

4. Коваль М. В., Кульчицький С. В., Курносів Ю. О. Історія України: Навчальний посібник. – К.: МП «Райдуга», 1992. – 512 с.
5. Кононенко В. І. Мова. Культура. Стиль. Збірник статей. – Київ – Івано-Франківськ, 2002. – 460 с.
6. Мельничук О. С. Про два синтаксичні рівні формування й опису словосполучень // Мовознавство. – 1970. – № 6. – С.10-16.
7. Наказ по Військовому Генеральному Секретарству Української Народної республіки (20 грудня 1917 р. м. Київ). – Фонди Музею Збройних Сил України; одиниця зберігання № 424.
8. Наказ по Військовому Генеральному Секретарству Української Народної Республіки (21 грудня 1917 р. м. Київ). – Фонди Музею Збройних Сил України; одиниця зберігання № 426.
9. Поліщук Н. М. Українська дипломатична лексика періоду УНР: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1994. – 16 с.
10. Рудий Г. Я. Газетна періодика – джерело вивчення проблем української культури. 1917-1920 рр. /НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України НАН України, 2000. – 442 с.
11. Сушко О. І. особливості функціонування фразеологічних одиниць офіційно-ділового стилю періоду незалежності України при УНР та Гетьманаті // Мова і культура: У 10-ти томах. – Т. III. – Вип. 6. – Ч. 1. – К., 2003. – С. 204-208.
12. Сушко О., Мосенкіс Ю. Л. Деякі актуальні питання дослідження фразеології службових документів // Мова та історія: Періодичний збірник наукових праць. – К., 2005. – Випуск 78/79. – С. 58-71.
13. Статуту Збройних Сил України. – К.: Атіка, 2006. – 432 с.

**Чуприна Н. Н.**

## **ФОНЕТИКО-МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ТЕКСТА ПАРОДИИ**

Каждая пародия по своей природе интертекстуальна, межтекстовое взаимодействие для нее является обязательным фактором. Содержанием пародии становятся форма и содержание пародируемого текста в их единстве. Без адекватного фонового знания пародия не может быть воспринята как пародийный текст. Что же касается лингвистических основ текста англоязычной пародии, то, по мнению М. Вербицкой, они не могут быть поняты без обращения к звучащей речи, без изучения ритмико-интонационных особенностей текста, т. е. специфического тембра, который определяется лингвопоэтикой текста и, в свою очередь, определяет восприятие текста как пародийного; под тембром П понимается специфическая сверхсегментная окраска речи, придающая ей те или другие экспрессивно-эмоциональные свойства.

В своей работе «Литературная пародия как объект филологического исследования» М. Вербицкая называет такой тембр тембром П [1]. Однако, мы полагаем, что такой подход является слишком узким и нецелесообразным, поскольку М. Вербицкая не сопоставляет тембр П с тембром I, не дает четких характеристик, которые бы выявили разницу между тембром I и тембром П.

Таким образом, будем рассматривать данный тембр как пародийный.

Пародийный тембр является основой для любой речевой пародии. Как отмечает М. Вербицкая, что благодаря этому просодическому оформлению совершенно меняется направленность высказывания, его содержание-намерение, оно перестает соотноситься с действительностью как таковой и несет информацию уже не о ней, а о первоначальном оригинальном высказывании, одновременно выражая ироническое, сатирическое или юмористическое отношение пародирующего к этому «прецедентному тексту» [1]. В романе У. Голдинга «Повелитель мух» «речевое пародирование становится своего рода оружием в борьбе за лидерство между подростками:

... «Piggy grabbed and put on the glasses. He looked matevolently at Jack.

«I got to have them specs . Now I only got one eye. «Jus you, wait» –

Jack made a move towards Piggy who scrambled away till a great rock lay between them. He thrust his head over the top and glared at Jack through his one flashing glass.

«Now I only got one eye. Jus you wait» – Jack mimicked the wine and scrambled.

«Jus you wait – yah»

Piggy and the parody were so funny that the hunters began to laugh.

Jack felt encouraged. He went on scrambling and the laughter rose to a gate of hysteria» [2].

В данном случае в просодическом оформлении высказывания при его пародийном повторе, в первую очередь, необходимо отметить появление специфических качеств голоса. Появляется «сдавленный голос», специфическая злобная улыбка.

