композиційна будова ПТ Й. Рінгельнатца

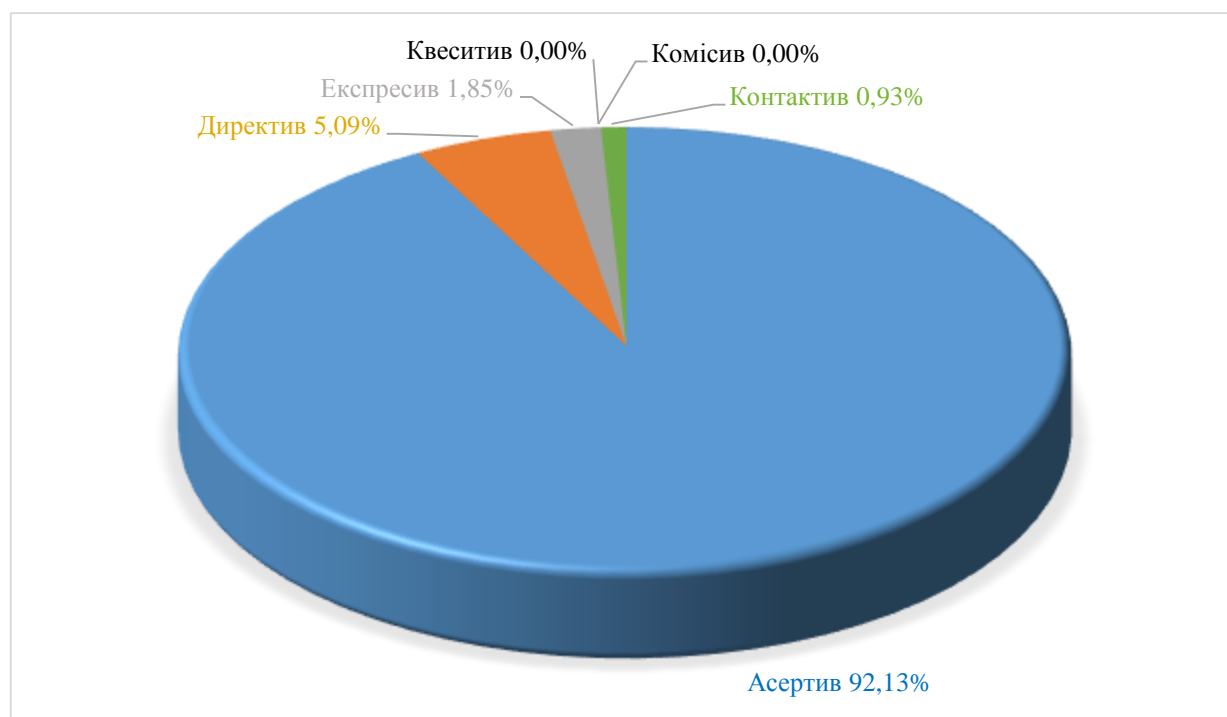


Рис. Б.33. Відсоткове співвідношення МА на рівні тексту у ПТ Й. Рінгельнатца

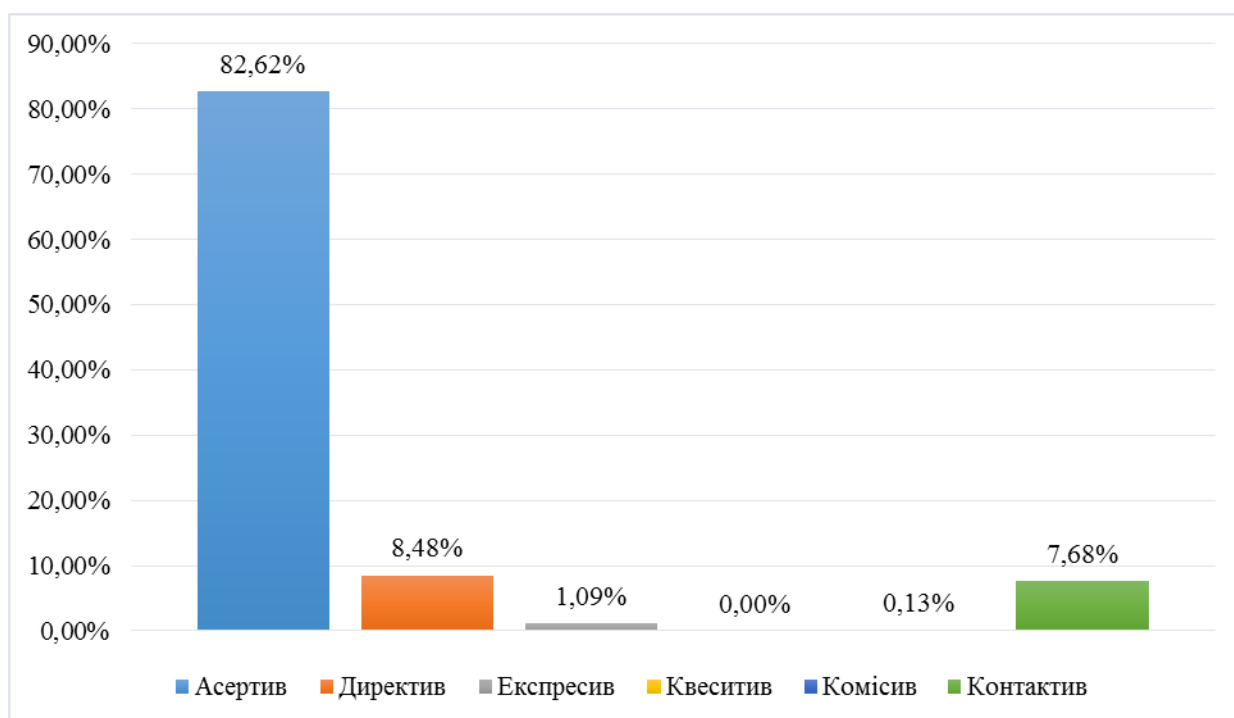


Рис. Б.34. Відсоткове співвідношення МА у K_1 у ПТ Й. Рінгельнатца

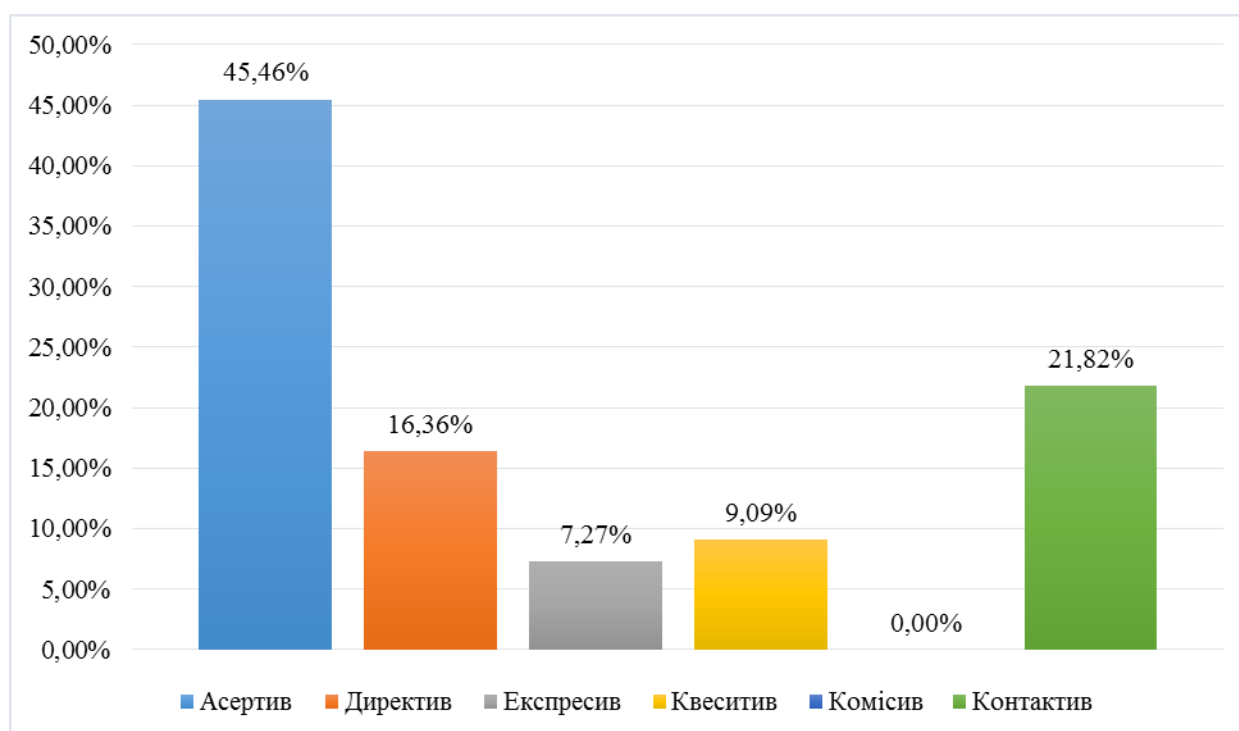


Рис. Б.35. Відсоткове співвідношення МА у K_2 у ПТ Й. Рінгельнатца

ДОДАТОК В

Поетичні тексти Маші Калеко

ІТ №1 Kaddisch

Rot schreit der Mohn auf Polens grünen Feldern,
In Polens schwarzen Wäldern lauert Tod.
Verwest die gelben Garben.
Die sie gesät, sie starben.
Die bleichen Mütter darben.
Die Kinder weinen: Brot.

Vom Nest verscheucht, die kleinen Vögel schweigen.
Die Bäume klagen mit erhobnen Zweigen,
Und wenn sie flüsternd sich zur Weichsel neigen,
Gen Osten wehend ihren trüben Psalm
In bärtger Juden betender Gebärde,
Dann bebt die weite, blutgetränkte Erde,
Und Steine weinen.

Wer wird in diesem Jahr den Schofar blasen
Den stummen Betern unterm fahlen Rasen,
Den Hunderttausend, die kein Grabstein nennt,
Und die nur Gott allein bei Namen kennt.
Saß er doch wahrlich strenge zu Gericht,
Sie alle aus dem Lebensbuch zu streichen.
Herr, mög der Bäume Beten dich erreichen.
Wir zünden heute unser letztes Licht.

ІТ №2 Rezept

Jage die Ängste fort
Und die Angst vor den Ängsten.
Für die paar Jahre
Wird wohl alles noch reichen.
Das Brot im Kasten
Und der Anzug im Schrank.
Sage nicht mein.
Es ist dir alles geliehen.
Lebe auf Zeit und sieh,
Wie wenig du brauchst.
Richte dich ein.
Und halte den Koffer bereit.
Es ist wahr, was sie sagen:
Was kommen muß, kommt.
Geh dem Leid nicht entgegen.
Und ist es da,
Sieh ihm still ins Gesicht.
Es ist vergänglich wie Glück.
Erwarte nichts.
Und hüte besorgt dein Geheimnis.
Auch der Bruder verrät,
Geht es um dich oder ihn.
Den eignen Schatten nimm
Zum Weggefährten.
Feg deine Stube wohl.
Und tausche den Gruß mit dem Nachbarn.
Flicke heiter den Zaun
Und auch die Glocke am Tor.
Die Wunde in dir halte wach
Unter dem Dach im Einstweilen.

Zerreiß deine Pläne. Sei klug
Und halte dich an Wunder.
Sie sind lang schon verzeichnet
Im grossen Plan.
Jage die Ängste fort
Und die Angst vor den Ängsten.

ІТ №3 An mein Kind

Dir will ich meines Liebsten Augen geben
Und seiner Seele flammenreiches Glühn.
Ein Träumer wirst du sein und dennoch kühn
Verschloßne Türen aus den Angeln heben.
Wirst auszieh'n, das gelobte Glück zu schmieden.
Dein Weg sei frei. Denn aller Weisheit Schluß
Bleibt doch zuletzt, dass man hienieden
All' seine Fehler selbst begehen muss.
Ich kann vor keinem Abgrund dich bewahren,
Hoch in die Wolken hängte Gott den Kranz.
Nur eines nimm' von dem, was ich erfahren:
Wer du auch seist, nur eines – sei es ganz!
Du bist, vergiß es nicht, von jenem Baume
Der ewig zweigte und nie Wurzeln schlug.
Der Freiheit Fackel leuchtet uns im Träume
Bewahr' den Tropfen Öl im alten Krug!

ІТ №4 Elegie für Steven

Kein Wort vermag Unsagbares zu sagen.
Drum bleibe, was ich trage, ungesagt.
Und dir zuliebe will ich nicht mehr klagen.
Denn du, mein stolzer Sohn, hast nie geklagt.
Und hätt' ich hundert Söhne: Keiner wäre
Mir je ein Trost für diesen, diesen einen!
Sagt ich: hundert? Ja, ich sagte hundert
Und meinte hundert. Und ich habe keinen.
Daß man doch lernte, sich vor ihm zu neigen,
Der grausam nimmt, was er so zögernd gab.
Solang mein Herz schlägt, ist darin dein Grab.
Ich setze dir ein Mal aus purem Schweigen.
Kein Wort. Kein Wort, Gefährte meiner Trauer!
Verwehte Blätter, treiben wir dahin.
Nicht, daß ich weine, Liebster, darf dich wundern,
Nur daß ich manchmal ohne Träne bin.

