

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології

Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики

**Прийоми та методи візуальних мистецтв в англійськомовному
художньому дискурсі та їх відтворення у перекладі**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студент(ка) 431 групи
Спеціальності 035.04 Філологія (германські
мови та літератури
(переклад включно) (переклад))
Освітньо-професійної програми
«Філологія (германські мови та літератури
(переклад включно)»
Савьолова Тамара Олександрівна
Керівник к. філол. н., доц. Короткова Л.В.
Рецензент доц. к. філол. н., доц. Просяннікова Я.М.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ.....	5
1.1. Специфіка художнього дискурсу.....	5
1.2. Співвідношення візуальної і вербальної складових в смисловому просторі мистецького дискурсу.....	13
1.3. Огляд еволюції підходу до трактування співвідношення слова і зображення.....	16
РОЗДІЛ 2. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ТЕКСТОВИЙ ФЕНОМЕН.....	21
2.1. Візуальні засоби інтимізації в англійськомовному художньому дискурсі.....	21
2.2. Візуальний компонент в структурі вербального тексту.....	30
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

За останні роки помітно зріс інтерес лінгвістів до досліджень креолізованих текстів, тобто семіотично негомогенних повідомлень, у структурі яких використовуються коди різних знакових систем, включаючи вербальну та невербальну складові. Тому, на нашу думку, при дослідженні таких текстів продуктивним є семіотичний підхід, який дає змогу дослідити знакову природу складників спілкування.

Актуальність проблеми, що розглядається в даному дослідженні, також обумовлена низкою чинників: необхідністю більш глибокого розгляду механізму смислоформування в рамках художнього англійськомовного дискурсу, важливістю вивчення смислового простору художніх творів в полімодальному ракурсі, націленістю на когнітивні методики при розгляді вербальної і візуальної складових художнього дискурсу.

Основні підходи до визначення і розгляд особливостей конвергенції знаків вербальної та інших семіотичних систем в процесі комунікації висвітлені в роботах В.М. Агеєвої, Р. Барта, А.Бергера, В. Колшанського, Ч.У. Морріса, Ч.С. Пірса і інші. Дослідження зображення як певної знакової системи простежується в роботах А.Є. Анісімової, В.М. Березиної, А.А.Бернацької, М.Б. Ворошилова, Д.П. Чигаєва і інші.

Об'єкт дослідження: візуальні мистецтва в англійськомовному художньому дискурсі.

Предмети дослідження: стали прийоми та методи візуальних мистецтв та їх відтворення у перекладі та особливості візуального мистецтва в англійськомовному художньому дискурсі.

Мета роботи: вивчення смислового простору англійськомовного художнього дискурсу в динаміці взаємодії вербальної і візуальної складових.

Завдання дослідження:

- уточнити специфічних характеристик художнього дискурсу;

- визначити основні параметри візуальної складової англійськомовного художнього дискурсу;
- виявити динамічний характер взаємозв'язку і взаємодії вербальної і візуальної складових смислового простору;
- встановити визначення візуальних засобів інтимізації в англійськомовному художньому дискурсі
- з'ясувати аналіз візуального компонента в структурі вербального тексту

Методика дослідження обумовлена складністю його об'єкта і специфікою поставлених завдань. В роботі використовується методика традиційного стилістичних аналізу, заснованого на безпосередньому спостереженні над матеріалом. Застосовуються елементи візуального аналізу, в тому числі візуальна семіотика, метод узагальнення для підведення певних підсумків щодо проаналізованої інформації; метод систематизації літератури, оскільки у ході дослідження ми маємо проаналізувати велику кількість джерел інформації та дібрати інформацію стосовно теми нашого дослідження; метод аналізу, оскільки необхідно проаналізувати текст оригіналу.

Практична цінність роботи обумовлена можливістю застосування результатів дослідження в курсах лекцій з лінгвістики тексту, теорії комунікації, когнітивної лінгвістики, спецкурсах з лінгвориторики, аналізу та інтерпретації тексту, міжкультурної комунікації, а також на практичних заняттях з англійської мови, орієнтованих на формування і розвиток комунікативних і аналітичних навичок.

Структура роботи. Дана робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

1.1. Специфіка художнього дискурсу

Для визначення розуміння художнього дискурсу слід, перш за все, уточнити зміст поняття «дискурсу», що є сьогодні доволі популярним, але по-різному трактованим.

У нашому дослідженні пристаємо на точку зору І. С. Шевченко, яка описує дискурс як багатоаспектну когнітивно-комунікативно-мовну систему-гештальт, що визначається сукупністю трьох аспектів: формуванням ідей та переконань (когнітивний аспект), взаємодією комунікантів у певних соціокультурних контекстах/ситуаціях (соціопрагматичний аспект) та використанням засобів, вербальних та невербальних (мовний аспект) [9, с. 115].

Важливим при цьому є твердження про те, що дискурс має інтерактивну природу, він постає як взаємодія, спільне конструювання смислів [там само, с. 117]; таке конструювання смислів має цілеспрямовану, регулятивну, тобто стратегічну природу, оскільки у будь-якому акті мовленнєвого спілкування комуніканти мають певні позамовленнєві цілі, які керують їхньою діяльністю [8, с. 21], а інструментом досягнення таких цілей або інструментом регуляції постає дискурсивна стратегія [28, с. 6]. Віддаючи пріоритет когнітивним і соціально-прагматичним чинникам, дослідники у той самий час акцентують важливість вербальної складової дискурсу, його єдиного складника, що має безпосереднє матеріальне втілення [25, с. 6], ця складова може бути подана текстом, його уривком, фрагментом тощо [14, с. 29; 15, с. 92].

