

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра загального і слов'янського мовознавства



## Кваліфікаційна робота

«Текстові стратегії впливу на читача

(на матеріалі есеїстики Юрія Андруховича)»

Виконала студентка 2 року навчання  
спеціальності 035.1 ФІЛОЛОГІЯ

Дехтяренко Богдана Анатоліївна

Керівник Куранова С. І.,  
кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент

Рецензент Кучерова О. О.,  
кандидат філологічних наук, доцент

Магістерська робота захищена  
з оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ р.

Київ — 2022

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Концептуальні виміри понять «автор» та «читач» у ракурсі лінгвістики тексту.....	6
1.1. «Роль читача» в художньому та публіцистичному текстах.....	6
1.2. Образ автора в есеїстиці та його мовна особистість.....	7
Розділ 2. Тактико-стратегічні особливості есеїстики Юрія Андруховича	
2.1. Основні підходи до класифікації текстових стратегій.....	13
2.2. Різновиди текстових стратегій в есеях Юрія Андруховича.....	17
Висновки.....	39
Список використаної літератури.....	41
Джерела ілюстративного матеріалу.....	45

## ВСТУП

Жанр есе є чи не найпопулярнішим жанром, який використовують письменники та публіцисти. Есе — короткі наукові, критичні та інші нариси, які відзначаються вишуканістю форми (СУМ. Академічний тлумачний словник (1970—1980) : сайт URL: <http://sum.in.ua/>). Есе — це літературний жанр прозового твору невеликого обсягу й вільної композиції [1]. Зазвичай, в текст есе автор покладає роздуми зі свого прожитого досвіду, подій, в яких автор брав участь або застав, роздуми свого світогляду, почуттів, ідей, цінностей. Жанр есе за своєю суттю не має чітких рамок, контурів, чітких правил написання, що дає волю уяві та перу автора. Тут він може описати та поділитися з усім своїм досвідом, показати свою інтелектуальну сторону, свій внутрішній світ та свідомість за допомогою мови. «Відповідно до двох модусів впливу тексту на читача — ствердження та бажання замислитися, як розглядає філософія філології (Г. Амелін)», есе орієнтоване на другий модус. Метод есеїстичного мислення зосереджений на приведення до статусу рівноваги («зважування» — за М. Монтенем) будь-яких думок про взаємозалежність у просторі «я і світ» [2]. З цього впливає, що кожен автор несе свої сенси та смисли в творі. Проте в кожному творі має бути відведене місце й для читача, адже читач є адресатом твору. Тобто саме читач відіграє важливу роль творчості автора.

Юрій Андрухович (нар. 1960 р.) — визначна постать сучасної української літератури. Чотири збірки есе, шість поетичних збірок, мемуари, сім романів та три оповідання — є значним доробком письменника Юрія Андруховича. У 1997 році письменник почав співпрацювати з газетою «День» над рубрикою «Парк культури», започаткувавши цим певну традицію жанру, давши поштовх розвитку есеїстики в сучасній українській літературі. Юрій Андрухович — есеїст, в якого дуже розвинена образна система, адже того, як почати писати есе, автор працював над поетичними творами, тому в свої есе він вкладає як розповідь, так і міркування.

**Актуальність і новизна дослідження** зумовлені підвищеним інтересом до вивчення взаємодії автора та читача, впливу на нього, визначення стратегій впливу. Також дослідження зосереджене на незначну досліджуваність теми в українській лінгвістиці.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** формують праці Умберто Еко, Тена ван Дейка та Вальтера Кінча, В. А. Кухаренко, М. М. Бахтина, З. Д. Попова, а також праці українських лінгвістів А. П. Загнітка, О. О. Потебні, С. І. Куранової, М. В. Фірсенка, Тетяни Шевченко та інших.

**Мета дослідження** — дізнатися особливості застосування текстових стратегій, актуальних для есеїстики Юрія Андруховича.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- проаналізувати та конкретизувати основні поняття та терміни, які застосовуються під час дослідження текстових стратегій;
- виявити закономірності застосування в есеїстиці Юрія Андруховича мовних засобів на різних рівнях актуалізації;
- проаналізувати творчий доробок автора для виявлення подібних явищ;
- виокремити тактики та прийоми, які застосовує автор;
- на основі здійсненого аналізу визначити основні текстові стратегії впливу на читача.

**Об'єктом дослідження** є доробок есе Юрія Андруховича, а також художні твори автора.

**Предметом дослідження** у роботі стало визначення всіх закономірностей використання автором мовних засобів, прийомів та тактик на різних рівнях актуалізації автора.

**Методи дослідження**, визначені проблематикою і завданнями роботи, зумовили комплексне застосування елементів описового та структурного методів, що поєднується з порівняльно-історичним методом, адже для виявлення всіх закономірностей у використанні автором стратегій було досліджено есеї та інші твори від початку письменницької кар'єри автора й донині. Також використано

функціональний метод, конструктивний метод та метод дискурс-аналізу для опрацювання всіх досліджуваних елементів у тексті.

**Ілюстративним матеріалом** у роботі виступають есе Юрія Андруховича, надруковані в газеті «День» (опубліковані 08.04.1997—18.03.2000), есе «Кар'єра Володимира З., яку ще можна спинити», есе «*Shevchenko is OK*», есе зі збірок Ю. Андруховича «Дезорієнтація на місцевості», «Моя Європа» (співавтор Анджей Стасюк), «Диявол ховається в сирі», «Тут похований Фантомас». Також під час дослідження було звернено увагу на оповідання автора «Зліва, де серце», «Трициліндровий двигун любові» (співавтори Сергій Жадан і Любка Дереш), «Гра з випадковими числами», мемуари «Лексикон інтимних міст», романи «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», «Дванадцять обручів», «Таємниця», «Коханці Юстиції», «Радіо Ніч».

**Практична цінність** даної роботи полягає у застосуванні одержаних висновків для розроблення детальної типології стратегій впливу на читача, що застосовуються у жанрі есе, та використання її у подальших дослідженнях з цієї тематики.

## РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВИМІРИ ПОНЯТЬ «АВТОР» ТА «ЧИТАЧ» У РАКУРСІ ЛІНГВІСТИКИ ТЕКСТУ

### 1. Роль читача в художньому та публіцистичному текстах.

Для сучасних наукових розвідок характерне зростання інтересу до людини як носія свідомості, як до особистості, що має надзвичайно складний внутрішній світ. Об'єктом досліджень стає як окрема людина, так і соціум, у якому вона живе та діє. Загальновизнаним є твердження, що наукова думка у ХХ ст. значною мірою сконцентрувалася на антропоцентричних дослідженнях. Людина, її поведінка, мовні, психологічні та інші особливості сьогодні є одним із головних предметів соціальних та гуманітарних досліджень. У ХХ ст. були проведені визначні дослідження фізіології та функцій мозку, психіки і психології людини. Наукові пошуки знаменувалися також розвитком філософської думки, зокрема філософії екзистенціалізму, впливом східної філософії, розвитком мистецтва та філософії постмодернізму, мистецтвом “потoku свідомості”, впливом ідей фрейдизму та неофрейдизму. Такий поворот у науці можна порівняти з добою Відродження, з його інтересом до людини. Відмінністю сьогодення є те, що інтерес для науки становить не просто *homo sapiens* як індивід, а й *homo sapiens* як особистість зі складним внутрішнім світом, як носій свідомості. Певною мірою це пояснює появу міждисциплінарних наукових досліджень, що використовують методи таких дисциплін, як теорія соціальних комунікацій, теорія міжкультурної комунікації, психолінгвістика, комунікативна лінгвістика, соціолінгвістика, когнітивна лінгвістика, когнітивна психологія, етнопсихолінгвістика, герменевтика та ін., а також численні дослідження мовної картини світу, мовної свідомості, концептосфери. Дослідників, зокрема, почали цікавити питання розвитку та вдосконалення якості спілкування, формування позитивного ставлення до представників інших культур.

Розуміння шляхів, за допомогою яких тексти «створюють» реальність та виробляють систему цінностей, значень, формують ті чи ті вподобання читачів – завдання як для літературознавців, так і для лінгвістів. Межі подібних аналітичних досліджень дуже широкі: це може бути і вивчення співвідношення ментальних моделей до ідеології та дискурсу, і феноменологічні розвідки, зокрема опис таких способів існування, як буття-у-світі та буття-у-свідомості, і взаємодія мови та контексту, способів створення нових значень, і вплив культурологічних аспектів. Адекватне оцінювання значущості повідомлення часто залежить від того, кому воно адресується і як розповсюджується, тому для забезпечення ефективного передавання інформації адресант має володіти достатнім рівнем інформації про адресата, і що детальнішою буде ця інформація, то точніше можна передбачити ефект комунікативних зусиль. Межі подібних аналітичних досліджень дуже широкі: це може бути і вивчення співвідношення ментальних моделей до ідеології та дискурсу, і феноменологічні розвідки, зокрема опис таких способів існування, як буття-у-світі та буття-у-свідомості, і взаємодія мови та контексту, способів створення нових значень, і вплив культурологічних аспектів. Такі методи дають можливість зрозуміти шляхи, за допомогою яких автори «створюють» власну реальність та виробляють систему цінностей, значень, формують ті чи ті уподобання аудиторії.

Процес читання та сприйняття текстів у герменевтиці розуміють як співвіднесення «горизонтів» читача і тексту. Читач прочитує текст відповідно до свого розуміння й уявлень про світ, але у тексті відбиваються аспекти буття і часу написання твору. Читання пов'язане з текстом та історичним періодом його створення, тому кожне читання – це лише інтерпретація, співвіднесення історичного періоду читача з історичним періодом написання тексту.

Автори інтерпретують явища чи факти, які трапляються у повсякденному житті, і подають їх аудиторії, наголошуючи на важливості або, навпаки, неважливості змісту матеріалу. При цьому горизонт інтерпретації є свого роду сукупністю творчо-конструктивних схем і конструює картини світу. Отже,

публіцистичні та художні тексти відтворюють у власний спосіб частину реальності та спричиняють ті чи ті результати (ефекти). Зміст текстів певною мірою зумовлює ступінь їх впливу на аудиторію, тому дослідження впливу на читачів може фокусуватися на вивченні саме змістових характеристик художніх та публіцистичних творів з урахуванням можливого перлокутивного ефекту. В такому сенсі однією з функцій письменства є функція пізнавально-перетворювальна; її ще називають також посередницькою (медіативною) – тобто це функція посередництва, “медіації” між джерелом інформації та аудиторією .

Особливості відтворення інформації залежать також і від психотипів авторів, особливостей їхнього мислення. Наприклад, якщо автор ставить за мету передати лише змістово-фактуальну інформацію, він відбирає насамперед нові події або акцентує увагу аудиторії на нових деталях, подробицях уже відомих подій; аналітична інформація, у свою чергу, вимагає логічного викладу подій, пошуку певних тенденцій. Подібні явища, на нашу думку, пов'язані з тим, що навіть нейтральний, неупереджений виклад подій буде містити елементи досвіду автора, його (автора) інтерпретацію тощо. Сталі інтерпретації, що з часом стають звичними для аудиторії, починають визначати спосіб сприйняття світу читачами. Аудиторія звикає до образів, причинно-наслідкових зв'язків, традиційного висвітлення подій і відповідно до них сприймає реальність. Наприклад, велику залежність від ідеології демонструють політичні тексти, що дає підстави навіть говорити про те, що ідеологічне забарвлення безпосередньо впливає на ступінь міфологізації тексту в тому сенсі, що будь-який політичний текст можна назвати міфологічним настільки, наскільки він є ідеологічно забарвленим. Отже, тексти політичної тематики несуть на собі відбиток тієї чи тієї ідеології, і їх, відповідно, можна розглядати як частину певного політичного міфу. Ідеологічні чинники визначають соціальні особливості текстів, в тому числі есеїстики, адже ідеологія – це одне з фундаментальних понять, що пов'язують дискурс та соціум. Ідеологія діє на макросоціальному рівні, визначаючи характер



взаємодії соціальної групи з іншими соціальними групами, а також на рівні мікросоціальному, виконуючи регулятивну функцію (наприклад, створення правил, конвенцій поведінки всередині тієї чи тієї групи). На думку У.Еко, ідеологічне забарвлення завжди притаманне будь-яким текстам; навіть якщо текст є демонстративно неідеологічним, то ідеологія такого тексту полягає саме в цьому [3, с. 22]. Читачі розшифровують повідомлення відповідно до власних ідеологічних переконань, хоча ці переконання можуть бути суто спрощеною системою ціннісних орієнтацій. Читачі виокремлюють у тексті елементарну ідеологічну структуру (ідеологему), яка і визначає подальшу інтерпретацію повідомлення. Ідеологічні переконання також можуть виконувати роль “вимикача кодів”, який змушує читача розшифровувати текст лише за допомогою власних кодів, і читач при цьому відхиляється від того, що мав на увазі автор повідомлення. Ідеологічні переконання також можуть спричинитися до протилежного “вимикання” ефекту, а саме до того, що текст говоритиме читачеві більше, ніж автор мав на увазі. Створюючи повідомлення, автор використовує таку систему кодів, такі ідеологеми, які мають відповідати системі ціннісних орієнтацій читачів певного видання.

Отже, тексти не прямо відбивають соціальну реальність, вони дають лише власну модель подій, яка для значної частини суспільства стає базовою. Текст впливає на контекст, який розуміємо в широкому сенсі як сукупність явищ, подій, причинно-наслідкових послідовностей, повідомлень, а також суб’єктів, або адресантів, які продукують висловлення (як усні, так і письмові), та їх адресатів (реципієнтів). У лінгвістиці такий контекст має назву екстралінгвального: це паралінгвальні умови, ситуація, у якій має місце комунікативна взаємодія. За широкого розуміння поняття “контекст” включає всі чинники, що супроводжують вербальну комунікацію, – від конкретної ситуації спілкування до всієї сукупності культурних та соціальних умов, що визначають увесь змістовий та мовний комплекс комунікативних актів. Твердження, що їх передають тексти, є певною мірою ідеологічними, адже в них відбиваються системи поглядів, переконань,

установок авторів. Відображення реальності в художніх та публіцистичних текстах обумовлене соціальним контекстом та культурними нормами .