ІТ №5 Letztes Lied

Ich werde fortgehn, Kind. Doch Du sollst leben
Und heiter sein. In meinem jungen Herzen
Brannte das goldne Licht. Das hab ich Dir gegeben,
Und nun verlöschen meine Abendkerzen.
Das Fest ist aus, der Geigenton verklungen,
Gesprochen ist das allerletzte Wort.
Bald schweigt auch sie, die dieses Lied gesungen
Sing Du es weiter, Kind, denn ich muss fort.
Den Becher trank ich leer, in raschem Zug
Und weiß, wer davon kostete, muss sterben ...
Du aber, Kind, sollst nur das Leuchten erben
Und all den Segen, den es in sich trug:

Mir war das Leben wie ein Wunderbaum,
 von dem in Sommernächten Psalmen tönen.
 – Nun sind die Tage wie geträumter Traum;
 Und alle meine Nächte, alle – Tränen.
 Ich war so froh. Mein Herz war so bereit.
 Und Gott war gut. Nun nimmt er alle Gaben.
 In Deiner Seele, Kind, kommt einst die Zeit,
 soll, was ich nicht gelebt, Erfüllung haben.
 Ich werde still sein; doch mein Lied geht weiter.
 Gib Du ihm deinen klaren, reinen Ton.
 Du sei ein großer Mann, mein kleiner Sohn.
 Ich bin so müde – aber Du sei heiter.

III №6 Einer

Einer ist da, der mich denkt,
 der mich atmet, der mich lenkt,
 der mich schafft und meine Welt,
 der mich trägt und der mich hält.
 Wer ist dieser Irgendwer?
 Ist er ich? Und bin ich Er?

III №7 Sozusagen ein Mailied

Manchmal, mitten in jenen Nächten,
 Die ein jeglicher von uns kennt,
 Wartend auf den Schlaf des Gerechten,
 Wie man ihn seltsamerweise nennt,
 Denke ich an den Rhein und die Elbe,
 Und kleiner, aber meiner, die Spree.
 Und immer wieder ist es dasselbe:
 Das Denken tut verteufelt weh.
 Manchmal, mitten im freien Manhattan,
 Unterwegs auf der Jagd nach dem Glück,
 Hör ich auf einmal das Rasseln der Ketten.
 Und das bringt mich wieder auf Preußen zurück.
 Ob dort die Vögel zu singen wagen?
 Gibt's das noch: Werder im Blütenschnee . . .
 Wie mag die Havel das alles ertragen,
 Und was sagt der alte Grunewaldsee?
 Manchmal, angesichts neuer Bekanntschaft
 Mit üppiger Flora, – glad to see –
 Sehnt sich in mir nach magerer Landschaft,
 Sandiger Kiefer, weißnichtwie.
 Was wissen Primeln und Geranien
 Von Rassenkunde und Medizin . . .
 Ob Ecke Uhland die Kastanien
 Wohl blühen?

III №8 Der Schakal

Es heult allnächtlich der Schakal
 Von fern aus seinem Jammertal.
 Aus tiefster Not hörst du es schrein:
 „Bin- so- allein . . . Bin- so- allein . . .“
 Und findet sich dann 'ne Schakalin,
 Heult er mitsamt der Frau Gemahlin.
 Und wie zuvor hört man es schrein:
 „Bin- nun- zu- zweien- so- allein . . .“

III №9 Die Zeit steht still

Die Zeit steht still.
 Wir sind es, die vergehen.
 Und doch, wenn wir im Zug vorüberwehen,
 scheint Haus und Feld und Herden, die da grasen,
 wie ein Phantom an uns vorbeizurasen.

Da winkt uns wer und schwindet wie im Traum,
 mit Haus und Feld, Laternenpfahl und Baum.

So weht wohl auch die Landschaft unsres Lebens
 an uns vorbei zu einem andern Stern
 und ist im Nahekommen uns schon fern.
 Sie anzuhalten suchen wir vergebens
 und wissen wohl, dies alles ist nur Trug.

Die Landschaft bleibt, indessen unser Zug
 zurücklegt die ihm zugemessenen Meilen.

Die Zeit steht still.
 Wir sind es, die enteilen.

III №10 Gebet

Herr: unser kleines Leben – ein Inzwischen,
 Durch das wir aus dem Nichts ins Nichts enteilen.
 Und unsre Jahre: Spuren, die verwischen,
 Und unser ganzes Sein: nur ein Einstweilen.
 Was weißt du, Blinder, von des Stummen Leiden!
 Steckt nicht ein König oft in Bettlerschuh?
 Wer sind wir denn, um richtend zu entscheiden?
 Uns ward bestimmt, zu glauben und zu tun.
 – Laß du uns wissen, ohne viel zu fragen.
 Lehr uns in Demut schuldlos zu verzeihn.
 Gib uns die Kraft, dies alles zu ertragen,
 Und laß uns einsam, nicht verlassen sein.

III №11 Kein Kinderlied

Wohin ich immer reise,
 Ich fahr nach Nirgendland.
 Die Koffer voll von Sehnsucht,
 Die Hände voll von Tand.
 So einsam wie der Wüstenwind.
 So heimatlos wie Sand:
 Wohin ich immer reise,
 Ich komm nach Nirgendland.

Die Wälder sind verschwunden,
 Die Häuser sind verbrannt.
 Hab keinen mehr gefunden.
 Hat keiner mich erkannt.
 Und als der fremde Vogel schrie,
 Bin ich davongerannt.
 Wohin ich immer reise,
 Ich komm nach Nirgendland.

III №12 Das letzte Mal

Du gingest fort. – In meinem Zimmer
 Klingt noch leis dein letztes Wort.
 Schöner Stunden matter Schimmer
 Blieb zurück. Doch du bist fort.

Lang noch seh ich steile Stufen
 Zögernd dich hinuntergehn,
 Lang noch spür ich ungerufen
 Dich nach meinem Fenster sehn,

Oft noch hör ich ungesprochen
 Stumm versinken manches Wort,
 Oft noch das gewohnte Pochen
 An der Tür. – Doch du bist fort.

III №13 Für Einen

Die Andern sind das weite Meer.
Du aber bist der Hafen.
So glaube mir: kannst ruhig schlafen,
Ich steure immer wieder her.

Denn all die Stürme, die mich trafen,
Sie ließen meine Segel leer.
Die Andern sind das bunte Meer,
Du aber bist der Hafen,

Du bist der Leuchtturm. Letztes Ziel.
Kannst Liebster, ruhig schlafen.
Die Andern ... das ist Wellenspiel,

Du aber bist der Hafen.

III №14 Sozusagen grundlos vergnügt

Ich freu mich, dass am Himmel Wolken ziehen
Und dass es regnet, hagelt, friert und schneit.
Ich freu mich auch zur grünen Jahreszeit,
Wenn Heckenrosen und Holunder blühen.
– Dass Amseln flöten und dass Immen summen,
Dass Mücken stechen und dass Brummer brummen.
Dass rote Luftballons ins Blaue steigen.
Dass Spatzen schwatzen. Und dass Fische schweigen.

Ich freu mich, dass der Mond am Himmel steht
Und dass die Sonne täglich neu aufgeht.
Dass Herbst dem Sommer folgt und Lenz dem Winter,
Gefällt mir wohl. Da steckt ein Sinn dahinter,
Wenn auch die Neunmalklugen ihn nicht sehen.
Man kann nicht alles mit dem Kopf verstehen!
Ich freue mich. Das ist des Lebens Sinn.
Ich freue mich vor allem, dass ich bin.

In mir ist alles aufgeräumt und heiter:
Die Diele blitzt. Das Feuer ist geschürt.
An solchem Tag erklettert man die Leiter,
Die von der Erde in den Himmel führt.
Da kann der Mensch, wie es ihm vorgeschrieben,
– Weil er sich selber liebt - den Nächsten lieben.
Ich freue mich, dass ich mich an das Schöne
Und an das Wunder niemals ganz gewöhne.
Dass alles so erstaunlich bleibt, und neu!
Ich freue mich, dass ich ... Dass ich mich freu.

III №15 Deutschland, ein Kindermärchen

Geschrieben auf einer Deutschlandreise im Heine-
Jahr 1956

I.
Nach siebzehn Jahren in „U.S.A.“
Ergriff mich das Reisefieber.
Am letzten Abend des Jahres wars,
Da fuhr ich nach Deutschland hinüber.
Es winkten die Freunde noch lange am Pier.
Die einen, besorgt und beklommen.
Doch andere wären, so schien es mir,
Am liebsten gleich mitgekommen.
Dezemberlich kühl sank – ein Dollar aus Gold –
Die Sonne am Strand von Manhattan.
Und was greifbar im Lichte des Tages mir schien,
Entschwebte in Silhouetten ...

– O, Deutschland, du meiner Jugend Land,
Wie werd ich dich wiederfinden?
Mir bangte ein wenig. Schon sah man New York
Und die Freiheits-Statue schwinden ...

Es schwankten die bunten Laternen an Bord,
Vom B-Deck erscholl ein Orchester.
– Ich schwänzte das ‚Festliche Gala-Souper‘
Und hatte mein eignes ‚Sylvester‘...
Ich grüßte dies recht bedeutsame Jahr
Mit bestem französischen Weine.
Vor einem Jahrzehnt starb das ‚tausendste Jahr‘,
Und vor einem Jahrhundert – starb Heine!
II.

Es hat wohl seitdem kein deutscher Poet
So frei von der Freiheit geschrieben
Wo das Blümlein „Freiheit“ im Treibhaus gedeiht,
Wird das Treiben ihm ausgetrieben ...
Er liebte die Heimat, die Liebe, das Leid,
Den Geist und die feine Nuance,
Und war nur ein Deutscher. Ein Deutscher, kein
„Boche“.

– Es lebe „la petite différence“!
Satiriker, Lyriker und Patriot
Sans Eichenlaub und Schwerter,
Ein Rebell sans peur et reproche,
Ein Horaz, Aristophanes, Werther,
Aus Simsons Stamme, von Davids Geschlecht,
Worob die Philister ihn höhnten;
Denn er spießte den speißigen Goliath
Auf haarfein geschliffene Pointen.

III.

Wie Heinrich Heine zu seiner Zeit
War auch ich in der Fremde oft einsam.
(Auch, daß mein Verleger in Hamburg sitzt,
Hab ich mit dem Autor gemeinsam.)
Der Lump sei bescheiden: Ich sag es mit Stolz,
Daß von Urvater Heine ich stamme,
Wie Tucholsky und Mann, Giraudoux und Verlaine –
Wir lieben das Licht und die Flamme!
... Auch bin ich „ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land“,
Und nennt man die zweitbesten Namen,
So wird auch der meine genannt.
Auch meine Liebe, sie war einst
Im Munde des Volkes lebendig.
Doch wurden das Lied und der Sänger verbannt.
– Warn beide nicht „bodenständig“.

Ich sang einst im preußischen Dichterwald,
Abteilung für Großstadtlerchen.
Es war einmal. – Ja, so beginnt
Wohl manches Kindermärchen.

IV.

„... Da kam der böse Wolf und fraß
Rotkäppchen.“ – Weil sie nicht arisch.
Es heißt: die Wölfe im deutschen Wald
Sind neuerdings streng vegetarisch.
Jeder Sturmbannführer ein Pazifist,
So lautet das liebliche Märchen,
Und wieder leben Jud und Christ
Wie Turteltaubenpärchen.
Man feiert den Dichter der „Loreley“.
Sein Name wird langsam vertrauter.

Im Lesebuch steht „Heinrich Heine“ sogar,
 – Nicht: „unbekannter Autor“.
 Zwar gibt's die Gesamtausgabe nicht mehr,
 Auch zum Denkmal scheint nirgends zu reichen.
 Man verewigt den Dichter in Miniatur
 – Vermittelst Postwertzeichen.
 (Was die Marke dem Spottvogel Heine wohl
 Für ein leckeres Thema böte ...!
 Ja, der Deutsche, er kennt seine Klassiker nicht,
 Das Zitat aus dem Götz stammt von Goethe.)
 Wie gesagt, es soll ein erfrischender Wind
 In neudeutschen Landen wehen.
 Und wenn sie nicht gestorben sind ...
 – Das mußte ich unbedingt sehen!

III №16 Liebeslied

Wenn du mich einmal nicht mehr liebst,
 Lass mich das ehrlich wissen.
 Dass du mir keine Lüge gibst
 Noch Trug in deinen Küssen!
 Dass mir dein Herz die Treue hält,
 Musst du mir niemals schwören.
 Wenn eine andre dir gefällt,
 Sollst du nicht mir gehören.
 Wenn du mich einmal nicht mehr magst,
 Und geht mein Herz in Scherben –
 Dass du nicht fragst, noch um mich klagst!
 Ich kann so leise sterben.

III №17 Ohne Überschrift

Komm, lass die Tür mich leise nach dir schließen.
 Der Tag war schwer. Mag er nun draußen stehn.
 Lass nur den Regen ruhig weiterfließen,
 Wir sind zu zwein. Was kann uns schon geschehn?

Lass andre schwärmen von dem Glanz der Sterne.
 Mich freut schon, wie das Licht der Lampe fällt.
 – Glaubst du es endlich nun, daß keine Ferne
 Versprochenes hält?

Tat dir das weh? Hat uns der Herbst verändert?
 Ja, unsre Träume welken mit der Zeit,
 Und man begnügt sich mit der Wirklichkeit,
 Wenn man ganz ehrlich durch die Jahre schlendert.

... Wie still! Der Wecker tickt nur, wenn wir schweigen.
 Der einzige Baum vor unserm Fenster rauscht.
 Und wenn man in den Hof hinunterlauscht,
 Klingt's fern, als würde einer Chopin geigen.

Nein. Dummes Zeug! Es fiel mir nur so ein.
 (Kein 'Rückfall', wie du meinst, in die Romantik!)
 Das wird gewiss im Grandhotel Atlantic
 Von nebenan das Kitsch-Orchester sein.

Ach, liebst du nur nicht mit nervösen Schritten
 Von Wand zu Wand. Und liebst mich allein.
 Wenn sich die Zwei in mir nicht wieder stritten,
 Würd ich jetzt schweigen und dir nahe sein.

So geht der Abend wieder mal daneben.
 Ein Kind darf sagen: „Wills nie wieder tun!“
 Ich bin so müd von diesem bißchen Leben

Und habe nicht die Ruhe, auszuruhn ...