Окрім визначення дискурсу як загального поняття, увагу мовознавців привертають різні його типи та різновиди, у тому числі й художній дискурс, котрий отримує такі дефініції:

- художній дискурс, утілений у художньому тексті, створює світ, що містить у собі певний зміст, почуття, експресію, а до його обов'язкових складників належить цілісність його сприйняття читачем; дискурс художнього твору є не тільки основою, обрамленням, фоном, він постає як стиль мислення та мовлення автора, які він вкладає у персонажів твору [7, с. 483];

- художній дискурс є сукупністю художніх творів (текстів), створених як результат взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача, а також тексту, котрий виводить текст художнього твору у простір семіосфери – сукупність використаних людиною знакових систем: тексту, мови і культури в цілому [19, с. 165];

- художній дискурс – це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності; зображенням, створеним автором; таким, у якому чітко відображені авторські світогляд та світорозуміння, його досвід та фоновізнання [6];

- художній дискурс, подібно до інших, є культурно позначеним, «йому є властивий латентний і дійсний плани буття/функціонування, що виявляється, зокрема як нефіксована імпровізація, написання твору, його реалізація при колективному чи індивідуальному читанні чи акторському виконанні. Ці плани визначають засади художньої комунікації, які, своєю чергою, зумовлюють методи суб'єктивного чи об'єктивного спрямування у творенні художньої дійсності, настанову мовця, що втілюється в «образі автора», функцію і роль адресатів тощо.

Предмет художнього повідомлення існує в умовно реальному чи вигаданому світі уяви автора та його адресата, докорінна відмінність художнього дискурсу від побутових та інших культурно визначених дискурсів полягає, по-перше, у його цілеспрямованій вторинності відносно

первинних жанрів мовлення і, по-друге, у його основоположній здатності до творення багаторівневої структури смислів на засадах вапоризації тих чи інших механізмів означення [4];

- художній дискурс є комунікативним актом, чиєю основною характеристикою є намагання письменника за допомогою свого твору вплинути на внутрішній духовний простір читача, на систему його цінностей, вірувань, переконань і прагнень задля того, щоб змінити їх [31, с. 151].

У наведених (як і багатьох інших визначаннях) художній дискурс часом потрактовано як такий, що не відповідає нашому розумінню інтерактивної розумово-комунікативної діяльності, тому що він або ототожнюється з художнім текстом, або ж пріоритет віддається саме текстові («дискурс художнього тексту»), тоді як у попередньо поданій дефініції тексту відведена роль продукту дискурсу. Разом із тим, багато із висловлених авторами наведених дефініцій думок можуть бути використані або модифіковані у визначенні художнього дискурсу із прийнятих у нашому дослідженні позицій.

Отже, художній дискурс розуміємо як розумово-комунікативну взаємодію адресанта (автора художнього твору) та адресата (потенційного чи- тача), що відбувається у певному історичному і культурно-соціальному контексті, ґрунтується на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах автора-адресанта, має на меті регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів читача-адресата та матеріалізується у вигляді текстів художніх творів, відкрита множина яких формує вербальний план художнього дискурсу.

Це загальне визначення слід доповнити низкою більш конкретних суттєвих положень, а саме:

- у межах художнього дискурсу доцільно розрізняти два базові підтипи: прозовий та поетичний художні дискурси;

- вторинність або фіктивність притаманні переважно прозовому художньому дискурсові, де мовлення персонажів являє собою комунікативно-вторинну діяльність [11, с. 103].

Останнє твердження є справедливим для тих жанрів (роману, повісті, оповідання), що поєднують у собі авторське та персонажне мовлення, а отже мають два плани комунікації – зовнішній: адресант- автор → адресат-читач та внутрішній: персонаж → персонаж (по суті це план автор → персонаж → читач).

Саме на цій підставі в межах художнього дискурсу здійснюється розподіл на дискурс автора та персонажний дискурс [11, с. 103], або на «дискурсні зони наратора і персонажа» [2, с. 8] Таким чином, художній прозовий дискурс має складну багатошарову структуру, в якій конструювання смислів та функція регуляції здійснюється на різних рівнях.

Складність організації художнього дискурсу засвідчена також безліччю перехідних моментів, поєднанням реальності існування й уявного, ігрового, творчого світу фантазії, сприйняття і переживання повсякденної дійсності дійсності уявної, що зумовлене актуалізацією суб'єктивних психоемоційних процесів [4]. Це, а також потенційно можливі відмінності в світогляді автора та читача, особливо за їхньої віддаленості в часі, ускладнюють процес конструювання спільних смислів через можливість множинних читацьких інтерпретацій. Важливою є і та обставина, що в процесі інтерпретації художнього дискурсу відбувається «прирощення, розширення, трансформації смислів, формування, зсув, перетворення значення, що створює поле напруги між очікуваним і непередбаченим, актуальністю тексту і віртуальністю контактних, дистантних, асоціативних, внутрішньотекстових, міжтекстових, міжкультурних відношень» [там само].

З цієї причини досліднику, як правило, доступний не художній дискурс в цілому, тобто інтерактивний процес та результат розумово-комунікативної взаємодії, здійснюваної з опорою на текст художнього твору, а лише його адресантний сегмент у його реальній (авторський дискурс або дискурсна зона

наратора) та фіктивній (персонажний дискурс або дискурсна зона персонажів) площинах.

Але й цей сегмент постає складним смисловим утворенням, оскільки, по-перше, його смисли не збігаються зі змістом повідомлюваного, а конструюються на основі цього змісту; по-друге, смисл зразка художнього дискурсу – художнього твору – є емерджентним утворенням, а не простою сумою смислів: смисл цілого є результатом якісно нового утворення на основі пророщення, трансформації тощо, що відбувається під час інтегрування окремих конкретних смислів в єдине ціле.