Особливістю процесу пізнання є те, що людина досить часто звертається до так званих джерел-посередників, адже не можна бути свідком або учасником більшості подій, які трапляються у світі. Якщо ж ідеться про абстрактні або термінологічні поняття, такі, наприклад, як “громадянське суспільство”, “демократія”, “ринкова економіка”, “права людини” тощо, то в такому разі буде спостерігатися ще більша залежність від джерел інформації. Отже, сприйняття читачами певного об’єкта або явища чи події дуже часто віддається на відкуп авторам. Наприклад, журналістський текст будується відповідно до моделі трирівневого герменевтичного ланцюга:

- 1) перший рівень – рівень джерела інформації (подія перебуває на першому рівні – це перше першорозуміння – перша інтерпретація – перший твір);
- 2) другий рівень – журналістський рівень (це рівень другого першорозуміння – другої інтерпретації, другого твору);
- 3) третій рівень – читацький рівень (це третє першорозуміння – третя інтерпретація – третій твір).

Первинно журналіст як автор звертається до джерела інформації, оцінюючи подію за допомогою першого ланцюжка. На другому рівні журналіст інтерпретує твір першого рівня відповідно до того, як він сам зрозумів текст. На третьому рівні твір інтерпретується читачами, які створюють свій твір.

Така методика у найзагальніших рисах відбиває розуміння герменевтичного процесу, притаманне сучасній дослідженню журналістських текстів. Але вивчення текстів з урахуванням усіх мовних та позамовних чинників є також предметом герменевтичного аспекту дискурс-аналізу.

Зміст текстів та вплив на аудиторію, який вони можуть спричинити, залежить від великої кількості чинників, як внутрішніх, так і зовнішніх. Це можуть бути чинники, що належать як до макро-, так і до мікрорівнів. До

макрорівневих належать загальносоціальні об'єктивні чинники, що впливають на формування смислу (плану змісту і плану впливу, що утворюються “незалежно”, “відокремлено” від суб'єктивних дій учасників ситуації масової комунікації). Ними є реальні події навколишнього світу, які також мають назву референтних ситуацій (тобто фрагментів реального чи уявного світу, з яким співвідноситься текст. Це ті явища, які, в найзагальнішому сенсі, відбуваються в дійсності і про які автори лише інформують аудиторію. До макрорівневих чинників належить діяльність соціальних структур, організацій, а також суспільні явища, тобто ті зовнішні чинники, які прямо чи опосередковано впливають на повідомлення. Дослідження макрорівневих соціальних чинників має на меті подати теоретико-комунікативний опис того, у який спосіб смислоутворювальні елементи навколишнього світу відтворюються у текстах заміток. Мікрорівень – це діяльність осіб, які задіяні в процесі створення повідомлення (автори, редактори та ін.). Вельми продуктивною видається наукова розвідка змісту художніх та публіцистичних текстів у руслі досліджень концептуальної системи носіїв мови, тобто системи їхніх думок, знань про світ, що відбивають пізнавальний досвід людини на домовному та мовному етапах і рівнях, що не можна звести до будь-якої лінгвістичної сутності. Знайшовши у текстах заміток апеляції до певних концептуальних систем читачів та проаналізувавши зміст даних повідомлень, можна спрогнозувати вірогідний вплив на читацьку аудиторію та ті висновки (судження), які пересічний читач може зробити.

В цілому тексти дають недостатньо узагальнені, недостатньо чіткі дані про читацьку аудиторію. Такі дані можна вважати лише загальними характеристиками аудиторії, а не інформацією про конкретні смаки, преференції читачів. Навіть статистичні дослідження складу читацької аудиторії включають лише вікові дані, рівень статків, освіту тощо. Переважно такі дослідження належать до сфери соціальних комунікацій сфокусовані на вивченні аудиторії засобів масової інформації. Наприклад, вважають, що типовим для деяких газет сучасних демократичних країн, зокрема, Великої Британії, є те, що власною

аудиторією такі видання вважають високоосвічені верстви населення, а для масової аудиторії медіатором є телебачення. Високоосвічена читацька аудиторія потребує якісних коментованих, аналітичних повідомлень, репортажі мають бути глибшими за змістом. Моделювання вірогідної читацької аудиторії зумовлює і способи подання повідомлень. Наприклад, мас-медійні тексти мають відповідати критеріям новинності:

- 1) частотності – подія має бути унікальною і водночас резонансною подією;
- 2) амплітуді – драматичність у висвітленні події відповідає очікуванням аудиторії, досягаючи у такий спосіб її “порогу цінностей”;
- 3) однозначності – вимагає чіткості, несуперечливості у поданні новин;
- 4) упізнаваності – подія має бути пов’язаною зі станом справ у країні, отже, читачі легко впізнають повідомлення;
- 5) відповідності – адекватність події очікуванням аудиторії;
- 6) подиву – антитеза впізнаваним подіям, такий критерій використовується щодо “добрих” новин;
- 7) безперервності – постійності рубрик або тематичних блоків;
- 8) композиції – необхідно дотримуватися балансу, порядок денний потрібно доповнювати контрастними елементами (наприклад, якщо переважають закордонні новини, необхідно розбавити їх повідомленнями про події внутрішнього життя країни або у разі великої кількості негативних новин необхідно видати для контрасту хорошу новину).

Найвизначнішою працею у дослідженнях ролі читача є праця італійського лінгвіста Умберто Еко «Роль читача: дослідження з семіотики тексту». За Умберто Еко, будь-яка інтерпретація тексту є частиною його творення [3]. Водночас потрібно зауважувати, що різні читачі по-різному інтерпретують текст на основі власного світобачення та культурного, економічного, соціального досвідів. Люди, які мають менше досвіду та більше, інтерпретують текст на

основі різних компетенцій. Створюючи текст, автор використовує коди, визначені змістом власне повідомлення. Для того, щоб текст був «комунікативним», його автор має використовувати ті ж коди, що й ідеальний читач (англ. model reader) [3, с. 7], тому певний тип тексту, експліцитно «відбирає» читачів. «Відбір» визначає стратегію автора, який, звертаючись до «свого» читача, використовує певний стиль, лексичні одиниці, апелює до енциклопедичних знань аудиторії. У такому сенсі «ідеальний читач», визначаючи стиль, теми, базові схеми тексту стає його співавтором.

Адресант та адресат у тексті представлені актантами [3, с. 10]: підметом або додатками. Автор виявляє себе в тексті за допомогою:

- 1) відповідного стилю, або текстового ідіолекту, що вирізняє не стільки особистість, скільки мовленнєвий жанр, соціальну групу, історичний період;
- 2) актантів у реченні (наприклад, підмета або додатка);
- 3) іллокутивних сигналів (наприклад, вказівки на мету повідомлення – «*я присягаюся, що...*», «*я можу засвідчити, що...*») та перлокутивних операторів (наприклад, характеристик події – «*раптом сталося щось жахливе*»). Водночас такий «вияв» автора неодмінно виявляє і відповідного ідеального читача, який зможе зрозуміти й адекватно поінтерпретувати авторські стратегії.

Як художні, так і публіцистичні тексти різняться за стилем, способом висвітлення подій; такі відмінності зумовлені, зокрема, різними типами як автора (у сукупності його стилю, іллокутивних сигналів та перлокутивних операторів), так і ідеального читача.

Авторська стратегія впливу на читачів може формуватися, зокрема, за допомогою перлокутивних операторів (оцінок подій, формальних показників посилення на «чуже» мовлення – лапок тощо). Наприклад, автор може виявляти себе за допомогою таких перлокутивних операторів, як «*зовсім не передбачає*», «*його прийняття є реальним свідченням*», «*досить негативно сприйняла*» тощо.

Автор може нагадувати читачам історію питання за допомогою спеціальних довідок, ремарок, покликань.

Характеристики текстів залежать не лише від позиції автора, а й від його уявлень про аудиторію читачів. Повідомлення формуються так, аби бути адекватно сприйнятими та поінтерпретованими. У такому сенсі автор формує «свого» ідеального читача, який може «правильно», із погляду адресанта, розшифрувати повідомлення.

Наприклад, автор може зосередитися переважно на короткому звіті про перебіг подій, що включає значну частину конструкцій із «чужим» мовленням, посиленнями на джерела інформації; автор фактично не буде виявляти себе за допомогою іллокутивних сигналів та перлокутивних операторів. Або ж можна спостерігати «вияв» автора із використанням іллокутивних сигналів та перлокутивних операторів та меншим ступенем нейтральності.

Адекватне розуміння та інтерпретація тексту, зокрема його теми, інтенції, означає, що адресант та адресат/ти перебувають в одному соціокультурному контексті. Обираючи ті чи інші лексичні одиниці, теми, використовуючи певні риторичні прийоми та мовленнєві стратегії, автори висловлюють власні погляди та ідеологічні переконання й водночас створюють нові змісти або додають нові інтерпретації до вже існуючих. Коли аудиторія сприймає повідомлення, вона також створює власні змісти, які є продуктом, що в ньому поєднані елементи тексту, елементи базових знань носіїв мови, контекст, вірування, схеми тощо. Результатом процесу розуміння стають уявлення не лише про сам текст та контекст, а й про події або послідовність дій, про які йдеться у цьому тексті. Реципієнт зазвичай запам'ятовує з тексту не стільки слова або їхнє значення, скільки загальну модель, схему ситуації, на яку водночас на яку водночас накладаються його переконання, стереотипи. Такі моделі стають визначальними і для автора при створенні нового тексту.

Окрім стилю, способів висвітлення подій, іллокутивних сигналів та перлокутивних операторів, автори можуть обирати епіграфи, звернення до

аудиторії, які також “виявляють” свого ідеального читача та указують на пріоритетну аудиторію.

Умберто Еко, на основі свого визначення, формуляє поняття «Моделі можливого читача», що уособлюють комплекс авторських очікувань, багаж знань читача, його досвіду та ментальності. За «моделями можливого читача» У. Еко запропонував класифікувати тексти на відкриті та закриті. У відкритому тексті читач поряд з автором виступає в ролі творця тексту. Закриті тексти навпаки, розраховані на середньостатистичного представника певної соціокультурного соціуму, на якому автор і втілює свій вплив. До закритих текстів можна віднести масову літературу, зокрема розважальну — комікси, романи тощо, відкриті ж тексти розраховані на досвідченішого читача [3, 4].

Есе Юрія Андруховича можна віднести до першого типу текстів — відкритого, тому що сам жанр есею передбачає, що читач вже має певний досвід, на основі якого він може застосувати слова автора й на собі, тобто по-іншому інтерпретувати тему твору.

Іншу теорію читача висвітлив М. Бахтін, на основі якої читач є у тексті завжди, змінюються тільки умови його перебування. Саме читач дає життя словам автора, його персонажам, подіям, що відбуваються всередині тексту, адже сам читач переносить почуття автора, його думки та світогляд на себе. «Зустріч читача з автором — це головна його естетична діяльність, яку М. Бахтін називав співтворчістю» [4].

Отже, характеристики текстів залежать не лише від позиції автора, а й від його уявлень про аудиторію читачів. Повідомлення формуються так, аби бути сприйнятими та поінтерпретованими читачами. У такому сенсі автор формує “свого” ідеального читача, який може “правильно”, з погляду адресанта, розшифрувати повідомлення. Якщо тексти адресовані широкій читацькій аудиторії, відмінності між способами повідомлення полягають більшою мірою у ступені нейтральності при висвітленні подій та тому, яку виборі типу інформації, яку автор вважає вартою уваги.

## 2. Образ автора в есеїстиці та його мовна особистість.

Термін «образ автора» запропонував лінгвіст В. В. Виноградов, в розумінні якого це «концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у тому співвідношенні з оповідачем / оповідачами і через них є ідейно-стилістичним центром, фокусом цілого» [5]. За В. В. Виноградовим «образ автора — це індивідуальна словесно-мовленнєва структура, що пронизує художній твір і визначає взаємозв'язок і взаємодію всіх його елементів» [5]. Саме В. В. Виноградов започаткував лінгвістичну теорію образу автора, до цього його розглядали тільки літературознавці, зокрема у працях М. Бахтіна, для якого головним чинником образу автора є співвідношення реальної особи — творця / автора — та створеного ним же «образу автора», втілюючи його в персонажів, в описі тощо, у творі [6].

В. В. Виноградов розглядає образ автора, що **лежить на «трьох китах»** — це особливості стилістики, структура тексту та ідеологія автора, яку він висвітлює в тексті. Наприклад, саме на цих ознаках можна аналізувати не тільки тексти письменників, а й «образ автора» того, хто пише, наприклад, листа, не тільки як художнього твору, а й персонального [7]. Проте науковець заперечує всю суть будь-якого образу адресата, тобто читача, який виконує роль інтерпретатора тексту. За його словами, читач — це підготовлений адресат [5].

Н. С. Валгіна зауважує, що вивчення образу автора не може виявитися повним і адекватним, якщо оминати важливе для творення і сприймання тексту поняття як авторська модальність, яка об'єднує всі одиниці тексту в єдине смислове і структурне ціле цитати, сентенції і афоризми [8].

В. В. Виноградов розглядав «образ автора» як важливий стильотворчий фактор, що впливає на всю систему засобів самовираження, і визначав його як сполучний елемент на рівні змісту. Можна вважати, що категорія авторського образу є основою цілісності тексту, а тому її слід розглядати як один із основних текстоутворюючих елементів будь-якого тексту [9].



З головною позицією категорії «образ автора» є думка В. А. Кухаренко, яка вважає, що «наскрізний образ твору, його глибино з'єднувальний елемент, який сприяє об'єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям» [10]. Образ автора — це універсальний метаобраз, який, з одного боку, виражає багатогранність особистості автора, а з іншого, — виступає специфічною мовленнєвою структурою, яка зумовлює взаємодію всіх елементів тексту [11].