III №18 Zärtliche Epistel

Der blaue Himmel ist nur halb so blau,
 weil du nicht da bist, Liebster. Deine Nähe
 macht, dass ich alles Schöne schöner sehe.
 Ich bin doch eine unmoderne Frau!

Ich liebe dich trotz Ehering und Sorgen.
 Und Heimat ist nur, wo mit dir ich bin.
 Fühl ich mich doch noch heimlich Königin,
 auch wenn uns Wirt und Bäcker nicht mehr borgen.

Musik ist, wo du bist. Dein Stirb und Werde.
 Ja, selbst der Kummer trägt ein schönes Kleid.
 Viel lieber noch ist mir der Träumer Leid
 als sattes Glück der wohlversorgten Herde.

Der Wald hier, mein Lieb, ist ein richtiger Wald!
 Und die Bäume....Die Bäume, sie rauschen.
 Und „le lac“ ist ein See. Ein richtiger See.
 Und die steigenden Hügel – kein Traum.
 Oh, wie gut ist's dem Schweigen zu lauschen
 und dem Vogelgezwitscher im Baum.

Du wirst bestimmt zum Wochenende kommen?
 Gesegnet sei das gute Telefon!
 Es gibt hier Rehe. – (Unser kleiner Sohn
 und meine Sehnsucht haben zugenommen.)

Kein Wiedersehen ohne Abschiedsschmerz,
 das gilt noch immer. Aber, liebes Herz,
 man muss sich nicht so schrecklich weit entfernen,
 um diese alte Weisheit neu zu lernen....

III №19 Bescheidene Anfrage

Steht mein Bild wohl noch auf deinem Tisch?
 Kramst du manchmal noch in meinen Briefen?
 Ist das kleine Landhaus mit dem schiefen
 Bretterdach auch jetzt noch malerisch?

Geht die Haustürklingel noch so schrill
 Und verklingt erschrocken immer leiser ...
 Bellt dein Dackel Julius noch so heiser?
 Ists am Abend so wie damals still ?

Hast du immer noch kein Telephon?
 Gibts auf dem Balkon noch Hängematten?
 Spielt ihr manchmal noch die Schubertplatten
 Auf dem altersschwachen Grammophon?

Gibts zum Tee noch immer Zuckerschnecken?
 Sagt Johanna immer noch „der“ Gas ... ?
 Darf man in das teure Gartengras
 Immer noch nicht seine Beine strecken?

Weht der Seewind morgens noch so frisch?
 Grinst der Mond des Nachts noch so verlegen?
 Gehst du manchmal mir zur Bahn entgegen?
 ... Steht mein Bild wohl noch auf deinem Tisch?

Steht mein Bild ...? – Ich hab' es selbst zerrissen!
 Glaub nur nicht, ich hätte deins vermißt.

Aber manchmal möcht man manches wissen,
Wenn man so mit sich alleine ist ...

III №20 Weil du nicht da bist

Weil du nicht da bist, sitze ich und schreibe
All meine Einsamkeit auf dies Papier.
Ein Fliederzweig schlägt an die Fensterscheibe.
Die Maiennacht ruft laut. Doch nicht nach mir.

Weil du nicht da bist, ist der Bäume Blühen,
Der Rosen Duft vergebliches Bemühen,
Der Nachtigallen Liebesmelodie
Nur in Musik gesetzte Ironie.

Weil du nicht da bist, flücht ich mich ins Dunkel.
Aus fremden Augen starrt die Stadt mich an
Mit grellem Licht und lärmendem Gefunkel,
Dem ich nicht folgen, nicht entgehen kann.

Hier unterm Dach sitz ich beim Lampenschirm;
Den Herbst im Herzen, Winter im Gemüt.
November singt in mir sein graues Lied.
„Weil du nicht da bist“ flüstert es im Zimmer.

„Weil du nicht da bist“ rufen Wand und Schränke,
Verstaubte Noten über dem Klavier.
Und wenn ich endlich nicht mehr an dich denke,
Die Dinge um mich reden nur von dir.

Weil du nicht da bist, blättere ich in Briefen
Und weck vergilbte Träume, die schon schliefen.
Mein Lachen, Liebster, ist dir nachgereist.
Weil du nicht da bist, ist mein Herz verwaist.

III №21 Das war damals

I
Der kleine Affe auf der Orgel hüpfte,
So oft der Alte seinen Schlapphut lüpfte,
Wenn aus dem Fenster Kupfermünzen fielen.
Und wieder fing der Kasten an zu spielen.
Leis fiel der Schnee. Der Hof war menschenleer:
«Es war einmal, einmaaal. Es kommt nicht mehr...»

Die Emma, die Luise und die Minne,
Die hielten jetzt im Tellerspülen inne.
Sie dachten an ihr Dorf und ihre Gassen
Und an den Egon, der sie jüngst verlassen,
Und an den nächsten Sonntag, der war frei:
«O holde Blum der seltnen Männertreu ...»

II
Es roch nach Anfang Mai und erstem Flieder.
Vorm Fenster blühte der Kastanienbaum.
Wir schwangen durch die Straßen wie im Traum.
Und wieder
Sangen die Kinder ihre Frühlingslieder:
«Der Lenz, der Lenz. Der Lenz ist angeko-hom-men ...»

III
So ratterte der Schnellzug in die Fremde:
Ein Haus. Ein Pferd. Ein Stückchen Wiesenpfad.
Ein Kind, das winkt. Ein grünes Wald-Quadrat.
Und hoch im Blau der Spatzen Notenköpfe
Auf feinliniertem Telegrafendraht.
Und Baum an Baum entschwindet die dämmernde Allee –
«Lieb Heimatland, lieb Heimatland, lieb Heimatland,

ade. ...»

III №22 Interview mit mir selbst

Ich bin vor nicht zu langer Zeit geboren
In einer kleinen, klatschbeflissenen Stadt,
Die eine Kirche, zwei bis drei Doktoren
Und eine große Irrenanstalt hat.

Mein meistgesprochenes Wort als Kind war «mein».
Ich war kein einwandfreies Mutterglück.
Und denke ich an jene Zeit zurück:
Ich möchte nicht mein Kind gewesen sein.

Im letzten Weltkrieg kam ich in die achte
Gemeindeschule zu Herrn Rektor May.
– Ich war schon zwölf, als ich noch immer dachte,
Daß, wenn die Kriege aus sind, Frieden sei.

Zwei Oberlehrer fanden mich begabt,
Weshalb sie mich – zwecks Bildung – bald entfernten;
Doch was wir auf der hohen Schule lernten,
Ein Wort wie «Abbau» haben wir nicht gehabt.

Beim Abgang sprach der Lehrer von den Nöten
Der Jugend und vom ethischen Niveau –
Es hieß, wir sollten jetzt ins Leben treten.
Ich aber leider trat nur ins Büro.

Acht Stunden bin ich dienstlich angestellt
Und tue eine schlechtbezahlte Pflicht.
Am Abend schreib ich manchmal ein Gedicht.
(Mein Vater meint, das habe noch gefehlt.)

Bei schönem Wetter reise ich ein Stück
Per Bleistift auf der bunten Länderkarte.
– An stillen Regentagen aber warte
Ich manchmal auf das sogenannte Glück ...

III №23 Einmal möcht ich dort noch gehn

Einmal möcht ich dort noch gehn, am Kleinen Ring,
Wo ich an der Mutter Hand mit Trippelschritten ging.
Blumen blühten blau am Fluß,
Als ich meinen ersten Kuß,
Ersten Reim empfang.

Einmal möcht ich dort noch gehn, am Alten Tor,
Wo ich meinen Kinderzahn und mein Herz verlor.
Die ich liebte, sind verweht, vergangen...
Doch das Abschiedslied, das sie mir sangen,
Klingt mir noch im Ohr.

Einmal möcht ich dort noch gehn, am Neuen Graben,
Wo wirs erste Rendezvous uns gegeben haben.
Mädchen, euer früh erstorbnes Lachen
Wird das Herz mir immer weinen machen,
– Und die Stimmen totgesagter Knaben.

Einmal möcht ich es noch sehen, jenes Land,
Das in fremde Welten mich verbannt,
Durch die wohlbekanntesten Gassen gehen,
Vor den Trümmern meiner Jugend stehen –
Heimlich, ungebeten, unerkannt.

III №24 Autobiographisches

Die sogenannte Goldne Kinderzeit,
Nach der so viele von uns Heimweh haben,
Hat mein Gedächtnis abgrundtief vergraben
Und so von manchem Alpdruck mich befreit.
Was ich noch weiß aus jenen trüben Tagen,
Ist nur Erinnerung an Hörensagen.

Ich war halb fünf, als ich zum erstenmal
Mich freiheitsuchend aus dem Hause stahl.
Schön wars allein im Walde, unter Sternen,
Bis man mich fand, mit Fackeln und Laternen.
Der schnell versammelte Familienteetisch
Fand diesen Ausflug keineswegs poetisch.

Die Pubertät, so hieß es, formt das Ich.
Wenn Mädchen diesen Wendepunkt erreichen,
Sind ihre Augen große Fragezeichen,
Ihr Mund ein schweigender Gedankenstrich.
Es scheint, ich stand in zartem Alter schon
Im Zeichen solcher »Interpunktion«.

Ein Schulkind noch, war ich latent verliebt
In jenen einen, den es gar nicht gibt.
Ob Dichterjüngling, Bühnenheld – bei Licht
Ergab sichs jedesmal: Dies war er nicht!
Und doch, mein Herz, das Werkzeug dunkler Triebe,
War stets verliebt. Wenn auch nur in die Liebe.

Mit siebzehn ein geschwornener Pessimist,
Verschlang ich Weininger und Schopenhauer.
Sprach wie Cassandra. Schieg wie ein Trappist.
Und fand das Dasein vorschriftsmäßig sauer.
Aus purem Trotz nahm ich mir nicht das Leben.
Denn seliger als Nehmen schien das Geben!
Wies weiterging, das mag wer will erfahren
Dereinst aus meines Kindes Memoiren.

III №25 Mannequins

Inserat:

»Mannequin 42er Figur, leichte,
angenehme Arbeit, gesucht ...«

Nur lächeln und schmeicheln den endlosen Tag ...
Das macht schon müde.
– Was man uns immer versprechen mag:
Wir bleiben solide.
Wir prunken in Seide vom »dernier cri«
Und wissen: gehören wird sie uns nie.
Das bleibt uns verschlossen.
Wir tragen die Fähnchen der »Inventur«
Und sagen zu Dämchen mit Speckfigur:
»Gnädfrau, ... wie angegossen!«

Wir leben am Tage von Stullen und Tee.
Denn das ist billig.
Manch einer spendiert uns ein feines Souper,
... Ist man nur willig.
Was nützt schon der Fummel aus Crêpe Satin –
Du bleibst, was du bist: Nur ein Mannequin.
Da gibt's nichts zu lachen.
Wir rechnen, ob's Geld noch bis Ultimo langt,
Und müssen trotzdem, weil's die Kundschaft verlangt,

Das sorglose Püppchen machen.

Die Beine, die sind uns Betriebskapital
Und Referenzen.
Gehalt: so hoch wie die Hüfte schmal.
Logische Konsequenzen ...
Bedingung: stets vollschlank, diskret und – lieb.
(Denn das ist der Firma Geschäftsprinzip.)
– Und wird mal ein Wort nicht gewogen,
Dann sei nicht gleich prüde und schrei nicht gleich
»Nee!«
Das gehört doch nun mal zum Geschäftsrenommée
Und ist im Gehalt einbezogen.

III №26 Sonett in Dur

Ich frage mich in meinen stillen Stunden,
Was war das Leben, Liebster, eh du kamst
Und mir den Schatten von der Seele nahmst.
Was suchte ich, bevor ich dich gefunden?
Wie war mein Gestern, such ich zu ergründen,
Und sieh, ich weiß es nur noch ungefähr.
So ganz umbrandet mich das Jetzt, dies Meer,
In das die besten meiner Träume münden.
Vergaß ich doch, wie süß die Vögel sangen,
Noch eh du warst, der Jahre buntes Kleid.
Mir blieb nur dies von Zeiten, die vergangen:
Die weißen Winter und die Einsamkeit.
Sie warten meiner, läßt du mich allein.
Und niemals wieder wird es Frühling sein.

III №27 Sonett in Moll

Denk ich der Tage, die vergangen sind,
Und all des Lichtes, das tief in uns strahlte,
Da junge Liebe Wolken rosig malte
Und goldne Krone lieh dem Bettlerskind.
Denk ich der Städte, denk ich all der Straßen,
Die wir im Rausch durchflogen, Hand in Hand . . .
Sie führten alle in das gleiche Land,
Das Land, zu dem wir längst den Weg vergaßen.
Nun stehn die Wächter wehrend vor den Toren
Und reißen uns die Krone aus dem Haar.
Grau ist die Wolke, die so rosig war.
Und all das Licht, das Licht in uns – verloren.
Im Traume nur siehst du es glühn und funkeln.
– Ich spür es wohl, wie unsre Tage dunkeln.

III №28 Gebet

Es wohnen drei in meinem Haus –
Das Ich, das Mich, das Mein.
Und will von draußen wer herein,
So stoßen Ich und Mich und Mein
Ihn grob zur Tür hinaus.
Stockfinster ist es in dem Haus,
Trüb flackert Kerzenschein.
– Herr: laß dein Sonnenlicht herein!
Dann geht dem Ich, dem Mich, dem Mein
Das fahle Flämmchen aus.

III №29 Solo für Frauenstimme

Wenn du fortgehst, Liebster, wird es regnen,
Klopft die Einsamkeit, mich zu besuchen.
Und ich werde meinem Schicksal fluchen.
Deine Tage aber will ich segnen.