Погоджуючись із думкою, що окремі аспекти дискурсу неподільні, оскільки прагматичні та соціокультурні аспекти мають когнітивно-психологічне підґрунтя, а когнітивні базуються на комунікативному досвіді, але відокремлення цих аспектів в евристичних цілях є можливим [9, с. 116], вважаємо за доцільне розглянути когнітивний та комунікативний аспекти художнього (прозового) дискурсу у їхньому зв'язку із соціокультурним аспектом, оскільки саме вони визначають характеристики вербального аспекту.

У когнітивному аспекті на перший план висувається «образ автора». Це поняття, введене в науковий обіг В. В. Виноградовим, визначено автором як «концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їхньому співвідношенні з оповідачем або оповідачами та за їхнім посередництвом, постаючи ідейно-стилістичним зосередженням, фокусом цілого» [5, с. 118]; «в образі автора, як у фокусі, з'єднуються всі структурні властивості словесно-художнього цілого» [там само, с. 211].

Слід зауважити, що учений позначає терміном «автор» письменника як реальну творчу особистість, на відміну від інших можливих трактувань цього терміну (див., [26]). При цьому дослідник пропонує розглядати «образ автора» як прояв ставлення письменника до літературної мови своєї епохи, до способів її розуміння, перетворення та поетичного використання [5, с. 106]; цей розгляд має бути спрямований «углиб» у плані діахронії та «ушир»

у плані синхронії (співставлення творів низки сучасних письменників або творів одного з них для виявлення динаміки образу автора) [там само].

Трансформація концепції «образу автора» у термінах сучасних дискурсологічних постулатів, з усією очевидністю передбачує перенесення акценту з мовного/мовленнєвого аспекту на когнітивний, тобто зосередження уваги на ментальному просторі автора художнього твору, де зароджується і формується усе, що згодом втілюється у художньому творі.

У цьому твердженні спираємося на думку, що сучасний мовознавчий підхід постулює вивчення мови не як ізольованої самодостатньої системи, а як сутності невід'ємної від природного середовища її побутування, тобто з урахуванням культурних, соціальних, ситуативних і особистісних чинників [32, с. 18]. Усі ці чинники впливають на формування картини світу письменника, яка постає як «динамічна когнітивна структура, глобальне уявлення її автора про світ, отримане в результаті узагальнення чуттєвого досвіду пізнання» [9, с. 10].

Узагальнюючи погляди науковців, Є.В. Бондаренко визначає концептуальну картину світу як складну когнітивну формацію у свідомості людини, яка, з одного боку, подає у вигляді структурованого знання глобальний динамічний образ світу та результати зовнішнього та внутрішнього рефлексивного досвіду людини, і, з іншого боку, може бути реалізована у вербальних формах [3, с. 18]. Авторка також пропонує типологію картин світу, в якій за рівнем свідомості (світосприйняття) виокремлює художню картину світу, котра кореспондує з позатеоретичним рівнем (іншими рівнями є перед теоретичний (повсякденний) або наївний та теоретичний (філософський, науковий)) [9, с. 65]. При цьому, «творець будь-якої картини світу – людина – є незмінним чинником суб'єктивності будь-якої моделі світу» [3, с. 24].

Поєднання усіх цих чинників у художній картині світу має свою специфіку, адже художня картина світу, вперше визначена Б. С. Мейлахом [с.16], постає як результат особливого сприйняття світу, що має такі ознаки:

- 1) антропологічність і пов'язана з нею суб'єктивність, обумовлені тим, що художня картина світу є вираженням ставлення автора твору до світу;
- 2) філософська основа: митець, що створює художню картину світу, спирається на певні філософські ідеї, хоча й не завжди це усвідомлює, отже ці ідеї можуть бути виражені неявно;
- 3) художня картина світу створюється у творах конкретних авторів та постійно відтворюється в процесі сприйняття творів адресатами;
- 4) художній картині світу властива образність, оскільки вона ґрунтується на системі художніх архетипів, на фундаментальних образах – носіях художнього знання; цим образам властива багатозначність, здатність викликати низку асоціацій;
- 5) художня картина світу надає ціннісне, естетичне та етичне висвітлення дійсності;
- 6) у художній картині світу поєднане універсальне та одиничне: універсальне відображається через категорії естетики (прекрасне, возвишене, потворне, трагічне, комічне тощо), але свідомість сприймає всезагальне лише через часткове, одиничне;
- 7) художня картина світу обумовлена соціальними та національно-культурними чинниками;
- 8) художній картині світу властива історичність, спадковість та динамізм: вона зазнає змін у конкретних історичних умовах, але, як правило, не відкидає і не знецінює попереднього досвіду;
- 9) художня картина світу багатшарова: вона охоплює поняттєву та чуттєво-наочну складові, різні типи світосприйняття, може також включати елементи інших картин світу [с.17];
- 10) художня картина світу є формою буття ідеального світу естетичної дійсності, отже їй притаманні ідеальність та ілюзорність;
- 11) художня картина світу є амбівалентною: вона, з одного боку, подає цілісний погляд на світ, а з іншого боку, вирізняється фрагментарністю,

оскільки представляє дійсність лише в певних її аспектах і невзможі передати її нескінченне багатоманіття [1, с. 84].

Із викладеного можна зробити висновок, що художня картина світу може бути піддана класифікації, у ході якої можливо виокремити в її межах різновиди за такими параметрами як:

- лінгвокультурний (англомовна, україномовна тощо художня картина світу);
- часовий (художня картина світу XIX, XX ст. тощо);
- художньо-світоглядний (категоріально світоглядний орієнтир, якого автор дотримується в процесі створення художнього твору та який характеризує втілену в цьому творі художню картину світу як романтичну [21], трагічну [18], комічну [22] тощо).

Художній дискурс є розумово-комунікативною взаємодією адресанта-письменника та адресата-читача, заглибленою в контекст епохи, культури, соціуму, закоріненою на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах адресанта, зорієнтованою на регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів адресата та об'єктивованою текстами художніх творів.