Н. С. Валгіна пропонує структурувати категорію образу автора, перелічивши його складові, охоплюючи суб'єкта розповіді та продуцента мовлення.

За Н. С. Валгіною, образ автора — це вершина трикутника, основне поняття. Для того, щоб досягти результатів і вирішити завдання цієї роботи, необхідно детальніше зупинитися на вищезазначених поняттях «суб'єкт оповіді» та «продуцент мовлення». У термінах Н. С. Валгіної продуцент мовлення — це реальна людина, автор тексту, який пише основну частину твору: «Перше поняття в цьому ряду — продуцент мовлення (реальний виробник мови) — навряд чи викликає різні тлумачення. Це очевидно: кожен текст, літературний твір створюється, «твориться» конкретною особою. Будь-яка стаття в газеті, нарис, фейлетон; будь-яке наукове висловлювання, так само як і художній твір, кимось пишеться, інколи в співавторстві (наприклад, І. Ільф і Е. Петров та ін.)» [8]. Суб'єкт оповідання якісно відрізняється від продуцента мовлення — це форма, в якій викладено твір від першої особи — «я» автора чи «я» персонажа, від вигаданої особи — відсторонено [8].

Потрібно зазначити, що всі три поняття не є взаємозамінними, а тільки доповнюють одне одного: «Суб'єктом мови може бути власне автор, розповідач, оповідач, видавець, різні персонажі. Проте все це об'єднується, висвічується відношенням автора — світоглядним, етичним, соціальним, естетичним. Це втілене в мовній структурі тексту особове відношення до предмету зображення і є образ автора, той цемент, який сполучає всі елементи тексту в єдине ціле» [8].

Зазвичай тексти есе мають особливості під час вираження категорії «образу автора». До цих особливостей належать засоби вираження безпосередньої участі

автора. Одним із таких засобів можна віднести займенники «я», «ми» та присвійних займенників [9]. Наприклад: *«У мене це трапилося з Мінськом кілька років тому: пізньою зимою вночі на вокзалі я не зустрів жодного прошака чи волоцюги». «Тоді в Мінську мені здалося, що я тут єдиний, кого вокзал вирішив урятувати від зими» [44].*

*«Цього разу ми перетнулись у Вільнюсі, в старому місті, серед будня, в надрах минулого. ... Звісно, в одному з подвір'їв, на забрукованій вуличці, мусила бути антикварія, звісно, ми не могли не ввійти в її тісний насичений всьогістю простір: картини, ікони, килими з лебедями, русалками, порцеляна, старі папери, військові мапи, шоломи пожежників, радянські ордени, чарівні лампи. ... І ще було повно іншого, бо ми безмежно довго випробовували терпіння великого підхмеленого антиквара - він стояв над нами, дивився на картки, і я розумів, що він теж усе розуміє, бо він теж звідси, з цього коридору між трьома морями, "між Сходом і Заходом". І врешті, коли ми виходили (Кшиштоф таки купив собі "Кієвъ" і "Оленку", і ще щось), на порозі з'явився той самий вуличний старигань» [42].*

*«Безумовно, нас провокують. Я кажу «нас», бо маю враження, що московський анонімник розіслав свою агресію до всіх відомих йому в Україні адресатів. Безумовно, цими образами і презирливим тоном нас хочуть «пробудити». Ну, хоча б роздратувати. Безумовно, нас перевіряють» [43].*

У цих фрагментах автор показує, що є безпосереднім учасником подій, що відбуваються в есе, він є співучасником певних ситуацій, а також за допомогою займенників і присвійних займенників виражає особисту думку того, що відбувається.

Так, у кожному своєму есе Юрій Андрухович описує детально місце, про яке він розповідає, подію, свідком якої він стає, а також описує зовнішність героїв, які зустрічаються йому, тобто апелює до власного життєвого досвіду. Наприклад, автор описує собаку, що мав його сусід: *«У мого сусіда помер пес, який наївся снігу. Стаффордширський тер'єр, слухняний і, як на свою бійцівську породу, навіть лагідний». Опис вокзалу: «У кожному місті, навіть найменшому, вокзал*

— місце, куди стікаються всі шляхи. Тобто це місце, куди сходяться всі пасажирі. Тимчасові і хронічні, прописані, зареєстровані й перелітні. Вокзал — пристановище всіх прибуд і перманентний табір усіх циган». [44]. Опис місця проживання автора: «У моєму житловому районі (а це така вельми неприваблива й соціалістична околиця, суцільна урбаністична хвороба, задля красного слівця звеличена «новобудовами») ширяться зловісні чутки про маніяка, котрий буцімто з властивою всім маніякам методичністю і послідовністю винищує вуличних продавців аудіокасет. Є така категорія молоді з круглими (і не надто), але обов'язково стриженими головами і, як правило, великими вухами. З ранку до ночі, перепрошую за цитату, вони висиджують у людних місцях просто неба, найчастіше поблизу базарів-вокзалів або принаймні кіосків і на всю потужність деренчливо-німецьких динаміків пропонують товар, що його переважний відсоток навколишнього населення вважає «музикою», а незначна естетсько-збоченська меншина — «лажею» [50]. Опис української літератури та авторів: «Я майже не читав сучасних українських авторів, а його читав так само залюбки, як наприклад, Кортасара в Покальчукових перекладах (події приблизно з одного часового ареалу). Це була добра проза, гарна література, живі історії про живих людей. Там була завжди присутня гра, містифікація (і містика, і страх, і мурашки по шкірі!), там був добрий гумор, блискуча іронія, там була така любов до навколишнього — ландшафтів, трави, дерев, живих істот, особливо людей з усіма відьмаками й відьмами, з усіма людськими демонами, — що цей світ приймався як власний чи як страшенно близький. Ось він, поруч — такий же містечковий, такі ж сади, паркани, стежки у траві, така ж вулична пилюка, запахи, дощі, — і нині, і повсякчас, і в епоху бароко» [45].

Окрім зазначених особливостей вираження образу автора в текстах есе, позиція автора безпосередньо зображується за допомогою композиційно-мовленнєвої форми «розсуду» [9]. В. А. Кухаренко зазначає, що композиційно-мовленнєва форма «розсуд» — це «завжди узагальнене представлення авторської точки зору, воно автономне і може бути застосовне до декількох схожих ситуацій, а не лише до тієї, у зв'язку з якою виникло. Ця логічно-сміслова універсальність

міркування, його генералізуюча сила відриває його від конкретного сюжету, тому автор укріплює його когезію з попереднім контекстом, починаючи міркування спеціальними лексичними маркерами, що посиляють читача до викладеної раніше ситуації» [10]. Наприклад, це можна втілити за допомогою прислівників *по-перше, звичайно, насправді* тощо: *«По-перше, він захоплює стилістикою — це та химерна й вельми енергетична еkleктика, що точно вказує на перебіг дитячих хвороб і юнацьких захоплень з їхньою чарівною здатністю переростати в заперечення або й ненависть — звичайно, тут сидить Ніцше, тут не обійшлося без цього несамовитого філолога, трансформатора душ. ... По-друге, текст маніфесту вражає досконалою (якщо тільки вона є свідомою) плутаниною. Це загалом досить весела гра, стала підміна понять, розумове звихрення, якому немає рівних»* [46]; *«Звичайно. Колись в енциклопедії Брокгауза та Ефрона чеченців було названо "французами Кавказу" — за специфічний етикет, за образну гостроту й шляхетність багатьох наших притч, казок, усього фольклору. ... Звичайно, коли все лежить у руїнах, видання книжок майже неможливе. ... Друкуємо його в сусідів, у Нальчику. Гонорарів, звичайно, ніяких»* [53]; *«Насправді ж, мабуть, усе так, як і повинно бути»* [50] та *«Насправді, здогадується ви, це потреба культу. Рудименти монотеїзму в атеїстичних структурах. А простіше кажучи — бажання Чогось Одного, Чемпіона Світу»* [48]. В останніх прикладах вжито також вставне слово «мабуть», що виражає невпевненість у тому, про що йде мова в реченні, а також вставну конструкцію «простіше кажучи», за допомогою якої автор підсумовує свою думку.

Розглядаючи концепт «образ автора», не можна обійти й поняття мовної особистості автора. На думку В. Виноградова, дослідження мовної особистості можна поділити на три шляхи. Один із них — це вивчення мови художньої літератури. Причому тільки цей шлях, як зазначає вчений, надає широкі можливості для аналізу мовної особистості (письменника, автора художнього твору) [12]. Характеризуючи індивідуальну словесну творчість мовної особистості (письменника), дослідник зауважує, що вона «у своїй структурі має низку своєрідно об'єднаних або диференційованих соціально-мовних чи

ідеологічно-групових контекстів, ускладнених і деформованих специфічними особистісними формами», які виявляють творчу природу мови (СУМ. Академічний тлумачний словник (1970—1980) : сайт URL: <http://sum.in.ua/>)..

Мовну особистість з психолінгвістичного аспекту розглядає С. І. Куранова. У психолінгвістиці дослідження особливостей комунікативної поведінки є новим напрямом. Під час досліджень такої поведінки «визначають окремі мовні риси особистості (повторювальні особливості вербальної поведінки), її антропологічні, психологічні типи (Сухіх С. О., 2004), психологічні характеристики (як-от мовленнєва активність, егоцентризм, реакція на чужі репліки, кількість реплік, що знайшли відгук у партнерів, кількість реплік, що були перервані, частота зміни теми, рівень емпатії висловлювань)» [13]. Також дослідниця зауважує на ще одному підході — комунікативно-функційному аналізі сукупності текстів, що створює мовна особистість. «Такий аналіз передбачає створення моделей типових мовленнєвих дій, що складаються з таких одиниць, як семантичні ролі, пропозиції, мовленнєві акти, мовленнєві кроки тощо, та мають певні повторювані особливості форми змісту та повідомлення» [13].

### Висновки до I розділу.

Читач є невід’ємною частиною у відносинах автор—текст—читач. Пов’язано це з тим, що кожен читач по-своєму інтерпретує текст, адже скільки читачів, стільки й змістів має текст [14]. Адекватне розуміння та інтерпретація тексту, зокрема його теми, інтенції, означає, що адресант та адресат перебувають в одному соціокультурному контексті. Обираючи ті чи ті лексичні одиниці, теми, використовуючи певні риторичні прийоми та мовленнєві стратегії, автори висловлюють власні погляди та ідеологічні переконання й водночас створюють нові змісти або додають нові інтерпретації до вже наявних.

Аудиторія, сприймаючи повідомлення, також створює власні змісти, які є продуктом, що в ньому поєднані елементи тексту, а також базових знань носіїв мови, контексту, вірувань, схем тощо.

Результатом процесу розуміння стають уявлення не лише про текст та контекст, а й про події або послідовність дій, про які йдеться в цьому тексті. Читач зазвичай запам’ятовує з тексту не стільки слова або їхнє значення, скільки загальну модель, схему ситуації, на яку водночас накладаються його переконання, стереотипи. Такі моделі стають визначальними і для автора при створенні нового тексту.

Адресант та адресат представлені актантами у реченнях: підметом або додатками. Автор проявляє себе у тексті за допомогою: 1) відповідного стилю, або текстового ідіолекту, що вирізняє не стільки особистість, скільки мовленнєвий жанр, соціальну групу, історичний період, 2) актантів у реченні, 3) іллокутивних сигналів та перлокутивних операторів.

“Вияв” автора у тексті неодмінно “формує” відповідного ідеального читача, який зможе зрозуміти й адекватно поінтерпретувати авторські стратегії.

Створюючи текст, автор використовує коди, визначені змістом самого

повідомлення. Щоб текст був “комунікативним”, його автор має використовувати ті самі коди, що й ідеальний читач.

Певний тип тексту, відповідно до концепції експліцитно “відбирає” тих, хто може бути читачем такого тексту. Адекватна оцінка значущості повідомлення, як зазначають часто залежить від того, кому воно адресується і як розповсюджується. “Відбір” визначає стратегію автора, який, звертаючись до “свого” читача, використовує певний стиль, лексичні одиниці, апелює до енциклопедичних знань аудиторії. У такому сенсі “ідеальний читач” стає співавтором тексту, визначаючи стиль, теми, базові схеми даного тексту.

Образ автора — це термін, який характеризує «трьох китів» тексту — це особливості стилістики, структура тексту та ідеологія автора. Образ автора здебільшого втілює явище текстосприйняття, а не текстотворення. Під час текстотворення для вираженні образу автора виокремлюються структурні компоненти текстової категорії образу автора, якими є суб’єкт оповіді та продуцент мовлення. Образ автора — це метаобраз, який виражає багатогранність особистості автора, а також виступає специфічною мовленнєвою структурою, яка зумовлює взаємодію всіх елементів тексту. Мовна особистість автора — це втілення всіх закономірностей автора, які він реалізує за допомогою засобів мовлення.

Позначити наявність автора у тексті можливо за допомогою займенників та присвійних займенників, також прислівників, які допомагають визначити ставлення автора до описаного, а також за допомогою вставних конструкцій.

## РОЗДІЛ 2. ТАКТИКО-СТРАТЕГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСЕЇСТИКИ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

### 2.1. Основні підходи до класифікації текстових стратегій.

Лексичне значення слова «стратегія» ґрунтується на понятті планування («стратегія — спосіб дій, лінія поведінки кого-небудь (СУМ. Академічний тлумачний словник (1970—1980) : сайт URL: <http://sum.in.ua/>)). Під стратегією можуть розумітися певні когнітивні операції, пов'язані зі сприйняттям дискурсу, тобто стратегії розуміння та інтерпретації сенсу [15]. Основою розуміння стратегії у цій роботі є визначення Т. А. ван Дейка «глобального мовного акту» (загальний намір, макромовний акт) [17].

Однак в концепції М. М. Бахтіна, автор всановлює можливість актуалізації сенсу «тільки зіштовхнувшись з іншим (чужим) сенсом, хоча б із внутрішнім запитанням того, хто має зрозуміти текст... Актуальний сенс належить не одному сенсу, а тільки двом сенсам, які зустрілися під час прочитання тексту. Не може бути сенсу в собі» [29] — він існує тільки у собі. Іншими словами, сенс актуалізується в результаті певних операцій над значенням тексту, він не виноситься з самого тексту, а тільки стає результатом діяльності інтепретатора.