Du drangst wie Sturmwind in mein junges Leben,
 Und alle Mauern sanken wie Kulissen.
 Du hast das Dach von meinem Haus gerissen.
 Doch neuen Schutz hast du mir nicht gegeben.
 So starb ich tausendmal. Doch da du kamst,
 Mocht ich das Glück, dir nah zu sein, nicht stören.
 Wie aber solltest du mein Schweigen hören,
 Da du doch nicht einmal mein Wort vernahmst . . .

III №30 »Take it easy!«

Tehk it ih-sie, sagen sie dir.
 Noch dazu auf englisch.
 »Nimm's auf die leichte Schulter!«

Doch, du hast zwei.
 Nimm's auf die leichte.

Ich folgte diesem populären
 Humanitären Imperativ.
 Und wurde schief.
 Weil es die andre Schulter
 Auch noch gibt.

Man muß sich also leider doch bequemen,
 Es manchmal auf die schwere zu nehmen.

III №31 Begegnung im Park

Wenn es mich überkommt,
 Sagte der Alte,
 Und an Gründen mangelt es nicht,
 Red ich mir zu: Getrost, alter Narr,
 Noch ein Jährchen, noch zweie.
 Da flog das Liebespaar vorüber.
 In einer Kapsel von Glück.
 Er schwieg ihnen lange nach.
 Die Armen, sagte er, die Armen!
 Dann erhob sich sein Kopf und ging schüttelnd mit ihm
 davon.

III №32 Ein Herr namens Tristan

Als er zum ersten Mal in meinem Leben
 Die Hand mir drückte (halb verführerisch,
 Halb sorgenvoll) – auf einmal wußte ich,
 Als war es lang versiegelt und verbucht:
 ... Dies war er, den ich unbewußt gesucht.
 Nie wieder wird es seinesgleichen geben.
 Und von dem Tag, wiewohl es streng verboten
 War, ihm zu nahn - es sei denn, schwesterlich –
 Wenn er mich ansah, sang mein Herz nach Noten:
 Ich liebe dich ...
 Weh mir: ich liebe, liebe, liebe dich!

Додаток Г

Поетичні тексти Еріха Кестнера

ІТ №1 Die Ballade vom Nachahmungstrieb

Es ist schon wahr: nichts wirkt so rasch wie Gift!
Der Mensch, und sei er noch so minderjährig,
ist, was die Laster dieser Welt betrifft,
früh bei der Hand und unerhört gelehrig.

Im Februar, ich weiß nicht am wievielten,
geschah's auf irgendeines Jungen Drängen,
daß Kinder, die im Hinterhofe spielten,
beschlossen, Naumanns Fritzchen aufzuhängen.

Sie kannten aus der Zeitung die Geschichten,
in denen Mord vorkommt und Polizei.
Und sie beschlossen, Naumann hinzurichten,
weil er, so sagten sie, ein Räuber sei.

Sie steckten seinen Kopf in eine Schlinge.
Karl war der Pastor, lamentierte viel,
und sagte ihm, wenn er zu schrei'n anfinge,
verdürbe er den anderen das Spiel.

Fritz Naumann äußerte, ihm sei nicht bange.
Die andern waren ernst und führten ihn.
Man warf den Strick über die Teppichstange.
Und dann begann man, Fritzchen hochzuziehn

Er sträubte sich. Es war zu spät. Er schwebte.
Dann klemmten sie den Strick am Haken ein.
Fritz zuckte, weil er noch ein bißchen lebte.
Ein kleines Mädchen zwickte ihn am Bein.

Er zappelte ganz stumm, und etwas später
verkehrte sich das Kinderspiel in Mord.
Als das die sieben kleinen Übeltäter
erkannten, liefen sie erschrocken fort.

Noch wußte niemand von dem armen Kinde.
Der Hof lag still. Der Himmel war blutrot.
Der kleine Naumann schaukelte im Winde.
Er merkte nichts davon. Denn er war tot.

Frau Witwe Zwickler, die vorüberschlurfte,
lief auf die Straße und erhob Geschrei,
obwohl sie doch dort gar nicht schreien durfte.
Und gegen sechs erschien die Polizei.

Die Mutter fiel in Ohnmacht vor dem Knaben.
Und beide wurden rasch ins Haus gebracht.
Karl, den man festnahm, sagte kalt: „Wir hab'n
es nur wie die Erwachsenen gemacht.“

ІТ №2 Kleines Solo

Einsam bist du sehr alleine.
Aus der Wanduhr tropft die Zeit.
Stehst am Fenster. Starrst auf Steine.

Träumst von Liebe. Glaubst an keine.
Kennst das Leben. Weißt Bescheid.
Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.

Wünsche gehen auf die Freite.
Glück ist ein verhexter Ort.
Kommt dir nahe. Weicht zur Seite.
Sucht vor Suchenden das Weite.
Ist nie hier. Ist immer dort.
Stehst am Fenster. Starrst auf Steine.
Sehnsucht krallt sich in dein Kleid.
Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.

Schenkst dich hin. Mit Haut und Haaren.
Magst nicht bleiben, wer du bist.
Liebe treibt die Welt zu Paaren.
Wirst getrieben. Mußt erfahren,
daß es nicht die Liebe ist ...
Bist sogar im Kuß alleine.
Aus der Wanduhr tropft die Zeit.
Gehst ans Fenster. Starrst auf Steine.
Brauchtest Liebe. Findest keine.
Träumst vom Glück. Und lebst im Leid.
Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.

ІТ №3 Der Blinde an der Mauer

Ohne Hoffnung, ohne Trauer
Hält er seinen Kopf gesenkt.
Müde hockt er auf der Mauer.
Müde sitzt er da und denkt:

Wunder werden nicht geschehen.
Alles bleibt so, wie es war.
Wer nichts sieht, wird nicht gesehen.
Wer nichts sieht, ist unsichtbar.

Schritte kommen, Schritte gehen.
Was das wohl für Menschen sind?
Warum bleibt den niemand stehen?
Ich bin blind, und ihr seit blind.

Euer Herz schickt keine Grüße
aus der Seele ins Gesicht.
Hörte ich nicht eure Füße,
dächte ich, es gibt euch nicht.

Tretet näher! Laßt euch nieder,
bis ihr ahnt was Blindheit ist.
Senkt den Kopf, und senkt die Lieder,
bis ihr, was euch fremd war, wißt.

Und nun geht! Ihr habt ja Eile!

Tut, als wäre nichts geschehen.
Aber merkt euch diese Zeile:
„Wer nichts sieht, wird nicht gesehen.“

III №4 Monolog eines Blinden

Alle, die vorübergehen,
gehen vorbei,
Sieht mich, weil ich blind bin, keiner stehn?
Und ich steh seit Drei ...

Jetzt beginnt es noch zu regnen!
Wenn es regnet, ist der Mensch nicht gut.
Wer mir dann begegnet, tut
so, als würde er mir nicht begegnen.

Ohne Augen steh ich in der Stadt.
Und sie dröhnt, als stünde ich am Meer.
Abends lauf ich hinter einem Hunde her,
der mich an der Leine hat.

Meine Augen hatten im August
ihren zwölften Sterbetag.
Warum traf der Splitter nicht die Brust
und das Herz, das nicht mehr mag?

Ach, kein Mensch kauft handgemalte
Ansichtskarten, denn ich hab kein Glück.
Einen Groschen, Stück für Stück!
Wo ich selber sieben Pfennig zahlte.

Früher sah ich alles so wie sie:
Sonne, Blumen, Frau und Stadt.
Und wie meine Mutter ausgesehen hat,
das vergeß ich nie.

Krieg macht blind. Das seh ich an mir.
Und es regnet. Und es geht der Wind.
Ist denn keine fremde Mutter hier,
die an ihre eignen Söhne denkt?
Und kein Kind,
dem die Mutter etwas für mich schenkt?

III №5 Das verhexte Telefon

Neulich waren bei Pauline
Sieben Kinder beim Kaffee.
Und der Mutter taten schließlich
Von dem Krach die Ohren weh.

Deshalb sagte sie: „Ich gehe.
Aber treibt es nicht zu toll.
Denn der Doktor hat verordnet,
Dass ich mich nicht ärgern soll.“

Doch kaum war sie aus dem Hause,
Schrie die rote Grete schon:
„Kennt ihr meine neuste Mode?
Kommt mal mit ans Telefon.“

Und sie rannten wie die Wilden
An den Schreibtisch des Papas.
Grete nahm das Telefonbuch,
Blätterte darin und las.

Dann hob sie den Hörer runter,
Gab die Nummer an und sprach:
„Ist dort der Herr Bürgermeister?
Ja? Das freut mich. Guten Tag!

Hier ist Störungsstelle Westen.
Ihre Leitung scheint gestört.
Und da wäre es am besten,
Wenn man Sie mal sprechen hört.

Klingt ganz gut ... Vor allen Dingen
Bittet unsere Stelle Sie,
Prüfungshalber was zu singen.
Irgendeine Melodie.“

Und die Grete hielt den Hörer
Allen sieben an das Ohr.
Denn der brave Bürgermeister
Sang: „Am Brunnen vor dem Tor.“

Weil sie schrecklich lachen mussten,
Hängten sie den Hörer ein.
Dann trat Grete in Verbindung
Mit Finanzminister Stein.

„Exzellenz, hier Störungsstelle.
Sagen Sie doch dreimal „Schrank“.
Etwas lauter, Herr Minister!
Tschuldigung und besten Dank.“

Wieder mussten alle lachen.
Hertha schrie: „Hurra!“, und dann
Riefen sie von neuem lauter
Sehr berühmte Männer an.

Von der Stadtbank der Direktor
Sang zwei Strophen „Hänschen klein“,
Und der Intendant der Oper
Knöchelte die „Wacht am Rhein“.

Ach, sogar den Klassenlehrer
Rief man an. Doch sagte der:
„Was für Unsinn? Störungsstelle –
Grete, Grete! Morgen mehr.“

Das fuhr allen in die Glieder
Was geschah am Tage drauf?
Grete rief: „Wir tun’s nicht wieder.“
Doch er sagte: „Setzt euch nieder.
Was habt ihr im Rechnen auf?“

III №6 Ein Hund hält Reden

Ich hab im Traum mit einem Hund gesprochen.
Erst sprach er spanisch. Denn dort war er her.
Weil ich ihn nicht verstand – das merkte er –,
sprach er dann deutsch, wenn auch etwas gebrochen.

Er sah mich ganz entsetzt die Hände falten
und sagte freundlich: „Kästner, wissen Sie,
warum die Tiere ihre Schnauze halten?“
Ich schwieg. Und war verlegen wie noch nie.

Der Hund sprach durch die Nase und fuhr fort:
„Wir können sprechen. Doch wir tun es nicht.
Und wer, außer im Traum, mit Menschen spricht,
den fressen wir nach seinem ersten Wort.“

Ich fragte ihn natürlich nach dem Grund.
(Ich glaube nichts, was man mir nicht erklärt.)
Da sagte mir denn der geträumte Hund:
„Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert,
daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.“

Er hob sein Bein, sprang flink durch krumme Gassen ...
Und so etwas muß man sich sagen lassen!

III №7 Der September

Das ist ein Abschied mit Standarten
aus Pflaumenblau und Apfelgrün.
Goldlack und Atern flaggt der Garten,
und tausend Königskerzen glühn.

Das ist ein Abschied mit Posaunen,
mit Erntedank und Bauernball.
Kuhglockenläutend ziehn die braunen
und bunten Herden in den Stall.

Das ist ein Abschied mit Gerüchen
aus einer fast vergessenen Welt.
Mus und Gelee kocht in den Küchen.
Kartoffelfeuer qualmt im Feld.

Das ist ein Abschied mit Getümmel,
mit Huhn am Spieß und Bier im Krug.
Luftschaukeln möchten in den Himmel.
Doch sind sie wohl nicht fromm genug.

Die Stare gehen auf die Reise.
Altweibersommer weht im Wind.
Das ist ein Abschied laut und leise.
Die Karussells drehn sich im Kreise.
Und was vorüber schien, beginnt.

III №8 Bürger, schont Eure Anlagen

Arbeit läßt sich schlecht vermeiden,
und sie ist der Mühe Preis.
Jeder muß sich mal entscheiden.
Arbeit zeugt noch nicht von Fleiß.

Arbeit muß es quasi geben.
Denn der Mensch besteht aus Bauch.
Arbeit ist das halbe Leben,
und die andre Hälfte auch.

Seht euch vor, bevor ihr schuftet!
Zieht euch keinen Splitter ein.
Wer behauptet, daß Schweiß duftet,
ist (ganz objektiv) ein Schwein.

Zählt die Arbeit zu den Strafen!
Wer nichts braucht, braucht nichts zu tun.
Legt euch mit den Hühnern schlafen.
Wenn es geht: pro Mann ein Huhn.

Manche geben keine Ruhe,
und sie schuftten voller Wut.
Doch ihr Tun ist nur Getue,
und es kleidet sie nicht gut.

Laßt euch auf den Sofas treiben!
Gut geträumt ist halb gelacht.
Hände sind zum Händereiben.
Sprecht schon morgens: „Gute Nacht.“

Laßt die Wecker ruhig rasseln!
Zeigt dem Krach das Hinterteil.
Laßt die Moralisten quasseln.
Bietet euch nicht täglich feil.

Wozu macht ihr Karriere?
Ist die Erde denn kein Stern?
Tut, als ob stets Sonntag wäre,
denn er ist der Tag des Herrn.

Vieles tun heißt vieles leiden.
Lebt, so gut es geht, von Luft.
Arbeit läßt sich schlecht vermeiden, –
doch wer schuftet, ist ein Schuft!

III №9 Der Januar

Das Jahr ist klein und liegt noch in der Wiege.
Der Weihnachtsmann ging heim in seinen Wald.
Doch riecht es noch nach Krapfen auf der Stiege.
Das Jahr ist klein und liegt noch in der Wiege.
Man steht am Fenster und wird langsam alt.