У кожному зразку художнього дискурсу – художньому творі – також наявна більш конкретна ментальна структура, яка формує його підґрунтя, а саме: концепт тексту, який постає конденсатом авторського задуму та визначає обсяг і зміст тієї частини авторської концептосфери, що актуалізована в окремому художньому тексті.

Концептуальна картина світу адресанта художнього дискурсу володіє регулятивним потенціалом; інструментом імплементації свого впливу виступають стратегії дискурсу.

У прозовому художньому дискурсі глобальні стратегії кореспондують з дискурсними зонами наратора та персонажа: у зоні наратора представлена глобальна наративна стратегія, конкретизована у локальних стратегіях – об'єктно-аналітичній та суб'єктно-аналітичній; у зоні персонажів – глобальна репрезентативна стратегія, яка є відтворенням стратегій учасників реальної

міжособистісної діалогової взаємодії. Між дискурсивними зонами наратора та персонажа наявна проміжна зона, у якій суміщаються ролі автора-наратора і персонажа та реалізується вторинна наративна стратегія.

1.2. Співвідношення візуальної і вербальної складових в смисловому просторі мистецького дискурсу

У рамках мистецького дискурсу, в якому, відбувається інтеграція різнопланових елементів, включення візуальної складової породжує новий рівень концептуальної складності. В узагальненому вигляді смисловий простір полімодального художнього дискурсу може бути представлений як складний гібридний метафоричний простір, в якому інтегровані вербальні і візуальні образи. Продовжуючи метафору М. Тернера, можна сказати, що інтеграція візуальної і вербальної складових - це подвійно «заборонений плід», бо крім різнопланової двосторонньої інтеграції властивій художньому дискурсу, тут ще відбувається інтеграція словесного і візуального образів.

Візуальний текст поєднує в собі словесне та образотворче мистецтво завдяки створенню словесно-зорового образу [4]. Так, за визначенням М. Сороки, текстовий символ (а це може бути літера, слово чи речення) є “елементом зорового образу завдяки специфічному його розташуванню в зображенні чи в об'єкті”, а під час синтезу текстового символу та зображення виникає “автономний символ”, основою якого є дихотомія ТЕКСТ-ЗОБРАЖЕННЯ [10, с. 397]. У переважній своїй більшості дихотомія ТЕКСТ-ЗОБРАЖЕННЯ виражає саму ідею конкретного візуального тексту. Характерною рисою також виступає динаміка сприйняття, відчуття перцептивного й семантичного руху [4].

У монографії Г. Д. Клочек для розкриття засобів візуалізації використано потенціал рецептивної поетики, головний методологічний

принцип якої полягає в моделюванні за допомогою психологічного інструментарію процесу сприймання художніх текстів [8]. Один з придатних методів вивчення афективних (емоційних) реакцій на візуальні ефекти є *eye-tracking* (стеження за рухом очей) [26]. Ця методика в першу чергу була використана в читанні, але стала дуже важливим інструментом у вивченні візуальної комунікації.

Eye-tracking дає нам здатність проникнути в суть розподілу візуальної уваги в плані того, які елементи обслуговуються, як довго, в якій послідовності і як ретельно. Це надає дані про сприйняття і пізнавальні процеси при взаємодії одержувачів зі складними матеріалами [27]. Як правило, більшість науковців використовує спільні загальнонаукові методи дослідження креолізованого тексту: це метод концептуального аналізу – для з'ясування дефініції “креолізований текст”; метод аналізу, синтезу та порівняння – для виокремлення різновидів креолізованого тексту; ілюстративний метод – для добирання прикладів з ілюстративного матеріалу [6].

Використання цих методів в свою чергу допомагає виділити певні моделі креолізації вербальних та невербальних одиниць. Наприклад, Г.О. Цуканова пропонує п'ять моделей об'єднання цих компонентів [35]:

- “вербальний текст + зображення” – метафоричний образ утворюється поєднанням компонентів, що окремо сприймаються як нейтральні;
- “лексична метафора + зображення” – вихідний метафоричний вербальний текст поєднується з нейтральним зображенням;
- “візуальна метафора + вербальний текст” – до метафоричних зображень додається нейтральний вербальний текст;
- “метафоричний вербальний текст + візуальна метафора” – метафоричний креолізований текст створюється взаємозалежністю лексичної та візуальної метафор; сутність такої метафоричності розкривається лише за умови нерозривності складових;

– “метафоричний вербальний текст = візуальна метафора” – це тексти з найвищим рівнем креолізації, у яких текстова метафора “вписана” у візуальну; вона формується на рівні ідеї повідомлення [24, с. 151].

Існує багато різновидів кореляції тексту та зображення, серед яких російська дослідниця Л.В. Головіна виокремлює паралельний (зміст тексту та малюнка повністю збігаються), доповнювальний (іконічна інформація частково перекриває вербальний текст або навпаки) та інтерпретативний (текст та зображення не пов’язані одне з одним за змістом) [8, с. 93]. Відповідно до даної класифікації М.Ю. Амеліна виділяє повну або часткову кореляцію [8, с. 14]

На основі когнітивного підходу інтерпретує креолізовані тексти Ю.В. Стодолінська та виділяє в них основний та допоміжний вербальний компонент [30]. Зо дослідницею, основні компоненти містять найбільш важливу інформацію, яка є самодостатньою та зрозумілою. Допоміжний вербальний компонент містить додаткову інформацію, яка не є ключовою і зазвичай є графічно виділеною (меншим шрифтом або в дужках).