У глобальному контексті комунікативну стратегію розглядає Л. Завгородня: «Комунікативна стратегія видання — це механізм реалізації його комунікативної мети. Якщо комунікативною метою є корекція моделі світу аудиторії, то механізмом реалізації може бути: послідовне толерантне, аргументоване до – несення своєї ідеології до аудиторії; систематична маніпуляція свідомістю та емоціями реципієнтів» [30].



За Ф. Бацевичем, поняття «комунікативна стратегія» визначається як реалізація намірів мовця, його глобальних і локальних цілей, «оптимальна реалізація інтенцій мовця для досягнення конкретної мети спілкування, тобто контроль та вибір дієвих кроків спілкування та їх глибокого видозмінення в конкретній ситуації» [31].

В основу дослідження стратегій впливу на читача доцільно використовувати модель Тена ван Дейка та Вальтера Кінча. У їхньому розумінні, рівнева основа дослідження — морфонологія, синтаксис, семантика та прагматика — є доречною під час абстрактного опису тексту, що не є придатним для дослідження тексту з когнітивної точки зору. В праці «Стратегії розуміння зв'язного тексту» автори пояснюють це так: «Одне з основних припущень когнітивної моделі полягає в тому, що для процесів розуміння та породження тексту характерна досить складна взаємодія інформації, що надходить від різних рівнів. Семантична інтерпретація не обов'язково має здійснюватися лише після завершення синтаксичного аналізу. Вона може початися і раніше на основі неповної інформації про поверхневі синтаксичні структури, а під час синтаксичного аналізу може використовуватися інформація семантичного та прагматичного рівнів» [15].

Дослідники користуються поняттями семантичних та синтаксичних одиниць, але їхня модель застосовується, зокрема, під час аналізу розуміння тексту, починаючи від нижчих рівнів (слів) та закінчуючи макроструктурами (на рівні всіх текстів та їхніх тем), при цьому для розуміння всіх цих одиниць можна використовувати всі види інформації, які надає нам автор.

Після визначення всіх рівнів, модель Тена ван Дейка та Вальтера Кінча переорієнтовується в її комплексність опису, починаючи від розуміння слів і далі послідовно — розуміння окремих частин речення, простих та складних речень, їхня послідовність і до найвищих структур текстів. За схожим принципом поділяє текст дослідниця В. А. Кухаренко. Починає лінгвістка інтерпретацію тексту з рівнів актуалізації (висунення) мовних одиниць у художньому тексті — з фоно-графічного і морфемного рівнів, лексичного рівня, та закінчуючи синтаксичним рівнем. Далі авторка праці «Інтерпретація тексту»

розглядає рівні цілого тексту — основні категорії художнього тексту, парадигматику тексту та його синтагматику. Закінчує аналіз тексту В. А. Кухаренко заголовком, власними іменами, художніми деталями, які розглядає як актуалізацію на рівні тексту [10].

Водночас під час побудови ланцюгу моделі Тена ван Дейка та Вальтера Кінча кожен рівень варто розглядати з погляду й на інші рівні. «Розуміння функції слова у реченні залежить від функціональної структури речення загалом, охоплюючи синтаксичний та семантичний рівень. Отже, замість традиційної структурної моделі розуміння та породження тексту ми оперуємо стратегічною моделлю» [15].

Саме поняття «стратегії розуміння» було запроваджено 1970 р. Д. Бівером під час розгляду певних проблем розуміння пропозиції. Інші дослідники використовували це поняття, не відводячи йому центральної ролі. Уявлення про стратегію часто обмежені певними рівнями, наприклад, синтаксичним аналізом. Тен ван Дейк та Вальтер Кінч використовують поняття «стратегії розуміння» ширше, передусім від рівня пропозиції до рівня тексту, використовуючи це поняття на різних рівнях: для текстуальної та контекстуальної, а також внутрішньої та зовнішньої інформації [15].

Стратегічні процеси зазвичай багато в чому протилежні процесам алгоритмічним або керованим правилами. Наприклад, граматики, що породжує та дає структурний опис пропозиції за допомогою правил синтаксичного аналізу. У стратегічному процесі такого гарантованого успіху немає, як і єдиного уявлення тексту. Застосування стратегії доволі схоже до ефективних робочих гіпотез щодо правильної структури та значення фрагмента тексту, аналіз яких може їх і не підтвердити. Стратегічний аналіз залежить не тільки від текстуальних характеристик, а й від характеристик користувача мови, його цілей та знань про світ. Це означає, що читач намагається реконструювати як передбачуване (*intended*) значення тексту — виражене автором різними способами у тексті чи контексті — так і значення, найрелевантніше з погляду його інтересів і цілей [15].

Стратегії — це частина нашого загального знання: вони є знаннями про процеси розуміння. Нові типи дискурсу та форми комунікації можуть вимагати розроблення нових стратегій. Якщо деякі з них, наприклад стратегії розуміння слів та простих речень, засвоюються у відносно ранньому віці, то зі стратегією формулювання основної думки тексту це відбувається набагато пізніше. Що ж до схематичних стратегій розуміння структури психологічних статей, всі вони можуть бути засвоєні лише після спеціального навчання [15].

Основною властивістю моделі Тена ван Дейка та Вальтера Кінча є припущення, що розуміння тексту має на увазі не тільки подання текстової бази в епізодичній пам'яті, але також активацію, оновлення та інші способи функціонування так званої ситуаційної моделі в епізодичній пам'яті: це когнітивне уявлення подій, дій, осіб та взагалі ситуацій, про які йде мова у тексті [15].

Ситуаційна модель може інкорпорувати попередній досвід і, отже, попередні текстові бази, пов'язані з тими самими чи схожими ситуаціями. Цей процес дуже важливий, оскільки дає можливість обмежити текстову базу інформацією, вираженою або врахованою самим текстом, без інтерполяції великого обсягу активованого знання. у зв'язку з локальною та глобальною когерентністю, а також у зв'язку з відповідною ситуаційною моделлю. Отже, читач пізнає не лише концептуальне, а й референціальне значення тексту, тим самим дає підстави вводити в когнітивну психологію добре відому у філософії відмінність між інтенсивною (пов'язаною зі значенням) семантикою та семантикою екстенсіональною (референціальною). Однією з очевидних переваг ситуаційної моделі є те, що користувач мови має можливість приписувати текстам такі фундаментальні поняття, як істина чи брехня [15].

Також потрібно звернути увагу на ще один компонент моделі Тена ван Дейка та Вальтера Кінча — систему керування. За необхідності оброблення будь-якого тексту система насичується певною інформацією про типи ситуації та тексту, цілі читача, слухача або автора, схематичною суперструктурою та макроструктурами (основний зміст, суть теми) тексту або планами його породження. Керівна

система контролює оброблення в короткочасній пам'яті, активує та актуалізує необхідне епізодичне та загальніше семантичне знання, забезпечує взаємодію інформації вищих та нижчих рівнів у довгостроковій пам'яті тощо, створення семантичних (а також прагматичних, інтерактивних, контекстуальних) уявлень, узгоджених з основними цілями розуміння [15].

## 2.2. Різновиди текстових стратегій в есеях Юрія Андруховича.

**Пропозиційні стратегії.** За визначенням Н. Арутюнової, пропозиція — це «семантичний інваріант, спільний для всіх членів модальної та комунікативної парадигм речень та похідних від речень конструкцій (номіналізацій)» [16]. «Розглядаючи проблему терміна «пропозиція», його еволюцію в лінгвістичній літературі, пропозицію визначають як з'єднувальну ланку між відносно самостійною номінативною одиницею й комунікативною одиницею – текстом, у якому номінативна одиниця втрачає свою властивість бути окремою номінативною одиницею й перетворюється на частину комунікації як мовного акту, побудованого вже за законом логічного зв'язку між номінативними об'єктами» [18]. На першому етапі роботи семантичної моделі Тена ван Дейка та Вальтера Кінча відбувається стратегічне конструювання пропозицій. Цей етап передбачає поверхневе структурне декодування фонетичних або графічних ланцюжків, ототожнення фонем / букв і конструювання морфем. Розпізнавання слів ґрунтується на семантичній інтерпретації, що лежить в основі, що породжує очікування про можливі значення і, отже, можливі класи слів і загальну синтаксичну структуру речення [15]. Наприклад, у творчості Юрія Андруховича найвизначнішим прикладом пропозиції є заголовок есе *«Звуки «музики»*. Автор навмисне змінює фонему «и» на «і», що вкласти в значення слова негативне забарвлення.

Також до пропозицій можна віднести назву збірки *«Дезорієнтація на місцевості»*. «Назву збірки сам Андрухович трактує не тільки як досвід подолання суто географічних непорозумінь. (*«Вступ до географії»* — так мала б називатися ця випадкова книжка, якби не мої блукання останніх років. Зненацька

*до мене дійшло, що пересуватися в часі й просторі згідно з мапами — справа не надто вдячна й перспективна, тож турботи про географію варто доручити комусь іншому...»*), але й як послідовне авторське бажання «дезорієнтувати» («подолати схід»), повернути на Захід культурні настрої співвітчизників» [40].

Отже, пропозиції конструюються на основі значень слів, активованих у семантичній пам'яті, та синтаксичних структур речень [15]. Далі на основі пропозицій виокремлюють складніші стратегії.

**Стратегії локальної когерентності (зв'язності).** Завдяки комплексу лінгвістичних категорій зв'язний текст є впорядкованою структурою. Цілісність тексту, тісний взаємозв'язок його складових отримала назву когерентності тексту (від латинського *cohaerens* — зв'язний, взаємопов'язаний). Цілісність тексту, органічне зчеплення його частин властиво як надфразовій єдності, так і цілому мовному твору [19].

Залежно від стилю тексту у ньому наявна різна кількість видів зв'язків, і найбільше їх містять художні твори. У художніх текстах «настільки тісно переплетені логічні, психологічні та формально-структурні види когезії, що іноді важко дати їм таксономічну характеристику, тобто належність до певного типу зв'язності. Засоби когезії можна класифікувати за такими ознаками: логічними, асоціативними, образними, композиційно-структурними, стилістичними та ритмоутворювальними. Окрім цього, існує також контактна та дистантна когезії, де перший вид когезії є власне внутрішньо текстовими зв'язками (як розглядається когезія у більшості праць), а другий – це когерентність, бо вона передбачає пошук прихованих смислів, що об'єднують текст у єдине ціле, які закладає автор у своєму творі, або, які знаходять вчені, що досліджують певний текст.

Існують традиційно-граматичні засоби когезії, які вкладаються в логіко-філософські поняття – поняття послідовності, часових, просторових, причинно-наслідкових відношень. Їх можна легко знайти у тексті, і вони помітні лише у тому випадку, коли навмисно чи ненавмисно порушують зв'язність між

частинами, які вони пов'язують між собою. Саме в логічних засобах когезії спостерігається перетинання граматичних і текстових форм зв'язку. Граматичні засоби переакцентовуються і таким чином стають текстовими, тобто набувають статус когезії. У цю групу входять сполучники та вислови типу: у зв'язку з цим, ось чому, однак, так як, тому, так само, як і; також всі дейктичні засоби (займенники, сполучники тощо); та дієприкметникові звороти. Ці засоби названі традиційно-граматичними засобами когезії, оскільки вони вже описані як засоби зв'язку між окремими реченнями. До цих когезивних засобів також належать прислівники на позначення часу ( вже, зовсім, невдовзі, декілька днів (тижнів, років тощо) по тому); простору (неподалік, навпроти, позаду, поруч, удалині, зблизька, повз тощо); та сполучники (під, над). Дослідник також додає у цю групу модальні прислівники порядку викладу змісту (по-перше, по-друге тощо), графічні засоби переліку у вигляді літер та цифр (а, б, в), 1), 2), 3)).

Наступним засобом зв'язку тексту є асоціативна когезія, основою якої є такі структури тексту як ретроспекція, конотація та суб'єктно-оцінна модальність. Цей когезивний засіб не так легко простежується у тексті як попередній, адже асоціації не є добуток довільного утворення. Також важливою рисою цього зв'язку є те, що цей когезивний тип потребує творчого переосмислення. Враховуючи особливості цього засобу когезії, цей тип зв'язку тексту краще назвати підвидом когеренції.

До третього засобу зв'язку тексту належить образна когезія, це такі форми зв'язку, які, перегукуючись з асоціативними, викликають уявлення про чуттєво сприймані об'єкти дійсності; найвідомішим виявом якої є розгорнута метафора. Цей стилістичний прийом може розвивати повідомлення всередині надфразової єдності або інтегруючи весь твір, може поєднувати в єдине ціле два повідомлення, що йдуть паралельно. Характерною рисою цього засобу когезії є те, що автор пов'язує не предмети або явища дійсності, а образи, якими ці предмети-явища зображуються. Тобто якість абстрактне поняття зображується через його конкретний вияв. Образна когезія краще простежується у поетичних текстах, у

яких вона головним чином виступає об'єднуючим компонентом, на відміну від прозових текстів. Цей вид зв'язку є більше виявом когеренції, бо її треба «додумувати» і відшукувати, немає універсальних одиниць, які можливо було б зарахувати до образного типу когезії.

Наступним видом зв'язку тексту є композиційно-структурні форми когезії, котрі порушують послідовність і логічну організацію повідомлення усілякого роду відступи, вставки, часові або просторові описи явищ, подій, дій, що безпосередньо не пов'язані з головною темою (сюжетом) оповіді. Цей засіб зв'язку може піддаватися сумніву чи він також є граматичною категорією тексту, і тому наголошує на тому, що компоненти когезії повинні бути краще досліджені.