Die Amseln frieren.
Und die Krähen darben.
Und auch der Mensch hat seine liebe Not.
Die leeren Felder sehnen sich nach Garben.
Die Welt ist schwarz und weiß und ohne Farben.
Und wär so gerne gelb und blau und rot.

Umringt von Kindern wie der Rattenfänger,
tanzt auf dem Eise stolz der Januar.
Der Bussard zieht die Kreise eng und enger.
Es heißt, die Tage würden wieder länger.
Man merkt es nicht. Und es ist trotzdem wahr.

Die Wolken bringen Schnee aus fremden Ländern.
Und niemand hält sie auf und fordert Zoll.
Silvester hörte man's auf allen Sendern,
dass sich auch *unterm* Himmel manches ändern
und, außer uns, viel besser werden soll.

Das Jahr ist klein und liegt noch in der Wiege.
Und ist doch hunderttausend Jahre alt.
Es träumt von Frieden. Oder träumt's vom Kriege?
Das Jahr ist klein und liegt noch in der Wiege.
Und stirbt in einem Jahr. Und das ist bald.

III №10 Der Mai

Im Galarock des heiteren Verschwenders,
ein Blumenzepter in der schmalen Hand,
fährt nun der Mai, der Mozart des Kalenders,
aus seiner Kutsche grüßend, über Land.

Es überblüht sich, er braucht nur zu winken.
Er winkt! Und rollt durch einen Farbenhain.
Blaumeisen flattern ihm voraus und Finken.
Und Pfauenaugen flügeln hinterdrein.

Die Apfelbäume hinterm Zaun erröten.
Die Birken machen einen grünen Knicks.
Die Drosseln spielen, auf ganz kleinen Flöten,
das Scherzo aus der Symphonie des Glücks.

Die Kutsche rollt durch atmende Pastelle.
Wir ziehn den Hut. Die Kutsche rollt vorbei.
Die Zeit versinkt in einer Fliederwelle.
O, gäb es doch ein Jahr aus lauter Mai!

Melancholie und Freude sind wohl Schwestern.
Und aus den Zweigen fällt verblühter Schnee.
Mit jedem Pulsschlag wird aus Heute Gestern.
Auch Glück kann weh tun. Auch der Mai tut weh.

Er nickt uns zu und ruft: „Ich komm ja wieder!“
Aus Himmelblau wird langsam Abendgold.
Er grüßt die Hügel, und er winkt dem Flieder.
Er lächelt. Lächelt. Und die Kutsche rollt.

III №11 Der November

Ach, dieser Monat trägt den Trauerflor ...
Der Sturm ritt johlend durch das Land der Farben.
Die Wälder weinten. Und die Farben starben.
Nun sind die Tage grau wie nie zuvor.
Und der November trägt den Trauerflor.

Der Friedhof öffnete sein dunkles Tor.
Die letzten Kränze werden feilgeboten.
Die Lebenden besuchen ihre Toten.
In der Kapelle klagt ein Männerchor.
Und der November trägt den Trauerflor.

Was man besaß, weiß man, wenn man's verlor.
Der Winter sitzt schon auf den kahlen Zweigen.
Es regnet, Freunde, und der Rest ist Schweigen.
Wer noch nicht starb, dem steht es noch bevor.
Und der November trägt den Trauerflor ...

III №12 Der Februar

Nordwind bläst. Und Südwind weht.
Und es schneit. Und taut. Und schneit.
Und indes die Zeit vergeht
bleibt ja doch nur eins: die Zeit.

Pünktlich holt sie aus der Truhe
falschen Bart und goldnen Kram.
Pünktlich sperrt sie in die Truhe
Sorgenkleid und falsche Scham.

In Brokat und seidnen Resten,
eine Maske vorm Gesicht,
kommt sie dann zu unsren Festen.
Wir erkennen sie nur nicht.

Bei Trompeten und Gitarren
drehn wir uns im Labyrinth
und sind aufgeputzte Narren

um zu scheinen, was wir sind.

Unsre Orden sind Attrappe.
Bunter Schnee ist aus Papier.
Unsre Nasen sind aus Pappe.
Und aus welchem Stoff sind wir?

Bleich, als sähe er Gespenster,
mustert uns Prinz Karneval.
Aschermittwoch starrt durchs Fenster.
Und die Zeit verläßt den Saal.

Pünktlich legt sie in die Truhe
das Vorüber und Vorbei.
Pünktlich holt sie aus der Truhe
Sorgenkleid und Einerlei.

Nordwind bläst. Und Südwind weht.
Und es schneit. Und taut. Und schneit.
Und indes die Zeit vergeht,
bleibt uns doch nur eins: die Zeit.

III №13 Die Maulwürfe oder Euer Wille geschehe

I

Als sie, krank von den letzten Kriegen,
tief in die Erde hinunterstiegen,
in die Kellerstädte, die drunten liegen,
war noch keinem der Völker klar,
daß es ein Abschied für immer war.

Sie stauten sich vor den Türen der Schächte
mit Nähmaschinen und Akten und Vieh,
daß man sie endlich nach unten brächte,
hinab in die künstlichen Tage und Nächte.
Und sie erbrachen, wenn einer schrie.

Ach, sie erschrakten vor jeder Wolke!
War's Hexerei oder war's noch Natur?
Brachte sie Regen für Flüsse und Flur?
Oder hing Gift überm wartenden Volke,
das verstört in die Tiefe fuhr.

Sie flohen aus Gottes guter Stube.
Sie ließen die Wiesen, die Häuser, das Wehr,
den Hügelwind und den Wald und das Meer.
Sie fuhren mit Fahrstühlen in die Grube.
Und die Erde ward wüst und leer.

II

Drunten in den versunkenen Städten,
versunken, wie einst Vineta versank,
lebten sie weiter, hörten Motetten,
teilten Atome, lasen Gazetten,
lagen in Betten und hielten die Bank.

Ihre Neue Welt glich gekachelten Träumen.
Der Horizont war aus blauem Glas.
Die Angst schlief ein. Und die Menschheit vergaß.
Nur manchmal erzählten die Mütter von Bäumen
und die Märchen vom Veilchen, vom Mond und vom
Gras.

Himmel und Erde wurden zur Fabel.
Das Gewesene klang wie ein altes Gedicht.
Man wußte nichts mehr vom Turmbau zu Babel.
man wußte nichts mehr von Kain und Abel.
Und auf die Gräber schien Neonlicht.

Fachleute saßen an blanken, bequemen
Geräten und trieben Spiegelmagie.
An Periskopen hantierten sie
und gaben acht, ob die anderen kämen.
Aber die anderen kamen nie.

III

Droben zerfielen inzwischen die Städte.
Brücken und Bahnhöfe stürzten ein.
Die Fabriken sahn aus wie verrenkte Skelette.
Die Menschheit hatte die große Wette
verloren, und Pan war wieder allein.

Der Wald rückte näher, überfiel die Ruinen,
stieg durch die Fenster, zertrat die Maschinen,
steckte sich Türme ins grüne Haar,
griff Lokomotiven, spielte mit ihnen
und holte Christus vom Hochaltar.

Nun galten wieder die ewigen Regeln.
Die Gesetzestafeln zerbrach keiner mehr.
Es gehorchten die Rose, der Schnee und der Bär.
Der Himmel gehörte wieder den Vögeln
und den kleinen und großen Fischen das Meer.

Nur einmal, im Frühling, durchquerten das Schweigen
rollende Panzer, als ging's in die Schlacht.
Sie kehrten, beladen mit Kirschblütenzweigen,
zurück, um sie drunten den Kindern zu zeigen.
Dann schlossen sich wieder die Türen zum Schacht.

III №14 Die Entwicklung der Menschheit

Einst haben die Kerls auf den Bäumen gehockt,
behaart und mit böser Visage.
Dann hat man sie aus dem Urwald gelockt
und die Welt asphaltiert und aufgestockt,
bis zur dreißigsten Etage.

Da saßen sie nun, den Flöhen entflohn,
in zentralgeheizten Räumen.
Da sitzen sie nun am Telefon.
Und es herrscht noch genau derselbe Ton
wie seinerzeit auf den Bäumen.

Sie hören weit. Sie sehen fern.
Sie sind mit dem Weltall in Fühlung.
Sie putzen die Zähne. Sie atmen modern.
Die Erde ist ein gebildeter Stern
mit sehr viel Wasserspülung.

Sie schießen die Briefschaften durch ein Rohr.
Sie jagen und züchten Mikroben.
Sie versehn die Natur mit allem Komfort.
Sie fliegen steil in den Himmel empor
und bleiben zwei Wochen oben.

Was ihre Verdauung übrigläßt,

das verarbeiten sie zu Watte.
Sie spalten Atome. Sie heilen Inzest.
Und sie stellen durch Stiluntersuchungen fest,
daß Cäsar Plattfüße hatte.

So haben sie mit dem Kopf und dem Mund
Den Fortschritt der Menschheit geschaffen.
Doch davon mal abgesehen und
bei Lichte betrachtet sind sie im Grund
noch immer die alten Affen.

III №15 Stimme von der Galerie

Die Welt ist ein Theaterstück.
Spielt eure Rollen gut! Ihr spielt ums Leben.
Seid Freund! Seid Feind! Habt Macht! Habt Glück!
Ich spiel nicht mit. In jedem Stück
muss es auch Menschen, die bloß zuschaun, geben.

Und wenn das Stück missfällt, so lasst mich schließen,
ist das noch längst kein Grund, aufs Publikum zu schießen.

III №16 Kopernikanische Charaktere gesucht

Wenn der Mensch aufrichtig bedächte:
daß sich die Erde atemlos dreht;
daß er die Tage, daß er die Nächte
auf einer tanzenden Kugel steht;
daß er die Hälfte des Lebens gar
mit dem Kopf nach unten im Weltall hängt,
indes sich der Globus, berechenbar,
in den ewigen Reigen der Sterne mengt –
wenn das der Mensch von Herzen bedächte,
dann würd er so, wie Kästner werden möchte.

III №17 Prima Wetter

Wo sind die Tage, die so traurig waren
und deren Traurigkeit uns so bezwang?
Die Sonne scheint. Das Jahr ist sich im klaren,
es ist, um schreiend aus der Haut zu fahren
und als Ballon den blauen Himmel lang!

Die grünen Bäume sind ganz frisch gewaschen.
Der Himmel ist aus riesenblauem Taft.
Die Sonnenstrahlen spielen kichernd Haschen.
Man sitzt und lächelt, zieht das Glück auf Flaschen
und lebt mit sich in bester Nachbarschaft.

Man könnte, wenn man wollte, fliegen.
Vom Stuhle fort. Mit Kuchen und Kaffee.
Auf weißen Wolken wie auf Sofas liegen
und sich gelegentlich vornüber biegen
und denken: „Also das dort ist die Spree.“

Man könnte sich mit Blumen unterhalten
und Wiesen streicheln wie sein Fräulein Braut.
Man könnte sich in tausend Teile spalten
und vor Begeisterung die Hände falten.
Sie sind nur gar nicht mehr dafür gebaut.

Man zieht sich voller Zweifel an den Haaren.
Die Sonne scheint, als hätt' es wieder Sinn.
Wo sind die Tage, die so traurig waren?
Es ist, um förmlich aus der Haut zu fahren.
Die große Schwierigkeit ist nur: Wohin?

III №18 Belauschte Allegorie

- A. Sämtliche Steine der Pyramiden
gleichem einander so ungefähr.
Nur in einem Punkt sind sie verschieden:
Die unteren Steine tragen viel mehr.
- B. Ihre Anteilnahme ist ehrenwert.
Die Steine haben sich wohl beschwert?
Es sind nun mal nicht alle die Ersten.
Die Untersten haben es immer am schwersten.
- A. Wäre es nicht in solchen Fällen
besser, man kippte die Dinge um?
Pyramiden auf den Kopf zu stellen,
fände ich nicht dumm.
- B. Dann gingen die Pyramiden in Trümmer.
Die Steine fielen und würden gehoben.
Doch wieder wäre die Spitze oben.
Und unten wären sie breit wie immer.
- A. Wenn bei den Menschen, pardon! bei den Steinen
alles wie wild durcheinander gerät,
schließlich liegt doch zum Schluß, wie Sie meinen,
unten und ewig die Majorität?
- B. Das mein ich. Die Geometrie ist vernünftig.
Da hilft kein Weinen. Da hilft kein Hauen!
Da hülf nur eins.
- A. Und das wäre?
B. Künftig
vielleicht keine Pyramiden mehr bauen.

III №19 Als die Synagogen brannten

Der junge SA-Mann:

Wo steckt Jehova nun, der nie verzeiht?
Ist er, Adresse unbekannt, verzogen?

Der alte Jude:

Gibt's einen Gott, gibt's auch Gerechtigkeit.
Wenn's keinen gibt, was braucht es Synagogen?

III № 20 Der Handstand auf der Loreley

(Nach einer wahren Begebenheit)

Die Loreley, bekannt als Fee und Felsen,
ist jener Fleck am Rhein, nicht weit von Bingen,
wo früher Schiffer mit verdrehten Hälsen,
von blonden Haaren schwärmend, untergingen.

Wir wandeln uns. Die Schiffer inbegriffen.
Der Rhein ist reguliert und eingedämmt.
Die Zeit vergeht. Man stirbt nicht mehr beim Schiffe,
bloß weil ein blondes Weib sich dauernd kämmt.

Nichtsdestotrotz geschieht auch heutzutage
noch manches, was der Steinzeit ähnlich sieht.
So alt ist keine deutsche Heldensage,
daß sie nicht doch noch Helden nach sich zieht.

Erst neulich machte auf der Loreley
hoch überm Rhein ein Turner einen Handstand!
Von allen Dampfem tönte Angstgeschrei,
als er kopfüber oben auf der Wand stand.