Допоміжний невербальний компонент зображує інформацію, яка не містить суттєвого значення для адресата та, як правило, відіграє естетичну функцію [30, с. 104]. Інтерпретувати креолізовані тексти за допомогою “когнітивного прийому вербально-візуальної метафори, яка шляхом мапування допоможе встановити співвідношення між зображенням та вербальними компонентами”, пропонує А.Л. Сегал [25, с. 124]. Візуальні елементи креолізованого тексту у дослідженні співвіднесено зі знаками-іконами, знаками-символами та знаками-індексами.

Розмірковуючи про співвідношення вербального і візуального рядів у креолізованому тексті, О. Мстиславська зазначає, що вербальний ряд визначає природу візуального. Однак візуальний ряд значно поглиблює сприйняття вербального ряду: він розширює, доповнює і здійснює його інтерпретацію візуальними засобами [19, с. 418]. Зображувальний ряд моделює образ того світу, який пропонує текст. Він представ ляє другу

інформаційну систему розгортання змісту твору [19, с. 423]. На підтвердження цих міркувань Г.В. Бітківська наводить графічне оформлення есе Дмитра Павличка, “який є поліграфічним відтворенням живого почерку, цілком відповідає щирому, відвертому тону думок поета” [7, с. 97–98]. Дослідниця використовує контекстуально-інтерпретаційний метод, витлумачуючи невербальні елементи когнітивним способом, аналізуючи сприйняття елемента на основі фонових знань.

1.3. Огляд еволюції підходу до трактування співвідношення слова і зображення

Писемність і зображення тисячоліття супроводжують людство як засобу комунікації, причому на ранній стадії вони були найтіснішим чином пов'язані. Як зазначає А.А. Бернацька, «писемність генетично пов'язана з образотворчим мистецтвом» [6, с.107]. Згодом їх функції розділилися, проте писемність і образотворче мистецтво протягом всього шляху свого розвитку продовжували взаємозбагачувати один одного.

Синтез слова і зображення, здійснюваний реципієнтом художнього дискурсу, являє собою активний творчий процес. Якщо змістом будь-якого розумового процесу є образи, то саме виникнення образу в свідомості реципієнта і співвіднесення цього образу з іншими, що зберігаються в пам'яті індивіда, свідчить про розуміння. Важливим моментом, який відзначають нейробіологи, є те, що зовнішні образи, сприйняття яких пов'язане з активним перцептивним процесом, є більш яскравим, ніж створені всередині свідомості без участі зовнішніх стимулів. Візуальна складова художнього дискурсу призводить до створення більш яскравого ментального образу відображуваного події. Тим самим, вона забезпечує більш повне розуміння сенсу.

У наш час зображення виконує набагато важливішу функцію, ніж просто прикраса книги за допомогою візуального відображення її ключових моментів. І хоча зображення, перш за все, є дієвим способом впізнавання і різнобічного розкриття літературного тексту, вона, за поданням М. В. Строганова, «певною мірою обмежує творчу роботу читача літературного твору, оскільки нав'язує йому конкретне візуальне прочитання словесного образу» [5, с.102].

На нашу думку, відтворення літературного тексту засобами образотворчого мистецтва буде досить повним, якщо при створенні ілюстрацій враховувалися її основні функції, такі як: інформативність, емоційно-психологічне навантаження, естетичність. Одна з найбільш значущих, в плані глибокого розуміння і усвідомлення тексту, функцій - інформативність.

Читач повинен без будь-яких ускладнень розуміти, що зображено на ілюстрації, не просто розкриває, але доповнює і збагачує текст художнього твору. Достовірне зображення значних деталей, більш повно розкривають задум автора, так само сприяє кращому засвоєнню інформації. Можна відзначити, що сучасне століття - це століття людей-візуалів. Це наводить на думку про те, що ілюстрація в даний момент виступає не тільки, як спосіб розкриття тексту за допомогою малюнка, але і як метод швидкого засвоєння інформації, що виражається в художніх образах.

Важливу роль відіграє емоційно-психологічний вплив зображення на людину, здатну отримати значний спектр емоцій, вражень від побаченого. Значимість ілюстрацій, їх ідейно-образне рішення, стиль не можна недооцінювати. Книга може не знайти своєї аудиторії серед читачів в тому випадку, якщо ілюстрації до неї були підібрані неграмотно, цілісне оформлення книги не відповідає сюжетному розвитку творів, вікової категорії передбачуваних читачів, а так же літературного стилю автора.

На думку Е. Б. Адамова, «основні елементи оформлення як частина книги входять в її художній ансамбль. Їх стильова єдність забезпечує

цілісність загальної композиції» [1, с. 365]. Ілюстрація творів художньої літератури, як класичної, так і сучасної, на сьогоднішній день має ряд особливостей в плані створення концепції художнього оформлення, цілісності ілюстрованого ряду, стилю, а також передбачуваної аудиторії читачів. Книжкова форма, говорить Ляхов, «не тільки направляє рух читача по книзі і цим ставить йому ритм сприйняття, але і формує його вельми широке коло образних уявлень, що доповнюють (або применшують) загальний художній ефект» [2, с. 200]. В цьому відношенні необхідно виділити полікодовні художні тексти й ілюстровані художні тексти.

На думку деяких дослідників, ілюстровані тексти можна вважати полікодовими текстами. Наприклад, О.В.Тімашева і Е.В.Бабіч, аналізуючи роман Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу», ілюстрований художній твір, визначають його як полікодовий художній текст. «Так, ілюстрований роман Чарльза Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» (далі - «Записки») являє собою результат взаємодії письменника і художників-ілюстраторів (Р. Сеймура і Х.Н. Брауна), виражений в сукупності вербальних і візуальних знаків і кодів, що забезпечують передачу художньо-ціннісної інформації в тріаді «автор - ілюстратор - читач», і розглядається в якості полікодового художнього тексту» [2, с. 50].