Якщо більшість психолінгвістичних моделей мовного розуміння, що не виходять за рамки речення, тут і зупиняються, у моделі когнітивного оброблення тексту як головне завдання є встановлення зв'язків між реченнями тексту. Ці стратегії об'єднуються під загальною назвою стратегій локальної когерентності (зв'язності), тобто основним завданням на даному етапі яких є конструювання локальної зв'язності. Основна абстрактна умова локального зв'язку полягає в тому, що складні пропозиції позначають факти деякого можливого світу [20]. Отже, стратегічне встановлення локальної когерентності в когнітивній моделі вимагає, щоб користувач мови наскільки можливо ефективно проводив пошук потенційних зв'язків між фактами, позначеними пропозиціями [15]. Наприклад, у своїх есе Юрій Андрухович проводить зв'язки між такими пропозиціями «*Сергій Жадан походить із **найсхіднішої**, яка тільки є, України*» та «*Мешканці **тих околиць**, дотепер користаючи з невизначеності й відвертої проблематичності державного кордону, в помітній своїй частині займаються чимось, на кшталт контрабанди*»; «*Мешканці **тих околиць**, дотепер користаючи з невизначеності й відвертої проблематичності **державного кордону**, в помітній своїй частині займаються чимось, на кшталт контрабанди*» та «*Тільки існування **митниць** та об'їзних доріг змушує пам'ятати про нову геополітичну реальність*» [49]. «*Я не міг би жити без **музики***» та «*Я виростав у такі часи, коли **музика**, що мені*

подобалась, була, м'яко кажучи, нетолерованою, особливо згори» [50] також є прикладами стратегії локальної когерентності. В першому реченні автор починає говорити про музику, в наступному продовжує свою думку.

«Але **«музики»** від того чомусь не меншає. **Вона** присутня всюди. Міський простір переповнений нею. **Вона** в центрі міста й на околицях, у кав'ярнях і таксівах, у дворах і «на природі» [50]» «І ще було повно іншого, бо ми безмежно довго випробовували терпіння великого підхмеленого **антиквара** — **він** стояв над нами, дивився на картки, і я розумів, що **він** теж усе розуміє, бо **він** теж звідси, з цього коридору між трьома морями, "між Сходом і Заходом"» [42]; «"Безкраї віддалі, річкові системи завширшки з кілометр, незліченні стада буйволів і диких коней, смертельні небезпеки і — овіяні таємницями люди. Століттями **вони** завойовували степи Дикого Сходу. Незбагненні, як сама природа, **вони** боролися за волю, але приносили смерть. Хто **вони**? Звідкіля прийшли? **Козаки** — авантюрний розділ історії!" Так анонсується на обкладинці зміст нещодавно перевиданої в Німеччині (видавництво "Гондром") праці Клауса Й. Грєпера "Історія козаків: Дикий Схід 1500—1700"» [60] (поєднання трьох пропозицій за допомогою займенників).

Сприйняття й розуміння тексту відбувається у межах певних соціальних контекстів. Отже, розуміння тексту свідчить, що автор конструює інформацію про взаємозв'язки між подіями і ситуаціями. Отже, має в своєму розпорядженні три види даних, які можуть бути об'єднані для осмисленого та її спрямованого формування уявлення подій: інформація про самі події, інформація про ситуацію або контекст, інформація про когнітивні пресупозиції [18]. «Мені добре працювати в «Дні», **тому що** саме тут я маю можливість залишатися самим собою й не шукати компромісів. **Тому що** в «Дні» є найбільший простір для вільного інтелектуального гуляння, себто виявлення неслухняних поглядів. **Тому що** всі ми постійно пізнаємо передусім себе самих, і ця газета стимулює до такого самопізнання. Вона нічого не диктує й не нав'язує, вона саме стимулює. І останнє моє **«тому що»** — мені набридло жити в Україні безособистісній, безформній і розмазаній. **І я** — провінційний наївняк — хотів би мати якусь



причетність до того, щоб вона ставала іншою» [51]. В даному уривку вказано шість пропозицій: 1. «Мені добре працювати в «Дні»; 2. «... **тому що** саме тут я маю можливість залишатися самим собою й не шукати компромісів»; 3. «**Тому що** в «Дні» є найбільший простір для вільного інтелектуального гуляння, себто виявлення неслухняних поглядів»; 4. «**Тому що** всі ми постійно пізнаємо передусім себе самих, і ця газета стимулює до такого самопізнання.»; 5. «**«тому що»** — мені набридло жити в Україні безособистісній, безформній і розмазаній»; 6. «**І я** — провінційний наївняк — хотів би мати якусь причетність до того, щоб вона ставала іншою», які зв'язані між собою сполучниками.

Часто співвіднесені в такий спосіб факти позначають тотожні референти: індивідуальні об'єкти чи особи [15]. «Поруч із книгою Шротта — інші сучасні австрійські імена: нові (й не тільки) книги знаних у нас Крістофа Райнсмайра, Петера Гандке, менш знаної Ельфріди Єлінек, зовсім незнамого Роберта Шнайдера (1961 р.н.), роман якого «Сестра сну», спершу відхилений 29 видавництвами, нині перекладений і виданий 24 мовами, і це ще не кінець» [52]. «А потім кілька романів Мілана Кундери («Безсмертя» перекладений уже із французької), «Французький заповіт» Андрія Макіна, , ...» [52]. Тут пропозиції ««Французький заповіт» Андрія Макіна» та «про який я писав у «Дні»» зв'язують один об'єкт.

Тому однією з можливих стратегій є пошук аргументів пропозиції, які перебувають щодо кореферентності з одним із аргументів попереднього пропозиції. У попередніх роботах Тена ван Дейка та Вальтера Кінча цю стратегію розглядають як стратегію повторення аргументів [21]. Але це лише один із можливих аспектів складнішої стратегії локальної зв'язності, який вимагає, щоб були пов'язані всі пропозиції та всі факти. Встановлення спільного зв'язку між пропозиціями відбувається на основі лінійного впорядкування пропозицій, експліцитних зв'язків та знання, що зберігається в довгостроковій пам'яті [15].

Під час розроблення стратегічної моделі Тен ван Дейк та Вальтер Кінч вважають імовірним, що користувачі мови прагнуть встановлення зв'язності якнайшвидше, не чекаючи завершення речення чи фрази. Наприклад, вони відразу

намагаються пов'язати за допомогою корелювання першу ж іменну групу і поняття (атомарні пропозиції), що лежать в її основі, з відповідними поняттями попередньої пропозиції; це робиться на основі інформації про функціональну структуру, що передують пропозиції і на основі структури в наступних реченнях [22] або на передбачуваній ролі поняття в оброблюваному реченні.

**Макростратегії.** Центральним компонентом моделі є сукупність макростратегій. За допомогою цих стратегій утворюються макропропозиції, мають таку ж структуру, як і пропозиції в стратегії локальної когерентності, тому що таким же стратегічним способом макропропозиції можуть зв'язуватися в послідовності. Використовуючи релевантні стратегії виведення, можливо отримати кілька рівнів макропропозицій, які у сукупності утворюють макроструктуру тексту. Це теоретичне поняття застосовується для позначення того, що зазвичай називається суттю, загальним змістом, темою тексту [15]. Наприклад, до макростратегій Юрія Андруховича можна віднести загальну тематику його есе, які умовно поділяються на чотири групи тематичних дискурсів автора. Перша група — національний дискурс, український. Друга група — антирадянський дискурс (антиімперський). Третя група — проєвропейський. Четверта — мистецький [25]. Але інколи автор поєднує всі чотири дискурси в одному есе. Наприклад, есе «Shevchenko is OK» [36]. В цьому есе автор розповідає аспекти життя та творчі Тараса Шевченка, зокрема антиімперський дискурс (про нелюбов Тараса Шевченка до кріпацтва та панів, про його революційні заклики); націоналістичний дискурс, також в есе піднято теми християнства, невіри, дисидентства, анархії.

За контрастом з абстрактними макроправилами, встановленими в попередніх роботах Тена ван Дейка та Вальтера Кінча [20; 21; 23], макростратегії відрізняються гнучкістю та мають евристичний характер. Мовному користувачеві немає необхідності чекати кінця абзацу, розділу або цілого тексту, щоб зрозуміти, про що йдеться в тексті або його фрагменті. Іншими словами, цілком імовірно, що користувач мови може здогадатися про тему тексту після мінімуму текстової інформації з перших пропозицій. Припущення може підтвердити

найрізноманітніша інформація: назва, тематичні слова, тематичні перші речення, знання про глобальні події та інформацію з контексту. Стратегія здатна оперувати різними видами інформації, кожна із яких окремо може бути недостатнього зрозумілою через неосвіченість читача або його незнання в певній тематиці [15].

Здебільшого Юрій Андрухович саме з тематичних перших речень починає есе, адже головною ознакою есе є основна теза роздуму. Наприклад, *«Чеченський прозаїк і видавець Іслам Ельсанов був однією з найпомітніших постатей цьогорічного письменницького форуму в фінському місті Лахті»* [53]. З першого речення есе читач розуміє, про що автор писатиме далі. Також на тему твору вказує заголовок есе — *«Іслам ЕЛЬСАНОВ: «Джихад — це священне зусилля»*. Цю послідовність можна простежити й в інших есе автора. *«Мій польський приятель, письменник і видавець Кишиштоф Чижевський, над усе любить подорожувати, знайомити людей, намацувати солодкі й болісні вузли перетину культур, блукати закапелками цього поруйнованого світу "між Німеччиною й Росією", званого упродовж останніх кількох десятиліть Центрально-Східною Європою. Мріє про кафе "Europe Central", якусь таку летючу кав'ярню, що її відвідувачі раз на рік збиратимуться то в Будапешті, то в Сараєві, то в Чернівцях або Гданську, в одному з міст цього нещасного і найкращого материка, цієї "буферної зони", читатимуть свої тексти, пізнаватимуть себе навзаєм і щось таке разом шукатимуть, щось дуже важливе, без чого нам ніяк не можна рушати в завтрашній вік»* [42]. Читач розуміє, що автор розповідатиме й надалі про свого приятеля.

Зачинаючи з біографії, читач розуміє, про кого йтиме мова *«Чеченський прозаїк і видавець Іслам Ельсанов був однією з найпомітніших постатей цьогорічного письменницького форуму в фінському місті Лахті. За неповний тиждень перебування в Фінляндії він дав десятки інтерв'ю, тричі був запрошений на телебачення, машинопис його перекладених російською оповідань успішно розійшовся серед західних видавців у кільканадцяти ксерокопіях. Ясна річ, причини такого зацікавлення лежать на поверхні, їх можна цілком сміливо*

окреслити понятійним комплексом "нещодавня війна", невивітрюваним запахом крові, згарищ і нафти» [53].

«Ця збірка скоріш за все не потрапить до жодного бібліографічного реєстру. Звітку про неї залишається передавати з уст в уста, як передаються легенди й міфи» [49]. Тут автор виносить повідомлення перед початком есе, надаючи читачеві певної інформації, на основі якої він може здогадуватися про що йде мова.

«Молоде івано-франківське видавництво "Лілея-НВ" подарувало прихильникам найновішої, "альтернативної" літератури відразу дві чудово видані книги. Обидві походять із франківського-таки ареалу і належать перу авторів, причетних до виникнення так званого "станіславського феномена" в сучасному українському письменстві. Прийшовши в цю літературу ніби "нізвідки", вони відразу змусили найповажніших знавців її заговорити про кожного з них майже винятково в суперлятивах — як про цілком сформованих і зрілих майстрів, дискурсивно причетних до найновіших досягнень світової художньої прози. Йдеться про роман Володимира Єшкілева й Олега Гуцуляка "Адепт" та Іздрика "Воццек". Сьогодні — кілька спостережень над першим із них» [55]. Автор починає розповідь з новини про видання двох книг, про які автор й говоритиме далі.

«Присвячується всім, чії тексти проступають крізь рядки цієї оповіді, перетворюючи її на папімпсест», — так починається книга, недавно випущена у світ івано-франківським видавництвом «Лілея-НВ». Її автор — Іздрик, особа, сподіваюся, вже досить знана постійним читачам «Дня». Її назва «Воццек». А мої спостереження щодо неї прошу сприймати не як рецензію, а як посильний коментар багаторазового й нестороннього читача» [56]. Автор починає есе з присвяти, в якій вказується головна думка автора.

«Про те, що наша книжкова цивілізація прямує до загибелі, я чув неодноразово. Прогнозувалося її тотальне витіснення значно впливовішими й мобільнішими конкурентами на зразок телевізії або комп'ютерних мереж. Усталилася думка, ніби люди в усьому світі читають дедалі менше книжок, що,

відповідно, мусить спричинювати повсюдний занепад книжкового ринку. Як один із професійно причетних до цієї - вмираючої? - цивілізації, я не можу не протестувати й не відвідувати книгарень, особливо під час подорожей в інші країни та культури» [52]. Здебільшого в есе автор дотримується закономірностей вивсвітлювати головну думку в першому абзаці есе.

**Схематичні стратегії.** У дискурсах здебільшого наявна традиційна, зумовлена правилами написання того чи того жанру, схематична структура— одна з вищих форм, яка організовує макропропозицію (глобальний зміст тексту). Так, розповідачем зазвичай приписується наративна схема, що складається з ієрархічної структури: зав'язка, кульмінація та розв'язка [15]. Структура есе, насамперед, вимагає дотримання певних правил, які несуть головні характеристики есе: думки автора есе викладаються у формі коротких тез; кожна думка повинна бути підкріплена доказами, тому після кожної тези йдуть аргументи [32]. За цими характеристиками есе набуває конкретної структури, своєрідна саме цьому жанру: вступ — теза — аргументи — теза — аргументи — ... — висновки. Зокрема, написання есе передбачає такі моменти:

1. Вступ і висновок зосереджені на проблемі есе (у вступі вона постає, у висновку — проблема вирішується, резюмуються).

2. Поділ тексту на абзаци, в яких чітко розділені тези та аргументи, але при цьому не порушуючи логічність зв'язку.

3. Стиль есе передбачає емоційність, експресивність, художність жанру [24].

Ці схеми Ген ван Дейк та Вальтер Кінч називають суперструктурами тексту, оскільки термін «схема» має доволі загальний і розпливчастий характер. Суперструктура забезпечує узагальнений синтаксис глобального значення і макроструктури тексту.