Er stand, als ob er auf dem Barren stünde.
Mit hohlem Kreuz. Und lustbetonten Zügen.
Man fragte nicht: Was hatte er für Gründe?
Er war ein Held. Das dürfte wohl genügen.

Er stand, verkehrt, im Abendsonnenscheine.
Da trübte Wehmut seinen Turnerblick.
Er dachte an die Loreley von Heine.
Und stürzte ab. Und brach sich das Genick.

Er starb als Held. Man muß ihn nicht beweinen.
Sein Handstand war vom Schicksal überstrahlt.
Ein Augenblick mit zwei gehobnen Beinen
ist nicht zu teuer mit dem Tod bezahlt!

P.S. Eins wäre allerdings noch nachzutragen:
Der Turner hinterließ uns Frau und Kind.
Hinwiederum, man soll sie nicht beklagen.
Weil im Bezirk der Helden und der Sagen
die Überlebenden nicht wichtig sind.

III №21 Die Zeit fährt Auto

Die Städte wachsen. Und die Kurse steigen.
Wenn jemand Geld hat, hat er auch Kredit.
Die Konten reden. Die Bilanzen schweigen.
Die Menschen sperren aus. Die Menschen streiken.
Der Globus dreht sich. Und wir drehn uns mit.

Die Zeit fährt Auto. Doch kein Mensch kann lenken.
Das Leben fliegt wie ein Gehöft vorbei.
Minister sprechen oft vom Steuersenken.
Wer weiß, ob sie im Ernste daran denken?
Der Globus dreht sich und geht nicht entzwei.

Die Käufer kaufen. Und die Händler werben.
Das Geld kursiert, als sei das seine Pflicht.
Fabriken wachsen. Und Fabriken sterben.
Was gestern war, geht heute schon in Scherben.
Der Globus dreht sich. Doch man sieht es nicht.

III №22 Das Spielzeuglied

1.
Wer seinem Kind ein Spielzeug schenkt,
weiß vorher, was passiert:
Das Spielzeug ist, bevor man's denkt,
zerlegt und ruiniert.
Der Knabe haut und boxt und schlägt
begeistert darauf ein.
Und wenn's auch sehr viel Mühe macht:
Am Ende, am Ende,
am Ende kriegt er's klein.

Wenn das erledigt wurde, dann
beginnt der zweite Teil:
Der Knabe starrt das Spielzeug an
und wünscht sich's wieder heil!
Jedoch, – was man zerbrochen hat,
bleibt läng're Zeit entzwei.

Da hilft kein Wunsch und kein Gebet.
Es hilft auch kein Geschrei.
Die Kleinen brüllen wie am Spieß

und strampeln wie noch nie.
Das Beste wär: Wir legten sie
mal gründlich, mal gründlich,
mal gründlich übers Knie.

Es ist nur so: wir lieben sie.
Ihr Schmerz ist unser Schmerz.
Wir legen sie nicht übers Knie.
Wir drücken sie ans Herz.

Wir summen „Hoppe Reiter“,
auf daß ihr Leid verweht.
Ach, wär'n wir doch gescheiter!
Das geht nicht, das geht nicht,
das geht nicht mehr so weiter,
wenn das so weitergeht!

2.
Es steckt ein Kind in jedem Mann.
Ein Spielzeug ist sein Ziel.
Nur, was dabei zustande kommt,
das ist kein Kinderspiel.
Das Glück der Welt ist zart wie Glas
und gar nicht sehr gesund.
Doch wenn die Welt aus Eisen wär, –
die Männer, die Männer,
sie richten sie zugrund!

Wenn das erledigt wurde, dann
beginnt der zweite Teil:
Die Mannswelt starrt das Spielzeug an
und wünscht sich's wieder heil!
Jedoch, – was man zerbrochen hat,
bleibt läng're Zeit entzwei.

Da hilft kein Wunsch und kein Gebet.
Es hilft auch kein Geschrei.
Und keiner will's gewesen sein,
nicht du, nicht der, nicht die!
Das Beste wär: Wir legten sie
mal gründlich, mal gründlich,
mal gründlich übers Knie.

Es ist nur so: wir lieben sie.
Ihr Schmerz ist unser Schmerz.
Wir legen sie nicht übers Knie.
Wir drücken sie ans Herz.

Sie werden nicht gescheiter,
solang ein Rest noch steht...
Diesmal war's ein Gefreiter...
Das geht nicht, das geht nicht,
das geht nicht mehr so weiter,
wenn das so weitergeht!

III №23 Le dernier cri

Als Prospekt vielleicht: eine Straßenzeile mit halbvernagelten, kläglich ausgestatteten Schaufenstern. – Von links: die Solistin; von rechts: etwa vier Frauen, die sich in einigem Abstand hinter ihr aufstellen. Alle sind ärmlich angezogen. – Der Grundton des Vortrages: trotzig, verbissen, dabei, quasi, ungeweinte Tränen en gros, die im verborgenen blühen.

1

Wir schleppten Kisten. Wir waren Chauffeure.
Wir standen auf Dächern und schmissen mit Sand.
Wir drehten Läufe für eure Gewehre.
Uns nahm in den Kellern der Tod bei der Hand.

CHOR: „Ach, wie bald, ach, wie bald
schwindet Schönheit und Gestalt.“

Es rauschten vom Himmel die singenden Minen.
Wir waren zu müde zur Angst, mein Schatz.
Dann standen wir wieder an den Maschinen.
Wir waren ein williger,
ausnehmend billiger
Männer= Ersatz.

Warum mußten unsre sanften Hände rauh sein?
Warum mußte unser Haar so zeitig grau sein?
Und genauso grau das Gesicht?
Eine Frau will doch endlich eine Frau sein!
Eine Frau will doch endlich eine Frau sein!
Versteht ihr das denn nicht?
Versteht ihr das denn nicht?

CHOR: „Ach, wie bald, ach, wie bald
schwindet Schönheit und Gestalt.“

Versteht ihr das denn nicht?

2

Wir haben Sehnsucht nach Glück und nach Seide.
Der Krieg ist vorbei und noch immer nicht aus.
Die Tränen, die sind unser letztes Geschmeide.
Der Hunger schiebt Wache vor unserem Haus.

CHOR: „Ach, wie bald, ach, wie bald
schwindet Schönheit und Gestalt.“

Das Elend als Hemd, und als Mantel die Reue,
die Armut als Hut, und Verzweiflung als Kleid!
Da stehen wir nun und tragen die neue,
die fleckige, scheckige,
speckige, dreckige
Mode der Zeit!

Wird der Himmel über uns denn nie mehr blau sein?
Wird das Leben, unser Leben, immer grau sein?
Und ein einziges Jüngstes Gericht?
Eine Frau will doch endlich eine Frau sein!
Eine Frau will doch endlich eine Frau sein!
Versteht ihr das denn nicht?
Versteht ihr das denn nicht?

CHOR: „Ach, wie bald, ach, wie bald
schwindet Schönheit und Gestalt.“

Versteht ihr uns denn nicht?

III №24 Kurzgefasster Lebenslauf

Wer nicht zur Welt kommt, hat nicht viel verloren.
Er sitzt im All auf einem Baum und lacht.
Ich wurde seinerzeit als Kind geboren,
eh ich's gedacht.

Die Schule, wo ich viel vergessen habe,
bestritt seitdem den grössten Teil der Zeit.
Ich war ein patentierter Musterknabe.
Wie kam das bloss? Es tut mir jetzt noch leid.

Dann gab es Weltkrieg, statt der grossen Ferien.
Ich trieb es mit der Fussartillerie.
Dem Globus lief das Blut aus den Arterien.
Ich lebte weiter. Fragen Sie nicht, wie.

Bis dann die Inflation und Leipzig kamen;
Mit Kant und Gotisch, Börse und Büro,
mit Kunst und Politik und jungen Damen.
Und sonntags regnete es sowieso.

Nun bin ich zirka 31 Jahre
Und habe eine kleine Versfabrik.
Ach, an den Schläfen blühen schon graue Haare,
Und meine Freunde werden langsam dick.

Ich setze mich sehr gerne zwischen Stühle.
Ich säge an dem Ast, auf dem wir sitzen.
Ich gehe durch die Gärten der Gefühle,
die tot sind, und bepflanze sie mit Witzen.

Auch ich muss meinen Rucksack selber tragen!
Der Rucksack wächst. Der Rücken wird nicht breiter
Zusammenfassend lässt sich etwa sagen:
Ich kam zur Welt und lebe trotzdem weiter.

III №25 Sergeant Waurich

Das ist nun ein Dutzend Jahre her,
da war er unser Sergeant.
Wir lernten bei ihm: „Präsentiert das Gewehr!“
Wenn einer umfiel, lachte er
und spuckte vor ihm in den Sand.

„Die Knie beugt!“ war sein liebster Satz.
Den schrie er gleich zweihundertmal.
Da standen wir dann auf dem öden Platz
und beugten die Knie wie die Goliaths
und lernten den Haß pauschal.

Und wer schon auf allen vieren kroch,
dem riß er die Jacke auf
und brüllte: „Du Luder frierst ja noch!“
Und weiter ging's. Man machte doch
in Jugend Ausverkauf ...

Er hat mich zum Spaß durch den Sand gehetzt
und hinterher lauernd gefragt:
„Wenn du nun meinen Revolver hättest –
brächtst du mich um, gleich hier und gleich jetzt?“
Da hab ich „Ja!“ gesagt.

Wer ihn gekannt hat, vergißt ihn nie.
Den legt man sich auf Eis!
Er war ein Tier. Und er spie und schrie.
Und Sergeant Waurich hieß das Vieh.
damit es jeder weiß.

Der Mann hat mir das Herz versaut.
Das wird ihm nie verzeihn.
Es sticht und schmerzt und hämmert laut.
Und wenn mir nachts vorm Schlafen graut,
dann denke ich an ihn.

III №26 Eine Mutfrage

Wer wagt es,
sich den donnernden Zügen entgegenzustellen?
Die kleinen Blumen
zwischen den Eisenbahnschwellen!

III №27 Was auch geschieht!

Was auch immer geschieht:
Nie dürft ihr so tief sinken,
von dem Kakao, durch den man euch zieht,
auch noch zu trinken!

III №28 Große Zeiten

Die Zeit ist viel zu groß, so groß ist sie.
Sie wächst zu rasch. Es wird ihr schlecht bekommen.
Man nimmt ihr täglich Maß und denkt beklommen:
So groß wie heute war die Zeit noch nie.

Sie wuchs. Sie wächst. Schon geht sie aus den Fugen.
Was tut der Mensch dagegen? Er ist gut.
Rings in den Wasserköpfen steigt die Flut.
Und Ebbe wird es im Gehirn der Klugen.

Der Optimistfink schlägt im Blätterwald.
Die guten Leute, die ihm Futter gaben,
sind glücklich, daß sie einen Vogel haben.
Der Zukunft werden sacht die Füße kalt.

Wer warnen will, den straft man mit Verachtung.
Die Dummheit wurde zur Epidemie.
So groß wie heute war die Zeit noch nie.
Ein Volk versinkt in geistiger Umnachtung.

III №29 Die dritte von rechts

Stillg'standen! Rührt euch! Na ja, so ging's!
Euch Tulpen werd ich schon kriegen!
Die dritte von rechts steht viel zu weit links!
Ihr blüht doch hier nicht zum Vergnügen!

Stillg'standen! Mal herhören! Was ich euch jetzt
erzähle, ist keine Phrase:
Wer morgen nicht strammsteht, wird strafversetzt:
Marsch in die blaue Vase!

III №30 Hotelsolo für eine Männerstimme

Das ist mein Zimmer und ist doch nicht meines.
Zwei Betten stehen Hand in Hand darin.
Zwei Betten sind es. Doch ich brauch nur eines.
Weil ich schon wieder mal alleine bin.

Der Koffer gähnt. Auch mir ist müd zumute.
Du fuhrst zu einem ziemlich andren Mann.
Ich kenn ihn gut. Ich wünsch dir alles Gute.
Und wünsche fast, du kämest niemals an.

Ich hätte dich nicht gehen lassen sollen!
(Nicht meinetwegen. Ich bin gern allein.)

Und doch: Wenn Frauen Fehler machen wollen,
dann soll man ihnen nicht im Wege sein.

Die Welt ist groß. Du wirst dich drin verlaufen.
Wenn du dich nur nicht allzu weit verirrst...
Ich aber werd mich heute nacht besaufen
und bißchen beten, daß du glücklich wirst.

III №31 Wieso warum?

Warum sind tausend Kilo eine Tonne?
Warum ist drei mal drei nicht sieben?
Warum dreht sich die Erde um die Sonne?
Warum heißt Erna Erna statt Yvonne?
Und warum hat das Luder nicht geschrieben?

Warum ist Professoren alles klar?
Warum ist schwarzer Schlips zum Frack verboten?
Warum erfährt man nie, wie alles war?
Warum bleibt Gott grundsätzlich unsichtbar?
Und warum reißen alte Herren Zoten?

Warum darf man sein Geld nicht selber machen?
Warum bringt man sich nicht zuweilen um?
Warum trägt man im Winter Wintersachen?
Warum darf man, wenn jemand stirbt, nicht lachen?
Und warum fragt der Mensch bei jedem Quark:
WARUM?

III №32 Abschied in der Vorstadt

Wenn man fröstelnd unter der Laterne steht,
wo man tausend Male mit ihr stand ...
Wenn sie, ängstlich wie ein Kind, ins Dunkel geht,
winkt man lautlos mit der Hand.

Denn man weiß: man winkt das letzte Mal.
Und an ihrem Gange sieht man, daß sie weint.
War die Straße stets so grau und stets so kahl?
Ach, es fehlt bloß, daß der Vollmond scheint ...

Plötzlich denkt man an das Abendbrot
und empfindet dies als gänzlich deplaciert.
Ihre Mutter hat zwei Jahre lang gedroht.
Heute folgt sie nun. Und geht nach Haus. Und friert.