Безумовно, не можна не визнати, що існують чудові зразки ілюстрування літературних творів. Наведемо як приклад ілюстрації Гюстава Доре до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, до «Дон Кіхота» Сервантеса або М.А. Врубеля до «Демона» М.Ю. Лермонтова. Однак вербальний текст твору, супроводжуваний ілюстраціями, абсолютно самостійний і є лише джерелом натхнення для художників, які створюють свої роботи до тексту.

Повернемося до зазначеного вище роману Ч. Діккенса. Важливо визнати, історія створення цього роману зовсім особлива: спочатку перед молодим письменником стояло завдання давати коментарі до зображень художників, однак згодом вже ілюстратор Х.Н. Браун слідував за автором. Таким чином, ми бачимо, як справедливо підкреслюють і автори статті, що

даний роман - результат творчої роботи автора і художника-ілюстратора. Проте, породжений авторський текст абсолютно самостійний. У багатьох сучасних виданнях (АСТ: Астрель, кілька серій видавництва «Ексмо», Азбука) ми знаходимо виключно вербальний текст, який створив Ч.Діккенс.

Звісно ж важливо підкреслити, що ми проводимо принципову відмінність між полікодовими текстами і ілюстрованими текстами. Безперечно, в обох випадках мова йде про суміщення мовної та іконічної семіотичної системи, однак природа такого зрощення абсолютно відмінна. «Зображення і слова в полікодовому повідомленні не є сумою семіотичних знаків, їх значення інтегруються і утворюють складно побудований сенс» [3, с.11]. Полікодовні тексти являють собою не просто поєднання природного мовного коду з кодом будь-якої іншої семіотичної системи, але характеризуються глибокою внутрішньою цілісністю, яка передбачає, що відсутність або зміна однієї складової призведе до порушення загальної гармонії твору. «... Специфіка таких текстів обумовлена не стільки особливостями цих складових, скільки синергетичним ефектом їх взаємодії» [4, с. 33] Вважаємо, що така взаємообумовленість складових в художньому тексті можлива тільки за умови, що авторство тексту як цілого, що включає компоненти різних семіотичних систем, належить одній людині.

Дійсно, розуміння ілюстратора може абсолютно відрізнятись від задуму автора. Наприклад, Г. Флобер дуже категорично ставився до ідеї ілюструвати його твори. «Я терпіти не можу ілюстрацій, особливо коли справа стосується моїх творів, і поки я живий, їх не буде <...>» [5, с. 81]. Більш того, автор і ілюстратор можуть належати різним культурам й історичних епох, що може, з одного боку, зробити ілюстрований твір більш зрозумілим для читачів- сучасників, проте з іншого боку, є ймовірність що ця тимчасова прірва може тільки посилити різночитання між автором та ілюстратором. Не можна не згадати також, що кожен код має свої можливості передачі інформації, наприклад, висловлювання Р. Роллана. «До сих пір я відповідав відмовою на всі пропозиції передати "Жана-Крістофа" в

зорових образах. Я вважав майже неможливим, щоб художник міг повторити думки письменника ... » [с.81]

Таким чином, бачимо, що в полікодових художніх текстах «співіснування одного і другого [тексту і зображення] в одному повідомленні не реалізується в сумі (текст + зображення), але у взаємозв'язку (текст ↔ зображення) і що цей взаємозв'язок породжує новий, додатковий сенс » [8, с.102-103].

Отже, невербальний компонент не просто має комплементарно-ілюстративне значення, як в ілюстрованих текстах, він найтіснішим чином пов'язаний з вербальним компонентом, забезпечуючи таким чином найбільш ефективну реалізацію авторської ідеї.

РОЗДІЛ 2.

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ТЕКСТОВИЙ ФЕНОМЕН

2.1. Візуальні засоби інтимізації в англomовному художньому дискурсі

Сучасні дослідження тексту як одного зі складників комунікативного процесу не обмежуються аналізом лише вербальної частини цього феномену. Вивчення прагматичного аспекту тексту обов'язково має включати аналіз його графічного оформлення, адже графіка – це дієвий засіб закріплення інформації.

Будучи одним із центральних понять сучасної лінгвістики, дискурс досі вирізняється надзвичайною різноманітністю тлумачень, найбільш універсальним і традиційним із яких вважається визначення Н. Д. Арутюнової. Дискурс – це зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними та іншими факторами; це – текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості. Дискурс – це мовлення, заглиблене в життя [4, 136]. Такий підхід дозволяє нам розглядати дискурс і як процес, і як вербалізований продукт цього процесу, тому при аналізі конкретних письмово зафіксованих фрагментів дискурсу вважаємо за можливе звертатися до терміна «текст». Аналіз художнього тексту – це дослідження знакового результату словесного продукту, аналіз художнього дискурсу – звернення до тексту як до феномена процесуального порядку.

Текстове спілкування, що здійснюється в умовах дистанційованого контакту з використанням лише письмового каналу зв'язку, є міжособистісним і асинхронним. Запізніла реакція-відповідь адресата

проектується самим автором і втілюється ним як ідея адресата у змісті й наративній структурі тексту, його адресованості. В свою чергу, інтимізація – це загальний план, або «вектор», мовленнєвої поведінки конкретного автора, що реалізується у виборі системи продуманих адресантом поетапних мовленнєвих дій, що приводять до скорочення наративної дистанції між автором та читачем.

Інтимізація – це авторська комунікативна стратегія, що створює ефект близькості, дружби та безпосереднього емоційно-інтелектуального спілкування автора із читачем. Інтимізація, реалізуючись у художньому наративі за допомогою ряду комунікативних тактик, також сприяє імітації усної розмови в тексті та викликає ілюзію дійсності, синхронності художньої комунікації [6, 132].

Текст прийнято розглядати як глобальну структуру, що передбачає тісний взаємозв'язок глибинної й поверхневої структур, автономність кожної із яких – умовна. На кожному з цих рівнів автор і читач виконують конкретні ролі, які суттєво відрізняються і порізно впливають на процес інтимізації.