Схема може бути використана як потужний засіб перероблення за принципом «зверху вниз» для приписування релевантних категорій суперструктури (глобальних функцій) кожної макропропозиції або послідовності макропропозицій, і водночас забезпечувати деякі загальні обмеження на можливі локальні та глобальні значення тексту.

У творах Юрія Андруховича незвичну структуру має есе «Shevchenko is OK» [36]. З погляду композиції есе складається з окремих чотирьох розповідей, окремих періодів життя письменника Тараса Шевченка. Кожна частина несе свій настрій: «Харизма» — про стереотипи образу письменника, «Культ» — про образ письменника в українській ідеології, «Поляки» — здебільшого про образ автора як постаті в польській ідеології, «Слава світу» — про масштабність образу Тараса Шевченка. Пояснити таку композиційну гру Юрія Андруховича можна, посилаючись на статтю Максима Фірсенка «Газетна публіцистика Юрія Андруховича 1997—2007 рр.: засоби впливу» (2012), у якій автор наголошує, що під час перших починань Юрія Андруховича як есеїста, «перші публікації мало мало чим відрізнялись від художніх оповідань; лише згодом у них з'явилися й публіцистичні нотки» [25].

Якщо есе, які входять до авторської колонки Юрія Андруховича, здебільшого можна розподілити умовно на чотири дискурси, то в збірці «Дезорієнтація на місцевості» вирішенню проблеми різних дискурсів сприяє композиційна стрункість книжки, що охоплює три розділи: «Вступ до географії», «Парк культури», «Про час і метод». В першому розділі «Вступ до географії» охоплено есе про різні міста та місцевості, що відвідав автор: «Ерц-герц-перц», «Carpathologia cosmophilica». «Місто-корабель», «Вступ до географії». Другий розділ «Парк культури» знайомить з різними посталями, переважно письменниками, та передає суб'єктивні враження від побаченого та почутого під час мандрівок Україною і світом: «Три сюжети без розв'язки», «Після балу», «Дезорієнтація на місцевості», «Летючі знаки», «Арфа і фавн», «Імперія це смерть?», «Безодня між безодень», «Ефекти гальорки», «Усередині свободи», «Останні поети», «Близько до тексту». Третій розділ — «Про час і метод» — є узагальненням того, чим для автора є постмодернізм як культурне явище, а також утвердженням власної приналежності до нього: «Аве, «Крайслер», «Виклик провінціала», «Битва під Гоголем», «Шкура бика, розжоване серце», «Самотність серед мавп», «Століття невдахи», «Час і метод», «Час і місце, або Моя остання

територія» [26]. Можна простежити, що загалом всі есе пов'язані одною тематикою, але автор вирішив їх поділити за розділами.

А ось в збірці оповідань «Лексикон інтимних міст» автор обрає абетковий композиційний принцип подачі матеріал, як в енциклопедіях. Як зауважує сам Юрій Андрухович: «... читайте цю книжку, як вам заманеться, у цілком довільній послідовності, відкривши її на довільній сторінці, неважливо, з кінця, початку чи середини» [38].

Щодо перший есе, то взявши есе «Імперія це смерть?» (1997) можна простежити ознаки художнього оповідання. Твір починається зі слів: *«Я ступив лише двадцять кроків убік від переповненої всім на світі (вогнями, вітринами, гарними й різними жінками, їдлом, пивом, дітьми, псами, бездомними музикантами, надувними кулями) Кернтнерштрассе. Переді мною була не надто примітна церква капуцинів — і навряд чи я колись увійшов би досередини, якби не знаття, що саме цю, підкреслено вбогу споруду підкресленого вбогого чернечого ордена три з половиною століття тому було обрано. Саме в ній, а точніше, в її підземеллях, від 1633 року (дату я вичитав пізніше) ховали августійші тіла монархів Габсбурзького роду...»*, закінчується: *«Тут можна було б дійти справді вагомих висновків — про сенс і безглуздя, про золото й попіл, — якби я був уважнішим, якби там, угорі, за якихось двадцять кроків, не відбувалася щоденна марнота марнот, звана життям»* [47]. У зачині автор не наголошує на головній тезі есе, а тільки підводить до теми — велич Австро-Угорської імперії, як здавалося, але есе має відкриту кінцівку, розмислюючи про життя та буденність, надаючи цим поштовх до роздумів читачеві. Хоча Юрій Андрухович і має значний доробок есе, але звичку відходити від композиції есе не полишив.

Також простежують дві закономірності побудови автором есе.

*«У моєму житловому районі (а це така вельми неприваблива й соціалістична околиця, суцільна урбаністична хвороба, задля красного слівця звеличена «новобудовами») ширяться зловісні чутки про маніяка, котрий буцімто з властивою всім маніякам методичністю і послідовністю винищує вуличних продавців аудіокасет. Є така категорія молоді з круглими (і не надто),*

але обов'язково стриженими головами і, як правило, великими вухами. З ранку до ночі, перепрошую за цитату, вони висиджують у людних місцях просто неба, найчастіше поблизу базарів-вокзалів або принаймні кіосків і на всю потужність деренчливо-німецьких динаміків пропонують товар, що його переважний відсоток навколишнього населення вважає «музикою», а незначна естетсько-збоченська меншина — «лажею» — зачин. «Насправді ж, мабуть, усе так, як і повинно бути. Вчорашні селяни, вже в третьому-четвертому поколіннях вирвані з питомо-автентичного буття, знаходять компенсацію в «модній музиці». Генетичні коди зламані, автентичність втрачено, міської культури не здобуто. «Модна музика» — безумовно, та, що з Росії. Залишається ще епіграф (чомусь на закінчення). Це Котляревський. Про те, як козаки «кургикали пісеньок». Усе здебільшого московських» — кінцівка [50].

«Ні, це не ювілейний панегірик і не черговий жест панібратської ввічливості. Радше — нагода для ще одного здивування, мого здивування поезією. Перечитую Римарука — і відчуваю гострий душевний спалах, бо ось вони явлені — призначення, звістування, одкровення. Одкровення грецькою мовою — апокаліпсис» — зачин. «От уже сім років ми не бачимо його нової книжки. Ні, це не мовчання, певніше, традиційна національна не уважність до найкращих. Але вона, ця книжка, писалася весь цей час і, схоже, незабаром таки побачить світ. Я дуже очікую цієї «Діви Обиди», я знаю, що вкотре дивуватимусь, я хочу привітати себе і нас усіх: поезія триває, життя набуває дедалі більшого сенсу, саме тут і саме сьогодні, в цій полиновій апокаліпсичній гіркоті» [57].

«Саме тепер, у дні, коли й нам дано нарешті спізнати спекотну драму справжнього літа, коли розварені мізки відмовляються слугувати за призначенням і галюцинують загалом тільки на тему обкладеного льодом пива, коли сезон «Енеїди» сягнув свого апогею і тут-таки перетворився на сезон у пеклі, саме в такі дні ми удвох із останнім екзегетом Володимиром Єшкілевим завершуємо видавничий проект, над яким мордувалися останні добрі два роки» — зачин. «І все ж посеред цих розплавлених днів я знов живу очікуванням, усвідомивши зненацька з усією спекотною ясністю: ця «чверть століття», ця



четверта чверть, ця «актуальна українська література» — це такий добрячий шмат мого власного життя, що хай він стане Книгою» [59].

В даних прикладах простежується, що зачин та кінцівка есе збігаються тематично, тобто у першому абзаці автор дає проблему, в останньому її розв'язує. Але це не є єдина схема творення есе.

*«Останнім часом німецькомовні гуманітарії та близькі до них ентузіасти красного письменства бадьоро відкривають для себе Галичину. З'явився навіть різновид літературного туризму — формуються групи зацікавлених цим шматком «нічийної землі», які переважно літаками прибувають до Львова, аби потім пуститись у не зовсім, на їхній погляд, безпечну подорож цією вкрай незвіданою, мафіозною та радіоактивною країною. До відчутних «плюсів» такого специфічного туризму належать, окрім щойно згаданих, також хвороботворна їжа, відсутність кондиціонерів у готелях та автобусах і пошматовані, напівмертві краєвиди. Але ентузіасти на те й ентузіасти, щоб перемагати такі нелюдські тортури в ім'я поповнення знань та автентики вражень» — зачин. «Я намагався, що називається, відділяти зерна від половини. Впадав у нетипову ля себе патетику і вдавався до вельми сумнівних понять, таких, як «національний пророк» або «великий міфотворець». Я пояснював їм унікальну ситуацію народу, для якого Цей Один уособив буття (батько, вчитель, проводний, месія). Я доводив, що «Шевченко не винен» у цій «усенародній любові» до нього. Що насправді він поет, а не державний службовець, яким його бачить і замовляє для своїх керівних потреб наша влада. Мої слухачі розуміюче кивали й посміхалися. Я б на їхньому місці робив те саме» — кінцівка [58].*

Можна простежити, що тут вже автор використовує дві різні теми, які впливли одна з одної протягом тексту.

**Продукційні стратегії.** Повна модель когнітивного оброблення тексту охоплює і продукційний компонент. В абстрактній теорії тексту немає значення, як виділені структури — за допомогою аналізу чи синтезу, оскільки правила можуть бути сформульовані двома способами: як відповідності між семантичними уявленнями і поверхневими структурами, як і їхні упорядкування.

Однак у когнітивній моделі, особливо у стратегічній моделі, не можливо просто направити процес відображення у зворотний бік. У кожний момент розуміння продукційного процесу в читача є доступ до різноманітної інформації, отже релевантні стратегії теж дуже неоднакові. Це означає, що читач повинен у якийсь складний спосіб уявити тему дискурсу, тоді як той, хто творить текст здебільшого вже знає тему продукованого тексту [15].

«Есе вирізняється з-поміж інших жанрів насамперед своєю несподіваною афористичністю, використанням свіжих метафор, нових поетичних образів, свідомою настановою на розмовну інтонацію спілкування із читачем-співрозмовником» [26].

Крилаті фрази, метафори, іронічний підтекст поширені в усіх текстах. Через використання різноманітних образів автор розкриває глибину, сміливість і свободу авторської думки. У його прозі органічно поєднується стислість із загальним мисленням, аргументованістю й категоричністю висновків, доводиться поєднання логіки й абстракції, абстракції й конкретного бачення [26]. «Однак все це, умовно кажучи, ілюстративна функція образності. Образ виконує важливішу, пізнавальну, гносеологічну функцію. У цьому випадку створений автором образ дає змогу глибше осягнути саму сутність явища, політичного, економічного, соціально-політичного, яку важко, у всякому разі лаконічно, виразити за допомогою описів і визначень» [33]. Є багато різних типів робіт, які хтось може мати. Деякі роботи складніші за інші, але всі вони мають свої переваги. Одним із різновидів образів, до яких найчастіше звертається Юрій Андрухович, є порівняння, образні вислови, образи персонажів, художня деталь. Порівняння — це спосіб погляду на речі, який часто використовується в мистецтві. Це передбачає розгляд двох різних об'єктів і їх порівняння. Таке порівняння неможливе без творчого мислення автора та елементів фантазії. Образне вираження — це поєднання думки й образу, уявлення й значення, так званий «образ думки» або «есема» (М. Епштейн) [26]. Художня деталь — «промовиста подробиця, яка зумовлює відповідну картину, лаконічно характеризує певне політичне, психологічне явище» [34]. Зображення персонажів колекції

«Дезорієнтація на місцевості» вирізняються з-поміж інших тим, що вони використовуються для зовнішніх соціальних функцій, і вони близькі до інших образів [26].

Інколи образність автора шокує несподіваними зав'язками. Наприклад, звичайні слова есеїст називає «островами». У ситуації, коли чуєш чийсь розмову і починаєш розуміти, про що вона, *«виринають цілі острови ясності з темних надр стихії»* [35]. Вираз «сейсмічні зусилля» вживається автором не для опису процесу, а є назвою гірського масиву — саме таку асоціацію викликає письменник, описуючи Карпати. Синкопа може мати й інше значення: випадання складу зі слова. В одному з нарисів використано друге значення цього слова: прізвища, яким понад сто років, і були синкопованими. Літери вицвілі, а деякі видряпані. Через це важко розібрати всі прізвища.