Ироническое отношение автора к описываемому находит свое выражение в специфическом звучании текста, а именно в пародийном тембре. Далеко не всякий читатель способен воспринимать пародийный тембр; только начитанный, филологически образованный человек слышит это «звучание» в своей внутренней речи и правильно воспринимает данный текст. Для многих пародийный тембр может остаться незамеченным и неузнанным. Данный тембр является одним из важных составляющих общей словесной ткани пародийного художественного текста. Не уловив его, читатель не сможет до конца прочувствовать и воспринять игру пародии.

Следующий специфический аспект узнавания пародии – графический, воспринимающийся визуально без чтения текста. Так, в пародии Миры Баттл «Sweeniad» на Т. С. Эллиота используются различные типографические шрифты, иероглифы и даже азбука Морзе, представленная в виде точек и тире [4]. Следует отметить, что данные графические знаки привлекают внимание перед чтением текста, и вызывают совершенно определенные ассоциации с модернистской поэзией вообще, и с творчеством Т. С. Эллиота, в частности.

Пародия представляет собой сложное неразрывное единство с прецедентным текстом. Однако, такая «двойная» функция художественной детали – необходимость понять и интерпретировать ее в связи с оригиналом, а также в экстралингвистическом контексте – характерна именно для пародии. Пародия будет смешна и понятна для реципиента только тогда, когда он сможет расшифровать все ее признаки.

Обратим внимание на огромную роль звукового сходства слов, которое является основой пародийного сопоставления и переосмысления. Именно звучание, фонетическая форма заимствуется и обыгрывается пародистами. Такой прием, как аллитерация играет роль одного из основных компонентов при создании ритма в тексте пародии [1].

Пример звукового повтора встречается в пародийной истории английской литературы О. Майерса «От Беовульфа к Вирджинии Вульф». Так, два американских писателя Sinclair Lewis и Upton Sinclair соединяются в некоего Upton Sinclair Lewis [8]. В этой пародии автор иронизирует над теми историками литературы, которые не слишком скрупулезно проверяют приводимые факты и слишком свободно оперируют мнениями. Или, например, известный австрийский врач – психиатр и психолог Sigmund Freud [froid] выступает как Sigmund Fraud [fro:d] [8]. Это изменение (fraud- подделка) обнаруживает авторское отношение к личности Зигмунда Фрейда и, таким образом, создается ироническая направленность текста

Пример аллитерации также используется в 7-й и 8-й синтагмах пародийного отступления в произведении «Three men in a boat to say nothing of the dog» Дж. К. Джерома: «some half-forgotten nook, hidden away by the fairies...» [7], где 8-я синтагма повторяет «опорные» согласные 7-й (h-f). Или, например, в другом отступлении этого же произведения первые фразы также изобилуют звуковыми повторами (ou, o, au, a, i): «Slowly the golden memory of the dead sun fades from the hearts of the cold, sad clouds. Silent, like sorrowing children, the birds have ceased their song and...» [7]. Заметим, что данные отступления, пародируют эпигонские псевдоромантические тексты 19 века, и их пародийность может вполне реализовываться только через специфический пародийный тембр. Взятые вне контекста эти отрывки могут восприниматься как серьезная пейзажная лирика. Однако, рассмотренные в контексте всего произведения, отступления должны быть интерпретированы как пародийные.

Одним из важных фонетических аспектов при создании пародии является звуковой параллелизм. Так, например, Шерлок Холмс превращается в пародию Б. Гарта «The Stolen Cigar-Case» в Хемлока Джонса (ср. ʒə :lə k hoʊnz – hemlə k d oʊnz). Пародия раскрывается не только фонетической игрой, а именно звуковым повтором (-ou), пародисту также удается раскрыть и свое отношение к любимому герою Конан Дойля. Hemlock – вид ядовитого растения, также ядовито, по мнению пародиста, влияние «великого сыщика» на судьбы окружающих людей [5]. А скромнейшая Памела Ричардсона превращается под пером пародиста в Шамелу, чье безнравственное поведение вполне оправдывает данное ей пародистом имя (имеется в виду название пародии Г. Филдинга «Shamela»), семантика которого связана с английским словом «hame» – стыд, позор [3].