Глибинний рівень, рівень смислу, що представлений взаємозалежністю імпліцитного автора та читача, які в процесі творення та інтерпретації обмінюються смислами, встановлюють зв'язки і «відчувають» один одного, є ключовим у процесі скорочення наративної дистанції, та все ж поверхневий рівень представлення тексту є лише умовно поверхневим, адже модифікації художнього тексту призводять до його знищення. Специфіка мовного оформлення цілісного художнього образу полягає не лише в підпорядкуванні окремих мовних одиниць усьому тексту, а в їх самостійній змістовій цілісності. Зважаючи на те, що в художньому тексті кожна одиниця є потенційно експресивною, правомірним буде припущення, що графічні засоби оформлення тексту також несуть прагматичне навантаження і можуть слугувати одним із засобів скорочення наративної дистанції між адресантом та адресатом. На поверхневому рівні інтимізація омовлюється наратором, що є епіцентром тексту, індивідуальною словесно-мовленнєвою структурою, яка

пронизує всю архітектоніку / композицію художнього тексту й визначає кореляцію всіх його складників. Нараторові протистоїть наратор – той, кому адресовано розповідь і до кого в тексті вербально й за допомогою засобів графічного оформлення звертається наратор.

Під графічними засобами розуміємо сукупність способів зовнішньої організації тексту. Графічні засоби беруть участь в організації семантичної структури тексту, забезпечуючи його експресивність і прагматичну заданість [5, 61]. Використання графічних засобів дозволяє збільшити число каналів, якими інформація передається адресатові, що сприяє її ефективному засвоєнню. Адресатові не лише надається додаткова інформація, а відбувається залучення суб'єкта сприйняття інформації до авторської картини світу, до його комунікативного простору, до системи авторського мислення та, відповідно, до системи тексту, який сприймається.

Основні теоретичні визначення понять графіки та її складових (графона, графічної образності, зміни шрифтів і т.ін.), а також узагальнення їхніх стилістичних функцій містяться у працях І.В. Арнольд [2, с.227] та Н. Рєви [7, 89]. Дослідниця В.Є. Чернявська розглянула явище креолізованого полікодового тексту [36, с. 86] та його ролі у комунікації. Інші вищезазначені дослідники зосередили свою увагу на вивченні співвідношення вербального та невербального (в тому числі графічного) компонентів у різних дискурсах та їхнього впливу на адресата. Зокрема, С.С. Данилюк конкретизував функції графічних засобів у текстах електронної пошти [11], А.Л. Палійчук розглянула взаємозв'язок між графічними засобами та стратегією інтимізації у художньому дискурсі [20], а В.В. Гоян та Л.Т. Кияк-Редькович торкнулися питань синкретизму [9; 12] різних каналів передавання інформації (зокрема візуального) у сфері рекламних текстів та телебачення.

З опорою на наукові здобутки попередників у нашому дослідженні ми спробуємо детальніше описати зв'язок між графічними засобами та реалізацією стратегії емотивності оповіді. Особливу увагу звернено на такі

шляхи здійснення зовнішньої емотивності, як іронія, комізм, підсилення перцептивності повідомлення, симбіоз графіки та іншомовних запозичень.

У результаті аналізу обраних творів виявилось, що візуально текст не є однорідним. Йдеться не лише про звичне його розбиття на абзаци, репліки персонажів, цитати, які вводяться за допомогою лапок, але й використання специфічних графічних маркувань (зокрема шрифтів, дефісів). Поняття графічних засобів у нашому розумінні є вужче, ніж його визначає

О.О. Селіванова: "сукупність усіх засобів певної писемності, позначень на письмі відповідності між буквами, їхнім поєднанням і розмежуванням шляхом пробілів, пунктуаційних знаків, знаків наголосу" [26, с. 108]. У цьому випадку графічні засоби є допоміжними засобами оформлення тексту, його логічного та інтонаційного маркування. Сюди відносимо курсив, капіталізований шрифт, використання великої букви у загальних назвах, пунктуаційні знаки (лапки, три крапки).

Використання перелічених графічних засобів у творах дає підстави стверджувати, що проаналізовані художні тексти належать до креолізованих або полікодових. На думку В.Є. Чернявської ці терміни використовуються "на позначення тексту як когерентного цілого, що складається із декількох семіотичних кодів" [36, с. 90]. Розглянуті художні тексти хоча й поступаються рекламним повідомленням у аспекті полікодовості, однак відрізняються відносно високим рівнем графічної маркованості у рамках літературного дискурсу. Таким чином, доцільним видається розмежування "словесного тексту [...] графічно зафіксованої мови, організованої відповідно до граматичних правил" [36, 103] та "візуального тексту [...], що включає графічний поділ тексту, використання різних гарнітур шрифту, наочний матеріал" [2, 216-219].

Графічне маркування має певну функціональну необхідність. З одного боку воно забезпечує візуалізацію [10, 90] та естетичність повідомлення. З іншого - здійснює прагматичний вплив на читача та виконує меморизаційну функцію. Ці аспекти перебувають у взаємодії. Наприклад, використовуються

цитування вірша зі збереженням форми строфи, наведення уривків листів чи заголовку книги із відповідним розташуванням на сторінці, вкраплення мінімалістичних іконічних елементів (найчастіше великих букв алфавіту) для опису якоїсь форми. Вони зацікавлюють читача, інколи викликають подив, а отже сприяють запам'ятовуванню, спонукають до осмислення, тобто здійснюють прагматичний вплив.

У прагматичному аспекті функції графічних засобів є різними:

1. Інтенсифікуюча функція полягає у тому, що лексема навіть з мінімальним емотивним значенням завдяки візуальному ефекту набуває більшої смислової експресивності.