Метафора *«літаючий знак»* не є буквальним тлумаченням повітряних зміїв чи поштових голубів. Так автор називає листівки — ті, що відправляються далеко, коханим. Це не повідомлення, а звичайні знаки поваги. Прикладів таких зображень у збірці багато: *«стоячі картки»* — картки, за якими можна стояти лише в театрі, а не в транспорті; *«Безрідний простір»* — це територія, на якій ніколи не затримувалися кочові поселенці; *«простір, повний усього»* — це місце, повне всіляких речей, як у антикварному магазині в есе *«Літаючі знаки»* [26]: *«З покоїв у подвір'я виходили інші, не менш гідні уваги, персонажі: декольте, плащі, циліндри, вуалі»* [35]. Усі зауваження Андруховича щодо есею промовисті. Наприклад, у нарисі *«Ефекти гальорки»*, щоб донести до читача, що в театрі немає жодного вільного місця, і що місця були зайняті задовго до вистави, художник звертає увагу на кольорові стрічки, пов'язані на стільці. *«Науковці жбурляють фактами, наче каменями»* [35], *«поезія як шанс у цьому крихкому світі»* [35]. Проте більшість образів у збірці становлять авторські висловлювання, які можна назвати авторськими неологізмами. Вони цікаві та оригінальні: *«тяжкий гріх безформності»*, *«безодня між безодень»*, *«битва під Гоголем»*, *«естетика руїн»*, *«давно скинута двадцятип'ятирічна шкіра»*, *«координати*

*сталості й поступальності», «дезорієнтація на місцевості», «нікому-не-належний міжцивілізаційний, але й понадцивілізаційний простір» [26].*

Актуальну роль у збірці відіграють образотворчі терміни «дезорієнтація», «неЄвропа» та образи «розжоване серце», «бичача шкіра», використані в назві одного з нарисів тощо. Зображення на карті Іспанії називають «бичачою шкірою», а форму України Юрій Андрухович називає «розжованим серцем». Таке порівняння можна трактувати по-різному, але безперечно впадає в око «роздробленість» України після неодноразового розподілу території та втрати частини національної культури, залишаючись у складі СРСР. Східну Україну автор називає «не-Європою», натомість «Європою» вважає територію Галичини. У цьому аспекті важливо споглядати поняття «своє» і «не своє» (хоча й не чуже!). Автор пропонує територію для нової країни. Як відомо, дві категорії простору – журналістський і художній – різні [26]. «Головна відмінність від художнього простору, — вважає Г. Я. Солганик, — полягає в тому, що в публіцистиці ідеї функціонують у своєму безпосередньому вигляді, прямому, реальному. Вони можуть офарблюватися емоційно, іронічно, сприйматися, спростовуватися, перекручуватися, але вони зберігають свій вигляд. Думки виражаються прямо чи завуальовано, але це ті думки, що не потребують образної форми, хоча вона і припустима» [34]. У збірці «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андрухович змальовує міфологічний публіцистичний простір, навіть один з есеїв отримав відповідну назву: «Час і місце, або Моя остання територія». «Останньою» територією (автор найчастіше називає її «своєю», «власною») Андрухович вважає Галичину, а саме географічну територію, яка колись була цільною, а за сьогоднішніх обставин постала розділеною на дві частини, одна з яких належить Польщі, інша — Україні. Унікальність її, на думку Андруховича, в тому, що вона є центром Європи та частиною сьогоднішньої української держави, яка своїм існуванням доводить прадавні європейські традиції України, адже, як пише автор, сучасній Україні не треба доводити власну європейськість, а достатньо подивитися на мапу Європи початку століття [26]: *«Подумати тільки — були й такі часи, коли моє місто [Івано-Франківськ] належало до єдиного державного*

*утворення не з Тамбовом і Ташкентом, а з Венецією та Вієнною!» [35], до того ж саме «європейську людину створила спадковість». Ця територія особлива тим, що не входить до складу Росії. Зображення Галичини в збірці дуже детальне. Автор пише про свою любов до Батьківщини та про те, як пишається, що він саме звідти: «Це моя територія, це мій підозрюваний і зневажуваний світ, фортечні мури навколо нього давно повалено, рови засипано історичним хламом і культурним сміттям..., але в мене немає іншого виходу, як тільки боронити цей шматок, цей клопот, ці кланті, що розлазяться навсібіч» [26, 35].*

Улюблений спосіб створення образу людини Юрієм Андруховичем — це використання великої кількості епітетів, які заповнюють значну частину текстової сторінки, що створює ефект завершеності, цілісної картини. Пишучи про відому українську письменницю, письменник, зокрема, акцентує увагу на тому, що *«...саме вона і ніхто інший прищепила сотням тисяч українців непохитну певність у тому, що цензура — це зло і злочин, а самоцензура дорівнює самогубству. Саме вона привчила цих духовно вайлуватих і від природи не надто схильних до максималізму та різкості, а по-іншому кажучи, не надто сміливих людей до того, що слова «незалежність», «гідність» і «свобода» в українській мові існують не просто так» [36].*

Отже, головним завданням того, хто творить, є побудова такої макроструктури (певний семантичний план тексту), що складається з елементів загального знання й елементів ситуаційної моделі (охоплюючи модель читача та його знання, мотивації, минулі дії та наміри, комунікативний контекст).

Після створення макроплану наступним важливим завданням є стратегічне керування текстовою базою на локальному та лінійному рівні; водночас проводиться вибір між експліцитною та імпліцитною інформацією, встановлюється та відповідно відзначається локальна зв'язність і, нарешті, формулюються поверхневі структури з різними семантичними, прагматичними та контекстуальними даними. Відповідно до характеру стратегії розуміння варто вважати, що утворення локальної пропозиції та формулювання локальної поверхневої структури не відбувається після утворення повних семантичних

макроструктур або локальних пропозицій. Речення здебільшого починають формулювати до побудови повної семантичної репрезентації речення; те саме відбувається на глобальному рівні так, що частково або раніше сформовані макроструктури можуть бути змінені через локальні інформаційні обмеження. Особливо це стосується розмови і тих видів монологу, у яких використовується контекстуальний зворотний зв'язок зі слухачами, чи паралельне сприйняття подій чи дій, що відбуваються [15].

Наразі відомо про конкретні продукційні стратегії. Хоча ці операції та їхні упорядкування відрізняються від тих, які використовуються в процесі розуміння, все ж навряд чи користувачі мови мають у своєму розпорядженні абсолютно різні та незалежні системи стратегій. Розуміння це не просто пасивний аналіз, а конструктивний процес. Так, важлива роль перероблення за принципом «зверху-вниз» у процесі розуміння передбачає часткове планування (або очікування) структур і значень речень і цілих текстів [15].

Наприклад, як вже сказано, в есе «Імперія це смерть?» (1997) автор надає читачеві поштовх до роздумів. Фабула твору описує відвідування церкви капуцинів, де ховали австрійських монархів. Проте твір торкається насамперед питань життя і смерті, залишаючи читачеві відкриту кінцівку:

*«Вишкір Смерті, цієї до непристойності кістлявої дами з імперською короною на черепі, супроводив мене скорботним підземеллям — я побачив її на одному із саркофагів і вже не міг забути. Тут можна було б вивчати історію Австрії (дати, імена, генеалогічні ряди), історія мистецтва (труни барокові, рококові, ампір, бідермайер, труни в стилі модерн), історію величі, історію розпаду. Тут можна було б дійти справді вагомих висновків — про сенс і безглуздя, про золото й попіл, — якби я був уважнішим, якби там, угорі, за якихось двадцять кроків, не відбувалася щоденна марнота марнот, звана життям»* [47].

Образи в написанні есе Юрія Андруховича передусім базуються на сприйнятті тематики мовлення та особистому характері преси, про що можна судити з тексту. По-друге, відтворює асоціативну емоційну структуру есе. Образи

в есе Андрія Андруховича відтворюють підвищену модальність тексту, відображають суб'єктивність окремих владних ознак, властивих художнім і публіцистичним творам. Аналіз образної системи збірки Юрія Андруховича показав, що його творчість, з одного боку, є продовженням його літературної творчості, а з іншого — цілком самодостатньою структурою.

**Інші стратегії.** Розглянуті основні типи стратегій розуміння тексту не вичерпують можливих стратегій, які можна розглядати в межах дослідження тексту. І в процесах породження, і під час розуміння тексту можна виокремити деякі стилістичні стратегії. Вони дають можливість користувачам мови проводити вибір між альтернативними способами вираження приблизно одного й того самого значення; вибір здійснюється з урахуванням типу тексту та контекстуальної інформації (тип ситуації, рівень неформальності спілкування, типи учасників та характер спільних цілей). Користувач мови повинен прагнути встановлення певної форми стилістичної зв'язності, відбираючи або інтерпретуючи слова певного регістру та показники певної особистої або соціальної ситуації [15]. Для читача це означає, що стратегічне використання стилістичних маркерів для визначення різних властивостей мовного чи соціального контексту, таких, як гнів, любов, прагнення співпраці чи прояву влади, класова приналежність та інша інформація, яка необхідна для успішного спілкування [27].

Есе Юрія Андруховича емоційні та вражаючі. Враження автора від побаченого й почутого мінливе й динамічне, але воно все ж безпосередньо впливає на емоції й думки читача. Автор акцентує увагу на чіткості, до якої долучаються авторські акценти, що створюють мимовільний ефект присутності автора й читача на місці описуваних подій. Підсилює це й послідовний хід думок есеїв: завдяки тісно зв'язаному та логічному ланцюжку думок читач ніколи не губиться в яскравих авторських описах. Наприклад, есе Юрія Андруховича насичені автобіографічними згадками, оскільки письменник часто звертається до власної творчості та фактів із особистого життя [26]: *«І все ж, і все ж, і все ж. Я ніколи не перестану дякувати (кому? - не знаю, просто дякувати і годі!) за те,*

що був у моєму житті цей день — 24 серпня 1991-го. День, коли — не більше й не менше — збулося щось надзвичайне, коли «незалежність» перестала означати "недосяжність", коли, наважуся на патетику, само майбутнє втрутилося в перебіг подій і владно нагадало про своє уможливлення. Я ніколи не перестану дякувати за ці шість років. Мені здається, що колись вони будуть оцінені передусім як роки напруженого ферментування нації. Не паперової "розбудови", вигаданої десь у надрах вічно мімікуючих апаратів, і не фіктивного пристосування "державотворення" з нав'язливим кримінально-люмпенським присмаком, а драматичного шукання себе на своїй землі, болісного формулювання непростих усвідомлень: «Ми неодмінно навчимося бути людьми. Ми неодмінно оберемо нормальність. У нас просто немає іншого виходу. Незалежність дорівнює життю...» [54].

Попри мандрівки, для творчості Андруховича характерна тонка й витончена іронія в його спостереженнях за життям. Автор любить ієронізувати себе, героїв своєї прози, ситуації та події, які він зображує. У текстах можна часто віднайти сарказм, замаскований зовнішньою ввічливістю: наприклад, «Біля кордону — інцестуальне кохання митника та контрабандист», або «Постмодернізм насичений, контекстуалізований. Два слова «структуреоїд» і «структуреоїд» — терміни, що стосуються типу об'єкта, який складається з кількох менших об'єктів. Аналіз есе у «Дезорієнтації на місцевості» показав, що Андрухович часто використовує іронію для висловлення запитань і заперечень. Присутня в його творчості й епічна іронія. У цих уривках часто виникають цікаві й несподівані образи, якими наповнені авторські нариси, як-от «Битва під Гоголем» чи «Шошони» — українці в Перемишлі, місті, де проходить українсько-польський кордон. Іноді ця іронія далека від усмішки, як у фігуративному зображенні карпатського пейзажу, де акцент робиться не на чудовій рослинності, а на залитих дощем і пропахлими грибами нетрях Чорного лісу [26], також під час опису інтер'єру автор приділяє увагу саме негативним моментам: «У нерозривній діалектичній єдності з голосами перебувають і запахи — букет гуртожитського сміттєпроводу, перегарів і сперми. Шиплять пательні, брязкають відра, ключі,



*гупають двері, бо, зрештою, сьогодні субота, і лекцій нема, і жодне падло не змусить мене робити щось таке, чого я не схочу. І пішли вони всі» [41].*

Образність персонажів також наявна в есеїстиці Юрія Андруховича. Здебільшого, «герої» творів Ю. Андруховича — це представники мистецтва. Особливість таких творів полягає у тому, що перед читачем постають не тільки художні образи історичних постатей, про яких вже багато описано, наприклад, «кобзарі» і «каменярі», а й живі люди або постаті, втілюючи в них образ звичайного перехожого, звичайної людини. «Образи Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Владіміра Набокова, Василя Стуса, Юрія Федьковича, Валерія Шевчука та багатьох інших змальовані автором небанально, з почуттям глибокої симпатії, що базується на якомусь особливому — приватному — прочитанні літератури, особистому досвіді спілкування з частиною згаданих пересічних митців і використанні цікавих фактів життєвої і творчої біографії. Публіцистичні персонажі якнайяскравіше виражають час, епоху, в яку живуть, і разом з тим передають атмосферу сучасності автора, котрий пише про них. Відтак зв'язок минулого, сучасного і майбутнього проявляється в його духовній сутності в айрізноманітніших відтінках соціального: у конкретно-історичних характеристиках людини можна побачити «візитівку» цього суспільства, конкретного соціального процесу, конкретного часу» [2].

Окрім того, можна виділити риторичні стратегії (наприклад, постать мови). Якщо основна функція стилістичної варіантності — це вказівка на зв'язок між текстом та особистісним чи соціальним контекстом, то риторичні структури використовуються для підвищення ефективності дискурсу та комунікації. Отже, вони є стратегічними за визначенням, оскільки використовуються винятково з метою вербальної комунікації, а саме розуміння, сприйняття дискурсу та успішності мовного акту. Вони здебільшого мають на увазі побудову семантичного уявлення, але й допомагають цьому процесу [15].

Нариси Ю. Андруховича вирізняються риторичними структурами, які найяскравіше відображені у формі риторичних запитань, що є передусім висловленням думок, вираженням і захистом авторської оцінки конкретних

проблем та реалізацією низки характерних рис художнього твору. Риторичні запитання, вжиті окремо й побудовані на контрасті, свідчать про парадоксальність мислення, водночас надають йому статусу афоризму: «*Можливо, природність поезії полягає в її штучності?*» [35], «*До чого поліція там, де йдеться про звільнення?*» [39]. Ставлячи риторичні запитання на основі відомих афоризмів, есе може створити відчуття діалогічності жанру: «*Добрий поет мусить бути пророком, ні?*» [35], «*Адже насправді рукописи горять. І кому як не підпалювачам краще знати про це?*» [35], «*Це безодні, кожна з яких дивиться в нас із погордою та випробою. Чи, може, це все-таки ми дивимося в безодні (як писалося в готичних романах, не в силах відвести погляду)?*» [39]. У першому прикладі потрібний ефект досягається за допомогою заперечної частки, яка перетворює сам афоризм на риторичне запитання, у другому прикладі саме питання є іронічним коментарем до вже трансформованого автором твердження, друга його частина є питанням для роздуму. Окреме риторичне запитання або низка таких запитань також може слугувати узагальненням думок, структурно організованих у формі посилення, що наближає конструкцію до форми періоду [28]: «*І так живеш — увесь зі страху та смутку, з 172 епітафій, з поруйнованих цвинтарів, зі своєї центральноєвропейської спадщини, з алкоголю й бравад, з важкого плутаного бароко, з чорних анекдотів, з трави забуття, з Йорика, з Кальдерона («А що таке сон? А все наше життя хіба не сон?» — кричить в унісон якась смішна людина, Достоевський.) І Бог нам Черв?»* [39]; формулюючи провідну думку, яка зазнає трансформації в процесі мово мислення: «*Людина вмирає, а її скелет живе вічно*» [39]; «*Звільнити нас від нас? / Звільнити мене від мене? / Звільнити людину від її скелета?*» [39]; бути одним словом, коментарем, підкресленням іронічності багатокomпонентного оказіонального утворення: «*мішаними угорсько-румунсько-словацько-словенсько-церковно-слов'янсько-українсько-російсько-тарабарсько-якимось там ще (санскритськими?) звуками*» [35]. Зрештою, риторичні запитання в усіх наведених прикладах є водночас певним висновком і, навпаки, незавершеністю, що також свідчить про парадоксальність мовного мислення окремого автора [28].