Lust und Trost und Lächeln trägt sie fort.
Und man will sie rufen! Und bleibt stumm.
Und sie geht und wartet auf ein Wort!
Und sie geht und dreht sich nie mehr um ...

III №33 Ein Hund hält Reden

Ich hab im Traum mit einem Hund gesprochen.
Erst sprach er spanisch. Denn dort war er her.
Weil ich ihn nicht verstand – das merkte er –,
sprach er dann deutsch, wenn auch etwas gebrochen.

Er sah mich ganz entsetzt die Hände falten
und sagte freundlich: „Kästner, wissen Sie,
warum die Tiere ihre Schnauze halten?“
Ich schwieg. Und war verlegen wie noch nie.

Der Hund sprach durch die Nase und fuhr fort:
„Wir können sprechen. Doch wir tun es nicht.
Und wer, außer im Traum, mit Menschen spricht,
den fressen wir nach seinem ersten Wort.“

Ich fragte ihn natürlich nach dem Grund.
(Ich glaube nichts, was man mir nicht erklärt.)
Da sagte mir denn der geträumte Hund:
„Das ist doch klar! Der Mensch ist es nicht wert,
daß man gesellschaftlich mit ihm verkehrt.“

Er hob sein Bein, sprang flink durch krumme Gassen ...
Und so etwas muß man sich sagen lassen!

Додаток Д

Поетичні тексти Йоахіма Рінгельнатца

ІІТ №1 Seemannstreue

Nafikare necesse est.
 Meine längste Braut war Alwine.
 Ihrer blauen Augen Gelatine
 Ist schon längst zerlaufen und verwest. –
 Alwine sang so schön das Lied:
 „Ein Jäger aus Kurpfalz“.

Wie Passatwind stand ihr der Humor.
 – Sonntags morgens wurde sie bestattet
 In der Heide, wo kein Bäumchen schattete,
 Und auch ihre Unschuld einst verlor.

Donnerstags grub ich sie wieder aus.
 Da kamen mir schon ihre Ohrklappen
 So sonderbar vor.

Freitags grub ich sie dann wieder ein.
 Niemand sah das in der stillen Heide. –
 Montags wieder aus. Von ihrem Kleide,
 Das man ihr ins Grab gegeben hatte,
 Schnitt ich einer Hand breit gelber Seide,
 Und die trägt mein Bruder als Krawatte. –

Gruslig wars: Bei dunklem oder feuchten
 Wetter fing Alwine an zu leuchten.
 Trotzdem parallel zu ihr verweilen
 Wollt ich ewiglich und immerdar.
 Bis sie schließlich an den weichen Teilen
 Schon ganz anders und ganz flüssig war.

Aus. Ein. Aus; so grub ich viele Wochen.
 Doch es hat zuletzt zu schlecht gerochen.
 Und die Nase wurde blauer Saft,
 Wodrin lange Fadenwürmer krochen. –
 Nichts für ungut: Das war ekelhaft. –
 Und zuletzt sind mir die schlüpfrigen Knochen
 Ausgeglitten und in lauter Stücke zerbrochen.

Und so nahm ich Abschied von die Stücke.
 Ging mit einem Schoner nach Iquique,
 Ohne jemals wieder ihr Gebein
 Auszugraben. Oder anzufassen.

Denn man soll die Toten schlafen lassen.

ІІТ №2 Abendgebet einer erkälteten Negerin

Ich suche Sternengefunkel.
 All mein Karbunkel
 Brennt Sonne dunkel.
 Sonne drohet mit Stich.

Warum brennt mich die Sonne im Zorn?
 Warum brennt sie gerade mich?
 Warum nicht Korn?

Ich folge weißen Mannes Spur.
 Der Mann war weiß und roch so gut.
 Mir ist in meiner Muschelschnur
 So negligé zu Mut.

Kam in mein Wigwam
 Weit übers Meer,
 Seit er zurückschwamm,
 Das Wigwam
 Blieb leer.

Drüben am Walde
 Kängt ein Guruh – –

Warte nur balde
 Kängurst auch du.

ІІТ №3 Psst

Träume deine Träume in Ruh.
 Wenn du niemandem mehr traust,
 Schließe die Türen zu,
 Auch deine Fenster,
 Damit du nichts mehr schaust.
 Sei still in deiner Stille,
 Wie wenn dich niemand sieht.

Auch was dann geschieht,
 Ist nicht dein Wille.
 Und im dunkelsten Schatten
 Lies das Buch ohne Wort.
 Was wir haben, was wir hatten,
 Was wir ...
 Eines Morgens ist alles fort.

ІІТ №4 Heimatlose

Ich bin fast
 Gestorben vor Schreck:
 In dem Haus, wo ich zu Gast
 War, im Versteck,
 Bewegte sich,
 Regte sich
 Plötzlich hinter einem Brett
 In einem Kasten neben dem Klosett,
 Ohne Beinchen,
 Stumm, fremd und nett
 Ein Meerschweinchen.
 Sah mich bange an,
 Sah mich lange an,
 Sann wohl hin und sann her,
 Wagte sich
 Dann heran
 Und fragte mich:
 „Wo ist das Meer?“

III №5 Großer Vogel

Die Nachtigall ward eingefangen,
Sang nimmer zwischen Käfigstangen.
Man drohte, kitzelte und lockte.
Gall sang nicht. Bis man die Verstockte
In tiefsten Keller ohne Licht
Einsperrte. – Unbelauscht, allein
Dort, ohne Angst vor Widerhall,
Sang sie
Nicht – –,
Starb ganz klein
Als Nachtigall.

III №6 Volkslied

Wenn ich zwei Vöglein wär,
Und auch vier Flügel hätt,
Flög die eine Hälfte zu dir.
Und die andere, die ging auch zu Bett,
Aber hier zu Haus bei mir.

Wenn ich einen Flügel hätt
Und gar kein Vöglein wär,
Verkaufte ich ihn dir
Und kaufte mir dafür ein Klavier.

Wenn ich kein Flügel wär
(Linker Flügel beim Militär)
Und auch keinen Vogel hätt,
Flög ich zu dir.
Da 's aber nicht kann sein,
Bleib ich im eignen Bett
Allein zu zwein.

III №7 Drei Tage Tirol

Ich bin nach Tirol gereist
Und hab das *Zuhause* vergessen.
Ich habe viel *Freiheit* gefressen
Und viel Gesellschaft gespeist.
Landschaften hab ich gesoffen
Und Illusionen geraucht.

Die Menschen, die ich getroffen,
Standen meist so zu den Sternen,
Dass man, um sie kennenzulernen,
Nicht erst zu verreisen braucht.

Das nennt man Drahtseilbahn: Es hing
Ein Zündholzschächtelchen an Zwirn.

Und ein Gewitter kam. – Das ging
Mir superior durch Herz und Hirn.

Wie tut ein wildes Wandern wohl,
Wenn man sein Einsamgehn durchleuchtet!

An allen Stellen angefeuchtet
Kam ich *nach Hause* aus Tirol.

III №8 Sehnsucht nach zwei Augen

Diese Augen haben um mich geweint.
Denk ich daran, wird mir weh.
Wie die mir scheinen und spiegeln, so scheint
Keine Sonne, so spiegelt kein See.

Und rührend dankten und jubelten sie
Für das kleinste gute Wort.
Diese Augen belogen mich nie.

Nun bin ich weit von ihnen fort,
Getrennt für Zeit voll Ungeduld.
Da träumt's in mir aus Leid und Schuld:
Daß sie noch einmal weinen
Werden über meinen
Augen, wenn ich tot bin.

III №9 Kniebeuge

Kniee – beugt!
Wir Menschen sind Narren.
Sterbliche Eltern haben uns einst gezeugt.
Sterbliche Wesen werden uns später verscharren.
Schäbige Götter, wer seid ihr? und Wo?
Warum lasset ihr uns nicht länger so
Menschlich verharren?
Was ist denn Leben?
Ein ewiges Zusichnehmen und Vonsichgeben. –
Schmach euch, ihr Götter, daß ihr so schlecht uns
versorgt,
Daß ihr uns Geist und Würde und schöne Gestalt nur
borgt.
Eure Schöpfung ist Plunder,
Das Werk sodomitischer Nachtung.
Ich blicke mit tiefster Verachtung
Auf euch hinunter.
Und redet mir nicht länger von Gnade und Milde!
Hier sitze ich; forme Menschen nach meinem Bilde.
Wehe euch, Göttern, wenn ihr uns drüben erweckt!
Beine streckt!

III №10 Nacht ohne Dach

Nacht ohne Dach. – Nacht mit Lichtern. –
Café-Garten am Rande der Stadt, –
Wo jeder Gegenstand die Seele von Dichtern
Oder versöhnende Hilflosigkeit hat.

Und Menschen kommen und gehen.
Und es lügt ein Getu und Getön.
Aber Tischtücherzipfel wehen,
Und das ist schön!

Und dann ist auch schön: ein Paar
Verliebter Jugend. –
Nacht ohne Dach...
Erinnerung, rufe nicht wach,
Wie schlimm eine Nacht ohne Dach
Einst für mich war.

III №11 Weißt du?

Wenn ein Neunauge mit einem Tausendfuß
Kinder zeugt, wie mögen die gehen?
Wie mögen die sehen?
Ich weiß es nicht. Weißt du's?

Weißt du wohl, dass eines Flugzeugs Schatten,
Wenn er über Häuser, Bäume, Matten,
Menschen, Tiere, Wasser geht,
Nichts und niemand widersteht?

Jeder weiß, warum in schönen Zweigen
Schöne Spinne schöne Netze webt.
Aber weißt du, was das Schweigen
Eines andern Menschen
Sinnt und nacherlebt und vorerlebt?

III №12 Aus meiner Kinderzeit

Vaterglückchen, Mutterschößchen,
Kinderstübchen, trautes Heim,
Knusperhexlein, Tante Rös'chen
Kuchen schmeckt wie Fliegenleim.

Wenn ich in die Stube speie
Lacht mein Bruder wie ein Schwein
Wenn er lacht, haut meine Schwester,
Wenn sie haut, weint Mütterlein.

Wenn die weint, muß Vater fluchen.
Wenn er flucht, trinkt Tante Wein
Trinkt sie Wein, schenkt sie mir Kuchen:
Wenn ich Kuchen kriege, muß ich spein.

III №13 Schöne Frau mit schönen Katzen

Schöne Frau und Katzen pflegen
Häufig Freundschaft, wenn sie gleich sind,
Weil sie weich sind
Und mit Grazie sich bewegen.

Weil sie leise sich verstehen,
Weil sie selber leise gehen,
Alles Plumpe oder Laute
Fliehen und als wohlgebaute
Wesen stets ein schönes Bild sind.

Unter sich sind sie Vertraute,
Sie, die sonst unzählbar wild sind.

Fell wie Samt und Haar wie Seide.
Allverwöhnt. – Man meint, dass beide
Sich nach nichts, als danach sehnen,
Sich auf Sofas schön zu dehnen.

Schöne Frau mit schönen Katzen,
Wem von ihnen man dann schmeichelt,
Wen von ihnen man gar streichelt,
Stets riskiert man, dass sie kratzen.

Denn sie haben meistens Mucken,
Die zuletzt uns andre jucken.

Weiß man recht, ob sie im Hellen
Echt sind oder sich verstellen?

Weiß man, wenn sie tief sich ducken,
Ob das nicht zum Sprung geschieht?
Aber abends, nachts, im Dunkeln,
Wenn dann ihre Augen funkeln,
Weiß man alles oder flieht
Vor den Funken, die sie stieben.

Doch man soll nicht Frau, die ihre
Schönen Katzen wirklich lieben,
Menschen überhaupt, die Tiere
Lieben, dieserhalb verdammen.

Sind Verliebte auch wie Flammen,
Zu- und ineinander passend,
Alles Fremde aber hassend.

Ob sie anders oder so sind,
Ob sie männlich, feminin sind,
Ob sie traurig oder froh sind,
Aus Madrid oder Berlin sind,
Ob sie schwarz, ob gelb, ob grau, –

Auch wer weder Katz noch Frau
Schätzt, wird Katzen gern mit Frauen,
Wenn sie beide schön sind, schauen.

Doch begegnen Ringelnatzen
Hässlich alte Fraun mit Katzen,
Geht er schnell drei Schritt zurück.
Denn er sagt: Das bringt kein Glück

III №14 Überall

Überall ist Wunderland.
Überall ist Leben.
Bei meiner Tante im Strumpfenband.
Wie irgendwo daneben.
Überall ist Dunkelheit.
Kinder werden Väter.
Fünf Minuten später
Stirbt sich was für einige Zeit.
Überall ist Ewigkeit.

Wenn du einen Schneck behauchst,
Schrumpft er ins Gehäuse,
Wenn du ihn in Kognak tauchst,
Sieht er weiße Mäuse.

III №15 Ich habe dich so lieb

Ich habe dich so lieb!
Ich würde dir ohne Bedenken
Eine Kachel aus meinem Ofen
Schenken

Ich habe dir nichts getan
Nun ist mir traurig zu Mut.
An den Hängen der Eisenbahn
Leuchtet der Ginster so gut.

Vorbei – verjährt –
Doch nimmer vergessen.
Ich reise.
Alles, was lange währt,
Ist leise.

Die Zeit entstellt
Alle Lebewesen.
Ein Hund bellt.
Er kann nicht lesen.
Er kann nicht schreiben.
Wir können nicht bleiben.

Ich lache.
Die Löcher sind die Hauptsache
An einem Sieb.

Ich habe dich so lieb.

III №16 Kindergebetchen

Erstes
Lieber Gott, ich liege
Im Bett. Ich weiß, ich wiege
Seit gestern fünfunddreißig Pfund.
Halte Pa und Ma gesund.