Таким образом, исследование текста пародии с фонологических позиций показывает, что существуют пародии, адекватное восприятие которых зависит только от их тембрального оформления, звукоподражания, графических средств, аллитерации и других фонетических средств.

Особенности пародийного текста и его приемы основаны на использовании самых разных языковых явлений, построенных на асимметрии языкового знака, т.е. полисемии, омонимии, вариантности, а также на использовании потенциальных возможностей словообразовательных моделей.

Рассмотрим другие примеры пародий и определим, какие возможности дает пародия для изучения морфологических приемов.

В пародии Джона Стронга на поэму Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» пародируются пространственные описания, в которых много раз говорится об одних и тех же вещах. Для этого используется эпизод с изготовлением рукавиц для Гайаваты: совсем незначительному бытовому факту, (о том, как были сшиты рукавицы – мехом внутрь или наружу), – уделяется столько внимания, что это вызывает улыбку читателя, рождая ассоциации с многочисленными повторами у самого Лонгфелло. Достигает этого пародист, образуя очень большие словообразовательные гнезда, например, от слова *side*, используя с этой целью всевозможные средства словообразования (конверсию, словосложение и т.д.):

**What Hiawatha probably did**  
From the squirrel-skin, marcosset  
Made some wittens for our hero,  
... Mittens with the fur-side, inside –  
With the fur side next his fingers  
So's to keep the hand warm inside, –  
That was why she put the fur side –  
why she put the fur side, inside.  
Made them with fur-side, inside,  
Made them with the skin-side, outside,  
He to keep the warm side inside,  
Put the cold side, skin-side, outside,  
Put the warm side, fur-side, inside... [6].

Одно из средств английского языка, которые пародист использует в данном случае, – это возможность атрибутивной функции для существительного в общем падеже без предлога, а также парадигматическая неоформленность имени прилагательного в английском языке, что ведет к неразличимости существительного в функции препозитивного определения и прилагательного, выполняющего эту же функцию. Такое положение в английском языке позволяет пародисту образовывать словосочетания, сложные слова от одной материальной базы. Реализуя свои пародийные цели, – обыграть повторы Лонгфелло, – он основывается на этой особенности английского языка, активно используя ее в пародии.

Если языковой статус таких лексических единиц как *inside*, *outside* не вызывает сомнений /их слитное написание подтверждает их принадлежность к сложным словам/, то этого нельзя сказать об образовании *fur-side*. Дефисное написание, которое вообще является признаком сложного образования, здесь не может служить явным доказательством того, что *fur-side* – сложное слово, т. к. наряду с дефисным написанием в этом же тексте имеется *fur side* в раздельном написании, которое соседствует с атрибутивными словосочетаниями *the warm side*, *the cold side*. Взаимодействуя с *fur side* в его раздельном написании, эти атрибутивные сочетания иррадируют на него часть своих свойств: демонстрируют в данном случае признаки словосочетания.

Возможен другой подход и другой путь рассуждений. *Fur-side* и *fur side* – не графические варианты одного слова, одной и той же языковой единицы, тождественной самой себе, а 2 разных /разной языковой природы/ языковых образования: *fur-side* – сложное слово, а *fur side* – омонимичное ему словосочетание. В данном случае вообще не столько важно, являются ли *fur-side* и *fur side* одной языковой единицей или нет, сколько важно другое: асимметрия, неустойчивое равновесие, возникающее при использовании подобных образований, легко позволяет осуществить пародийную игру. Хорошо видно, что природа искомой лексической единицы довольно сложна и задача отнесения ее к тому или другому классу объектов представляется далеко не легкой, даже с учетом целого ряда факторов – семантического, синтаксического, орфографического.

В данном примере решение этой задачи осложняется также тем, что в пародии, где, с ее склонностью к заимствованию и игре, очень богатый материал как раз являются такие явления языка, которые характеризуются двойственностью, раздвоением между знаком и сущностью. Материально тождественные элементы в *fur-side* и *fur side* как и сами искомые языковые единицы *fur-side* и *fur side* похоже действительно балансируют между двумя функциями, что выявляется через их контекстуальный анализ.