Проте специфічне нагромадження риторичних питань виявляє у мовленні яскравішу, своєріднішу рису. Ці риторичні запитання сприяють філософсько-образній мові автора: *«То що залишається нам? Ходити в гірські виправи, записувати фольклор? Спостерігати за небесними тілами ангелів крізь діряві шатра нечинних обсерваторій? Відшукувати старі трактати, відроджувати астрологію? Розчищати праоснови культур від причинно-наслідкових нашарувань? Рятувати гуцульську 173 музику? Чи, може, очікувати з-за океану велике прибуття яєчних лушпайок?»* [35]. У цьому випадку зв'язність і цілісність визначаються виділенням і семантикою слів у поєднанні з індивідуально-авторськими тропами. Філософствування й образність у тексті можна підсилити зверненням до характерного прийому діалогічності афористичних висловів, що дає змогу інтерактивної інтерпретації за рахунок авторської інтерпретації їх як культурних ремінісценцій: *«Але чому там «end» (Еліот)? Завершення часів? Теперішнє як фінальна концентрація ілюзорності? Тепер як ніколи? Остаточна, умертвляючи зупинка тієї ще, «ваймарської» миті, втілена в черговому самогубстві ліричної енергії?»* [39]. Підсумовуючи, варто ще раз підкреслити, що визначальним для побудови таких конструкцій у дискурсі є лексичне наповнення, яке реалізується переважно в індивідуальних і складених метафорах, а також в алюзіях і відсиланнях до інших текстів (інтертекстуальність). Питання, останнє з яких являє собою ще одну особливість есе — звернення до загального і позакультурного супроводу фонових знань реципієнта, реалізацію вже визначених символічних значень відповідних словників, переважно в їх комбінаціях [28].

Згадані стратегії відіграють важливу роль у діалогових типах дискурсу, наприклад у повсякденних розмовах. Тому як на текстуальному, так і на паратекстуальному (невербальному) рівнях є певні стратегії розмови (конверсаційних стратегій), у яких використовуються соціальні та комунікативні функції дискурсивних одиниць: мовних актів чи пропозицій.

### **Висновки до II розділу.**

Стратегія — це набір певних когнітивних операцій, які пов'язані зі сприйняттям дискурсу, тобто стратегії розуміння та інтерпретації сенсу. В основу дослідження стратегій впливу на читача було обрано модель Тена ван Дейка та Вальтера Кінча, в розумінні яких, аналіз стратегій повинен відбуватися не з рівневої точки зору, а з когнітивної. На основі здійсненого аналізу визначено такі стратегії впливу на читача: пропозиційні стратегії, стратегії локальної когерентності (зв'язності), макростратегії, схематичні стратегії, продукційні та інші стратегії, які опираються на художнє та експресивне вираження мовних засобів автором.

## ВИСНОВКИ

В роботі висвітлено основні поняття та терміни, які застосовуються під час дослідження текстових стратегій. Визначено за Умберто Еко, що роль читача полягає в тому, як читач інтерпретує текст. Зазначено, що есе Юрія Андруховича належить до закритого типу тексту, який «вимагає» від читача мати певний культурологічний, освітній, економічний, політичний тощо досвіди.

Також визначено роль автора у творенні тексту, а саме його образ. В. В. Виноградов започаткував лінгвістичну теорію образу автора. За В. В. Виноградовим «образ автора — це індивідуальна словесно-мовленнєва структура, що пронизує художній твір і визначає взаємозв'язок і взаємодію всіх його елементів», концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у тому співвідношенні з оповідачем / оповідачами і через них є ідейно-стилістичним центром, фокусом цілого». Тобто образ автора є збірним поняттям, яке поєднує участь як автора, так і читача у текстосприйнятті.

Мовна особистість автора та її втілення є також одним з найголовніших чинників підходу до визначення стратегій впливу. Так, визначено, що мовна особистість виражається в тексті за допомогою мовленнєвих засобів, що можна віднести як до стратегій локальної зв'язності (зв'язок пропозицій та автора), так і до продукційних стратегій (значення «я» в тексті твору).

Термін стратегія має багато значень. Найкраще термін опишує визначенн: стратегія — це механізм реалізації мети автора.

В основу дослідження стратегій впливу на читача було обрано модель Тена ван Дейка та Вальтера Кінча, в розумінні яких, аналіз стратегій повинен

відбуватися не з рівневої точки зору, яку запропонувала В. А. Кухаренко, а з когнітивної.

На основі здійсненого аналізу визначено такі стратегії впливу на читача: пропозиційні стратегії, стратегії локальної когерентності (зв'язності), макростратегії, схематичні стратегії, продукційні та інші стратегії, які опираються на художнє та експресивне вираження мовних засобів автором.

Після аналізу пропозицій та стратегій було виділено певні закономірності. Схематичні стратегії автора є поодинокими випадками. Зазвичай автор намагається втілити в певних творах нові схеми подання твору, не слідуючи попереднім схемам. Тому тут можна зауважити, що схематичною стратегією автора є стратегія нестандартних схем, які епізодично оновлюються.

До найуживаніших стратегій автора можна віднести макростратегії. За схемою макростратегій можна простежити, що автор протягом всієї своєї творчості поділяє думку, що заголовок та перший абзац твору пояснюють тему есе, а також підштовхують читача до можливих інтерпретацій. Ще однією макростратегією є загальна тематика творів, яку автор поділяє залежно від місця публікації есе.

Пропозиційні стратегії та стратегії локальної когерентності відіграють спільну роль у творчості письменника. Під час написання тексту будуються автором пропозиції, які він зв'язує. Зв'язок між пропозиціями може бути різний, як і зі застосуванням сполучників, прислівників, вставних слів, так і семантично доповнюючи попередню пропозицію.

Автор приділяє значну увагу продукційним стратегіями, а також стратегіям риторичних речень та стилістичних засобів. В основу цих трьох підгруп стратегій покладено, насамперед, застосування автором художніх засобів, абстрагуючи значення елементів есе (осіб, подій, місць).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Шендеровський К. С. Як написати успішне есе: Метод. рекомендації до написання есе. Ін-т масової комунікації при КНУ імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 34 с.
2. Шевченко Т. М. Сучасна українська есеїстика: засоби впливу на читача. Діалог. 2012. № 14. С. 260—265.
3. Умберто Эко. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. Санкт-Петербург : Symposium; Москва : Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.
4. Хасиева М. А. Роль автора и читателя в творчестве Вирджинии Вульф. Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2012, 210—212.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва : Высшая школа, 1971. 239 с.
6. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979. С.75.
7. TRÖSTEROVÁ, Zdeňka. К понятию «образ автора». 2005.
8. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. Пособие. Москва : Логос, 2003.
9. Торговец Ю. І. Категорія «образ автора» в текстах есе. In: Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки: матер. II щорічної Всеукр. наук.-практ. конф. Київський Університет імені Бориса Грінченка, 2012. р. 325—331.
10. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988.
11. Воробьёва О. П. Текстовые категории и фактор адресата. Київ : «Вища школа», 1993. 200 с
12. Вильчинская Татьяна . Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. Ученые записки Крымского

федерального университета имени ВИ Вернадского. Филологические науки, 2013, 190—194.

13. Куранова Світлана. Мовна особистість: психолінгвістичний аспект. Міжнародна наукова конференція «Актуальні питання сучасної лінгвістики». Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2021.

14. Потебня О.О. Эстетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.

15. Дейк, ван А. Стратегии понимания связного текста. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1988. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка.

16. Арутюнова, Н.Д. (1990). Предикат, Пропозиция. *Лингвистический энциклопедический словарь* (сс. 392; 401). Москва: Сов. Энциклопедия.

17. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Москва : Прогресс, 1989. 312

18. Богословская, И. В. Стратегия локальной когерентности при понимании текста. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, 2010, 745—749.

19. Леднік О.С. Когезія та когерентність як категорії зв'язного тексту. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2010. С. 119—123.

20. T. van. Dijk, Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse, London: Longman, 1977.

21. Kintsch, W., & van Dijk, T. A. (1978). Toward a model of text comprehension and production. *Psychological Review*, 85(5), 363—394. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.85.5.363>

22. Givón, Talmy (editor). 1979b. *Syntax and semantics: Discourse and syntax*. Volume 12. New York: Academic. xx, 560 pages.

23. Van Dijk, Teun A. Macrostructures: An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition. Routledge, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 2019.

24. Локтева Вікторія; Лісіна Світлана. Особливості написання есе. Інформація, комунікація, суспільство 2021, 2021, 83.



25. Фірсенко М. В.. Газетна публіцистика Юрія Андруховича 1997–2007 рр.: засоби впливу. *Діалог: медіа-студії*, 2012, 15: 60—73.
26. ШЕВЧЕНКО Т. М. Образна система збірки Юрія Андруховича «дезорієнтація на місцевості». 2006
27. R. Sandell. *Linguistic style and persuasion*, London, Academic Press (European Monographs in Social Psychology), 1977
28. Хорошева, О. О. Стилiстичнi фiгури в системi архiтектонiки есе Юрiя Андруховича. *Актуальнi проблеми української лiнгвiстики: теорiя i практика*, 2010, 169—183.
29. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979.
30. Завгородня Л. В. Стереотипи породження та сприймання журналістського твору (на матеріалі газетних текстів): автореферат дис. канд. філол. наук. Київ, 2003. 16 с.
31. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: ВЦ «Академія», 2004. 344 с.
32. Торговець Ю. І. Есе як тип тексту: історичний аспект. Київ, 2011. URL: [file:///D:/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D0%BF%D0%B0%D0%BF%D0%BA%D0%B0/Mik\\_2011\\_14\\_3\\_18.pdf](file:///D:/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D0%BF%D0%B0%D0%BF%D0%BA%D0%B0/Mik_2011_14_3_18.pdf).
33. Грабовський С. Ессе Andrukhovych. *Критика*. 2000. № 7—8. С. 20—23.
34. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: підручник. Львів : ПАІС, 2004. 268 с

### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. ІваноФранківськ : Лілея – НВ, 2006.
2. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. — Київ : Критика, 2006. — 319 с.
3. Андрухович Ю. Shevchenko is OK. *Диявол ховається в сирі*. Київ, 2007. С.141—158.
4. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст (Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Чернівці : Meridian Czernowitz. 2016. 436 с.
5. Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Європа. — Львів : ВТНЛ – Класика, 2007.  
З досвіду дезорієнтації. URL:  
<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/z-dosvidu-dezorientaciyi>

6. Андрухович Юрій. Московіада: роман. Режим доступу:  
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14241> (дата звернення:  
10.06.2022)
7. Андрухович Юрій. Летючі знаки. Режим доступу:  
<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/letyuchi-znaki> (дата звернення:  
10.06.2022)
8. Андрухович Юрій. На тему втручання. Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/na-temu-vtruchannya> (дата звернення:  
10.06.2022)
9. Андрухович Юрій. Погані запахи. Режим доступу:  
<https://tsn.ua/analitika/pogani-zapahi-281681.html> (дата звернення: 10.06.2022)
10. Андрухович Юрій. Оповідач історій. Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/opovidach-istoriy> (дата звернення:  
10.06.2022)
11. Андрухович Юрій. Сальто-мортале з ланцюговою реакцією.  
<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/salto-mortale-z-lancyugovoyu-reakciieyu>  
(дата звернення: 10.06.2022)
12. Андрухович Юрій. Імперія це смерть? Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/imperiya-ce-smert> (дата звернення:  
10.06.2022)
13. Андрухович Юрій. Потреба культу. Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/potreba-kultu> (дата звернення: 10.06.2022)
14. Андрухович Юрій. ...Повинен бути хоч один... Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/povinen-buti-hoch-odin> (дата звернення:  
10.06.2022)
15. Андрухович Юрій. Звуки «музики». Режим доступу:  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zvuki-muziki> (дата звернення: 10.06.2022)
16. Андрухович Юрій. Чому я пишу в газету «день». Режим доступу:  
<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/panorama-dnya/pochemu-ya-pishu-v-gazetu-den>  
(дата звернення: 10.06.2022)

17. Андрухович Юрій. Читання — це завтра?... Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chitannya-ce-zavtra> (дата звернення: 10.06.2022)
18. Андрухович Юрій. Іслам ЕЛЬСАНОВ: «Джихад — це священне зусилля». Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/islam-elsanov-dzihad-ce-svyashchenne-zusillya> (дата звернення: 10.06.2022)
19. Андрухович Юрій. В один із днів наприкінці серпня... Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/v-odin-iz-dniv-naprikinci-serpnya> (дата звернення: 10.06.2022)
20. Андрухович Юрій. Свідectво про недостатність знаків. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/svidoctvo-pro-nedostatnist-znakiv> (дата звернення: 10.06.2022)
21. Андрухович Юрій. Ефекти помноженого палімпсеста. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/efekti-pomnozhenogo-palimpsesta> (дата звернення: 10.06.2022)
22. Андрухович Юрій. Середина ріки. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/osobistist/seredina-riki> (дата звернення: 10.06.2022)
23. Андрухович Юрій. Поет як пам'ятник поетові. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/poet-yak-pamyatnik-poetovi> (дата звернення: 10.06.2022)
24. Андрухович Юрій. Життя — це спроба книги. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zhittya-ce-sproba-knigi> (дата звернення: 10.06.2022)
25. Андрухович Юрій. Розкоші і злидні популяризації. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/rozkoshi-i-zlidni-populyarizaciyi> (дата звернення: 10.06.2022)