Ich bin ein armes Zwiebelchen,
Nimm mir das nicht übelchen.

Zweites
Lieber Gott, recht gute Nacht,
Ich hab noch schnell Pipi gemacht,
Damit ich von dir träume.
Ich stelle mir den Himmel vor
Wie hinterm Brandenburger Tor
Die Lindenbäume.

Nimm meine Worte freundlich hin,
Weil ich schon so erwachsen bin.

Drittes
Lieber Gott mit Christussohn,
Ach schenk mir doch ein Grammophon.
Ich bin ein ungezogenes Kind,
Weil meine Eltern Säufer sind.
Verzeih mir, daß ich gähne.
Beschütze mich in der Not,

Mach meine Eltern noch nicht tot
Und schenk der Oma Zähne.

III №17 Am Barren

Deutsche Frau, dich ruft der Barrn,
Denn dies trauliche Geländer
Fördert nicht nur Hirn und Harn,
Sondern auch die Muskelbänder,
Unterleib und Oberlippe.
Sollst, das Hüftgelenk zu stählen,
Dich im Knickstütz ihm vermählen.

Deutsches Weib, komm: Kippe, kippe!

Deutsche Frau, nun laß dich wieder
Ellengriffs im Schwimmhang nieder.
So, nun Hackenschluß! Und schwinge!
Schwinge! Hurtig um den Leib!
Oh, es gibt noch wundervolle
Dinge. Rolle rückwärts! Rolle!
Rolle rückwärts, deutsches Weib!

Deutsche Jungfrau, weg das Armband!
In die Hose! Aus dem Rocke!
Aus dem Streckstütz in den Armstand,
Nur die Flanke. Sehr gut! Danke!
Deutsches Mädchen – Hocke, Hocke!

Mußt dich keck emanzipieren
Und mit kindlichem „Ätsch-Ätsche“
Über Männer triumphieren,
Mußt wie Bombe und Kartätsche
Deine Kräfte demonstrieren.
Deutsches Mädchen – Grätsche! Grätsche!

III №18 Weihnachten

Liebeläutend zieht durch Kerzenhelle,
mild, wie Wälderduft, die Weihnachtszeit.
Und ein schlichtes Glück streut auf die Schwelle
schöne Blumen der Vergangenheit.

Hand schmiegt sich an Hand im engen Kreise,
und das alte Lied von Gott und Christ
bebt durch Seelen und verkündet leise,
dass die kleinste Welt die größte ist.

III №19 Gedicht zum 40. Geburtstag

Ach wie schön, dass du geboren bist!
Gratuliere uns, dass wir dich haben,
Dass wir deines Herzens gute Gaben
Oft genießen dürfen ohne List.

Deine Mängel, deine Fehler sind
Gegen das gewoben harmlos klein.
Heute nach vierzig Jahren wirst du sein:
Immer noch ein Geburtstagkind.

Möchtest Du: nie lange traurig oder krank
Sein. Und: wenig Hässliches erfahren. –
Deinen Eltern sagen wir unseren fröhlichen Dank
Dafür, dass sie Dich gebaren.

Gott bewirke Dir
Alle Deine Schritte;
Ja, das wünschen wir,
Deine Freunde und darunter (bitte)

Dein ...

III №20 Liebesbrief

So kann es nun nicht weitergehn!
 Das, was besteht, muss bleiben.
 Wenn wir uns wieder wiedersehn,
 Muss irgendetwas geschehn.
 Was wir dann auf die Spitze treiben.
 Was – was auf einer Spitze tut?
 Gewiss nicht Plattitüden.
 Denn was auf einer Spitze ruht,
 Wird nicht so leicht ermüden.
 Auf einer Bank im Grunewald
 Zu zweit im Regen sitzen,
 Ist blöd. Mut, Mädchen! Schreibe bald!
 Dein Fritz! (Remember Spitzen).

III №21 Lustig quasselt

Lustig quasselt der seichte Bach.
 Scheinchen scheppern darüber flach.
 Stumm gegen die Wellchen steht ein Stein,
 Sieht – wie mir scheint –
 Ernst aus und verweint.

Denn es macht traurig, unbequem zu sein.

III №22 Olympische Hymne

Jauchzend steigt die Olympiade,
 Olympiade unsrer Zeit!
 Alles wartet der Parade.
 Chöre harren klangbereit.

In Begeisterung sich heben
 Muß beim Anmarsch solcher Macht
 Rechts und Links das Volk. Es beben
 Ihre Herzen welterwacht.

Nur mit Geist kann Leib gedeihen.
 Geist erstarkt an Mut und Kraft.
 Einen beide sich, dann weihen
 Leben sie, das Leben schafft.

Nicht der Zorn soll Muskeln schwellen,
 Aber jugendheißes Spiel.
 Tretet an, ihr Kampfgesellen!
 Zieht mit Gott zum edlen Ziel.

III №23 Das Turngedicht am Pferd

(Schon den Römern bekannt)

Es lebte an der Mündung der Dobrudscha
 Ein Roll- und Bier- und Leichenwagenkutscher.
 Der riß lebendigem Getier – o Graus! –
 Mit kaltem Blut die Pferdeschwänze aus.
 Hopla!

Jedoch verscherzte er mit solchen Streichen
 Sich den Verkehr mit Roll und Bier und Leichen
 Und frönte nun dem Trunk, auch nebenbei
 Der Kunst, speziell der Pferdeschlächtere.
 Hopla!

Man traf ihn manchmal unter Viadukten
 Mit Pferdeköpfen, die noch lebhaft zuckten,
 Und fragte man dann nach dem Preis pro Pfund,
 Dann brüllte er und hatte Schaum vorm Mund:
 „Hopla!“

Doch abermals aus dem Beruf gestoßen,
 Ergab er sich dem Schicksal aller Großen
 Und wurde – solches traf sich eben gut –
 Pedell an einem Turninstitut.
 Hopla!

Schon im Begriff, sein Leben umzuwandeln,
 Besoff er sich und stürzte über Hanteln.
 Er wußte selber nicht, wie weit, wie tief;
 Jedoch er fragte gar nicht, sondern schlief.
 ... la ...

Punkt Mitternacht bemerkte der Betäubte,
 Daß sich sein Haar mit leisem Knirschen sträubte.
 Er wachte auf und sah im bleichen Glanz
 Ein Pferd, ein Pferd, ganz ohne Haupt und Schwanz.
 ... pla!

Nun reckte sich das abenteuerliche
 Gespenst und wuchs ins Ungeheuerliche.
 Drei Meter mochte es gewachsen sein,
 Da hielt es inne, schnappte plötzlich ein.
 Hopla!

Und nun, wohl in Ermangelung von Äpfeln,
 Begann es Sägemehl aus sich zu tröpfeln.
 „Mensch,“ rief es, „der du Tiere quälen kannst,
 Auf! Springe über meinen Lederwanst.
 Hopla!“

Er sprang bereits, wie ihn die Formel bannte,
 Er sprang und fiel, erhob sich wieder, rannte
 Und sprang und rannte, sprang und sprang und sprang,
 Wohl stunden-, tage-, wochen-, jahrelang.
 Hopla! Hopla! Hopla! Hopla!

Bis plötzlich unter ihm das Pferd zerkrachte.
 Da brach er auch zusammen, und erwachte.
 Indem er schwur, nie wieder nachts zu picheln,
 Bemerkte er, gereizt durch fremdes Sticheln,
 Daß ihn, der doch sich täglich glatt rasierte,
 Ein langer Zwickelbart aus Roßhaar zierte.
 Ho!

III №24 Schulgedichte zum Auswendiglernen

1
 Ein niedliches Eichhörnchen
 Lutschte am kleinen Zehchen.
 Dort hatte es ein Weh-Wehchen –
 Wahrscheinlich ein Leichdörnchen.

2
 Nun sieh mal an! Ei ei!
 Am Himmel stehn drei Sterne.

Vor kurzem standen da nur zwei.
Nun wüßt ich gar zu gerne
Was Näheres über die Ferne.
Denn etwas stimmt mir nicht dabei.

III №25 Kind spiele!

Kind, spiele!
Spiele Kutscher und Pferd! –
Trommle! – Baue dir viele
Häuser und Automobile! –

Koche am Puppenherd! –
Zieh deinen Püppchen die Höschen
Und Hemdchen aus! – Male dann still! –
Spiele Theater: „Dornröschen“
Und „Kasperl mit Schutzmann und Krokodil!“ –

Ob du die Bleisoldaten
Stellst in die fürchterliche Schlacht,
Ob du mit Hacke und Spaten
Als Bergmann Gold suchst im Garten im Schacht,

Ob du auf eine Scheibe
Mit deinem Flitzbogen zielst, – – –
Spiele! – Doch immer bleibe
Freundlich zu allem, womit du spielst.
Weil alles (auch tote Gegenstände)
Dein Herz mehr ansieht als deine Hände.
Und weil alle Menschen (auch du, mein Kind)
Spielzeug des lieben Gottes sind.

III №26 Abschied von Renée

Wann sieht ein Walfisch wohl je
Ein Reh? –
Ach du! Renée!
Und führen wir zusammen zur See,
Wir landeten bei den Wilden. –
Sag: Ist es nicht noch schöner, in Schnee
Als in Erde zu bilden?
Und sei auch kein Fuß an dem Sinn;
Es schweben auf tanzender Melodie
Zwei Federn einer Indianerin
Fort, fort in die weite Prärie.
Ade Renée!
Wie dunkelschön war unser Dach,
Als leise wir viere
Zusammenrückten vor Blitz und Krach. –
Ich streichle euch guten Tiere,
Nun ich geh.
Mir ist so dienstmädchen-donnerstagweh,
Weil ich nun weiterfahre.
Und ich war hundert Jahre
Mit dir zusammen,
Renée.

III №27 Was willst du von mir?

Möchtest du meine Frau werden,
Da meine Haare schon grau werden,
Schon größtenteils sind?
Möchtest du über mich lachen?
Soll ich dir Freude machen?
Oder ein Kind?

Willst du die Peitsche spüren?
Soll ich dich ausführen?
Brauchst du Geld oder einen Rat?
Willst du nur mit mir spielen?
Oder gefielen oder mißfielen
Dir Taten, die ich tat?

Warum bist du so still?
Soll ich dich beklagen?
Sag doch einmal: „Ich will ...“
Oder sonst ein deutliches Wort. –
Soll ich dich verjagen?
Ja. Geh zu!
Nein! – Du!
Bitte, bitte, geh nicht fort!

III №28 Dresden

Die Stadt macht einen ganz barock.
Bemerkenswertes kennst du ja aus Bildern
Und Büchern. Warum das noch schildern.
Und sozusagen scharrt mein Reisetock.

Ich habe Angst, hier zu verwildern.
August der Starke und Paris
Sind weit von diesem Tumerspieß,
Auch Walter von der Vogelwies.

Was sind wir nun an Gas und Miete schuldig?
Antworte nicht. Mit Geld steht's diesmal schlecht.
Vielleicht deshalb bin ich so ungeduldig
Und gegen Dresden billig ungerecht.

Doch hier – das tolle Welt- und Großstadtleben
Zermürbt mich ganz und gar.
Übrigens: Würzen liegt nicht weit daneben,
Die Stadt, wo meine Mutter mich gebar.

Fort! Tausend Dank den Dresdener Verehrern!
Doch fort von Dresden! Meine Sehnsucht weht
Nach einer Stadt, die nur aus Oberlehrern
Und aus Gemütlichkeit besteht.

Додаток Е

Список публікацій здобувача

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Бандурко З. В. Мовні особливості поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2014. № 1124. Вип. 78. С. 110–115.

2. Бандурко З. В. Напрямок «Нова діловитість» як об'єкт дослідження сучасної науки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Філологія (мовознавство)*. Вінниця, 2016. Вип. 23. С. 169–174.

3. Бандурко З. В. Лексичне розмаїття у німецькомовній поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Нова філологія*. Запоріжжя, 2017. № 69. С. 9–14.

4. Бандурко З. В. Прагмапоетика як методологічний підхід до аналізу поетичного дискурсу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2017. Випуск 27. С. 134–139.

5. Бандурко З. В. Засоби евфонічного увиразнення в поезії літературного напрямку «Нова діловитість». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*. Херсон, 2018. Вип. 1. С. 9–13.

6. Bandurko Z. V. Art tenor the “New Objectivity” as a cultural phenomenon of Germany at the time of the Weimar Republic. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Hungary, 2016. Vol. IV (24), Issue 104. P. 18–21.

7. Bandurko Z. Pragmatische Eigenschaften von der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2017. Випуск 29. С. 38–42.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Бандурко З. В. Лінгвопрагматика поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: матеріали XIV*

наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 27 бер. 2015 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2015. С. 13–14.

9. Бандурко З. В. Лексичні властивості поезії М. Калеко, Е. Кестнера та Й. Рінгельнатца. *Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал*: матеріали VII міжнар. науков. форуму (м. Харків, 23 лист. 2016 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2016. Ч. 1. С. 17–19.

10. Бандурко З. В. Евфонічні характеристики поезії напрямку «Нова діловитість». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVI наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 3 лютого 2017 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2017. С. 8–9.

11. Бандурко З. В. Імплікатури у поетичному дискурсі «Нової діловитості». *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація*: матеріали XVII наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 2 лютого 2018 р.). Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2018. С. 12–13.

12. Бандурко З. В. Morphologische Eigenschaften der Poesie der „Neuen Sachlichkeit“. Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі: матеріали I Всеукраїнської наукової інтернет-конференції (м. Суми, 17 листопада 2017 р.). Суми, 2017. С. 352–356.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Бандурко З. В. Концептосфера поетичного дискурсу «Нової діловитості». *Сучасна германістика: теорія і практика*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Дніпропетровськ, 10-11 лист. 2015 р.). Дніпропетровськ: Біла К.О., 2015. С. 25–26.