Одним из примеров сложности разграничения совпадающих сложных слов и словосочетаний являются пародии на Уолта Уитмена. В этих пародиях поражает обилие сложных слов, оформленных дефисным написанием. Кроме того, нередко пародисты заимствуют, обыгрывают и интерпретируют в своем комическом контексте сразу несколько ярких, маркированных черт и приемов У. Уитмена.

Проследим эти приемы на примере пародийного стиха Дж. Стифена:

#### **Sincere Flattery of W. W.**

The clear cool of the cuckoo which has ousted the legitimate west-holder,  
The wistle of the railway guard dispatching the rain to the inevitable collision.  
The maiden's monosyllabics to a polysyllabic proposal.  
All of these are sounds to rejoice in yea to let your very ribs  
Re-echo with:  
But better than all of them is the absolutely last chard of  
The apparently inexhaustible pianoforte player [6].

В этом пародийном стихотворении пародист использует новообразования, которые так свойственны У. Уитмену (напр., *pianoforte player*), кроме того, различные производные суффиксально-префиксального характера, написанных часто через дефис по морфемному шву / типа *west-holder*, *re-elect* и т. д.

Все это вместе создает определенный графический образ его произведений, а пародисты заимствуют и обыгрывают это в большом количестве сложных слов, написанных через дефис для узнавания творческой манеры поэта.

Одним из характерных черт в тексте англоязычной пародии является размытость границ между словосочетанием и словосложением, их материальное совпадение и связанные с этим сложности их разграничения.

Итак, при создании пародийного текста используются различные фонетические и морфологические явления языка: 1) пародийный тембр, 2) графические средства, 3) аллитерация и звуковой параллелизм, 4) фонетические перестановки; 6) словосложение, 7) новообразования.

Пародия с ее гиперболизирующей способностью приводит в действие эти явления, является тем материалом, на котором можно изучать разнообразные языковые аспекты.

#### **Источники и литература**

1. Вербицкая М. В. Литературная пародия как объект филологического исследования (на материале англ. яз.). – Учебное пособие. – Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. – 166 с.
2. Голдинг, У. Повелитель мух: роман / У. Голдинг; пер. с англ. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2001.
3. Филдинг Г. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1988. 652 с.
4. Buttle, Myra, *The Sweeneyad*. N.Y.:Sagamore Press, 1957, 66 p.
5. *Condensed Novels // The Writings of Bret Harte*. Boston; N.Y. Mifflin and Co., 1989. P.103.
5. Hight, G., *Juvenal the satirist*, Oxf., 1954.
6. *The Way it Was Not (English and American Writers in Parody)*. – М., 1983.
7. *Three men in a boat to say nothing of the dog*. – Moscow Higher School, 1976.
8. [etext.lib.virginia.edu/eaf/anth/knickgall.htm](http://etext.lib.virginia.edu/eaf/anth/knickgall.htm)
9. <http://www.sakoman.net/pg/html/14667.htm>

#### **Чуян С. О.**

#### **ЕМОТИВНО-ЗАБАРВЛЕНІ ДІЄСЛОВА У РІЗНИХ ТИПАХ ДИСКУРСУ**

Грамматичні і синтаксичні властивості перехідного дієслова тісно взаємопов'язані з його дискурсивними властивостями. О. С. Кубрякова вказує, що головною рисою в архітектоніці дискурсу виявляється протиставлення аргументів і предиката, причому предикат повинен не тільки вказати на існування визначеного відношення, але і назвати його [1, с. 236, 241]. У концептуальній структурі перехідного дієслова закладена спрямованість на об'єкт дії. Тому речення з перехідними дієсловами активно включаються в побудову персональної, референтної і модальної сіток тексту.

Поняття персональної сітки було розроблено в докторській дисертації Л. О. Ноздріної. Згідно з автором, персональна сітка містить у собі всі засоби тексту, що мають ознаку «наявність особи» чи ті, у яких є посилання на особу. Серед найбільш уживаних засобів Л. О. Ноздріна називає особові займенники, особові форми дієслова, присвійні займенники, імператив та інші одиниці, що мають у своїй семантиці посилання на особу [2, с. 27].

Аналіз комунікативно-прагматичних особливостей перехідних дієслів показав, що в тексті перехідні дієслова виявляються у вузлах перетинання персональної, референтної і модальної сіток. У реченнях з