2. Сигналізуюча функція проявляється у тому, що читач, орієнтуючись на візуальні маркери, може краще декодувати авторську інтенцію. Водночас це сприяє налагодженню кооперативних відносин між адресантом та адресатом повідомлення.

3. Емфатична функція дозволяє поставити логічні та інтонаційні акценти, розкрити для читача імплікований просодичний аспект повідомлення. Останній безпосередньо пов'язаний із реалізацією емотивної стратегії оповіді.

4. Функція автентичності забезпечує виділення слів "інших" для створення ефекту достовірності повідомлення.

Ширший аналіз прагматики графічних засобів розпочнемо із вивчення їхнього впливу на рівень емотивності художнього тексту. Вважаємо, що емотивність художнього тексту має внутрішню та зовнішню орієнтацію. Внутрішня емотивність передбачає ілюстрацію почуттів персонажів, їхню презентацію читачеві у завершеному та експресивному вигляді. У цьому випадку роль графічних засобів є інтенсифікуючою та акцентуючою. Візуальна зміна форми не лише привертає увагу до неоднорідності текстового полотна, але й сприяє ампліфікації значення емосем, які містяться у денотативному ядрі чи конотаціїлексичної одиниці. Графічне виділення

може здійснюватися курсивом, або капіталізованим шрифтом, який має особливо ефектний вигляд.

На початковому етапі рецепції графічні засоби привертають увагу наратора до зовнішнього оформлення тексту. Таким чином, форма стає значущою і, взаємодіючи зі значенням графічно виділеної лексичної одиниці, семантично ускладнює її. Тому в письмовому тексті розрізняємо власне словесний текст і візуальний текст.

Словесний текст – це графічно зафіксована мова, організована відповідно до граматичних правил. Під візуальним текстом, слідом за С. С. Данилюк, розуміємо графічне виконання словесного тексту, що включає графічний поділ тексту, використання різних гарнітур шрифту, наочний матеріал ілюстративного характеру тощо [11, 216–219].

Наратор, орієнтуючись на читача, за допомогою графічної акцентуації намагається досягнути взаєморозуміння, що і є необхідною умовою інтимізації. Завдяки використанню графічних стилістичних засобів автор отримує додаткові можливості виокремлення найважливіших у комунікативному плані елементів, що сприяє посиленню впливу на адресата і залежить не тільки від змісту, але й форми та організації тексту.

За нашими спостереженнями, найчастіше задля передачі додаткового прагматичного смислу автори використовують традиційні засоби пунктуації або їх повторення. Базові графічні прийоми не є самостійними і лише підсилюють такі засоби інтимізації, як риторичні питання та твердження, суб'єктивну емоційну оцінку, проміналізують еліптичні речення, авторські коментарі, наприклад:

«What a strange woman!» (Maugham, p. 173).

У межах традиційного мовлення наратора така відверта, суб'єктивна, емоційна оцінка однієї з героїнь виділяється не лише граматичною формою – питання, а й графічно – за допомогою знака оклику.

Експресивна пунктуація відображає, актуалізує різноманітні стилістичні прийоми, зокрема, риторичне питання:

«Can the imagination want more material than this to go on a journey through time and space?» (Maugham, p. 232).

Наратор стимулює увагу читача, спонукає його до спільних роздумів. Особливо часто функцію виділення комунікативно важливих елементів у тексті виконують три крапки, зокрема, в кінці еліптичного речення:

«*It couldn't be helped. That girl was...*» (Mansfield, p. 68). «Це не могло допомогти. Та дівчина була...»

Таким чином наратор виконує відразу декілька важливих кроків задля інтимізації цієї ділянки тексту: створює ефект усного мовлення, привертає увагу читача до виділеного еліптичного речення і спілкується із адресатом на рівні імплікатур.

Як зазначає Т. О. Анохіна, в англomовному художньому дискурсі силенціальні знаки (здебільшого три крапки та тире) вказують на емоційно-психологічний стан комуніканта [1, с. 9]. Така щирість адресанта, ймовірно, скорочує наративну дистанцію і сприяє інтимізації наративу.

Цікавим є також використання трьох крапок на початку абзацу, ще перед реченням, наприклад:

«*Now she sat on the veranda of their Tasmanian home, leaning against her father's knee*» (Mansfield, p. 18). «Тепер вона сиділа на веранді їхнього Тасманського будинку, спираючись на коліно батька»

Такий графічний прийом впливає на процес інтерпретації, демонструючи читачеві перенесення акценту уваги з попереднього абзацу на новий. До того ж, графічно позначена пауза на початку абзацу у поєднанні з часовим дейктиком *now*, що викликає в адресата враження синхронної комунікації, передає емоційний стан наратора та його реалістичність для читача.

Графічний прийом капіталізації прямих звертань до читача посилює їх інтимізуючий ефект, наприклад:

«*This Author was not gifted with an invitation and therefore must suffer at home with a jug of wine, a loaf of bread, and this column, but alas, do not feel pity,*

Dear Reader.» (O. Henry, p. 16). «Цей Автор не був обдарований запрошенням і тому мусить страждати вдома з глечиком вина, буханкою хліба та цією колоною, але, на жаль, не жалійте, Шановний читачу.»

Наратор намагається бути гіперввічливим зі своїм адресатом, додатково демонструючи йому свою повагу та приязне ставлення. Слід наголосити, що такі графічні прийоми, як прості пунктуаційні знаки, редуновліковані пунктуаційні знаки, шрифтові виділення та стилістична капіталізація не мають самостійної інтимізувочої сили і лише проміналізують, посилюють уже зазначені нами.

Стилістичні прийоми графічної образності ми вважаємо самостійними, повноцінними графічними засобами інтимізації. Графічна образність, за І. В. Арнольд, – це поділ тексту на абзаци або вірша на строфи, фігурна поезія [2, 315].

На нашу думку, цей специфічний, нетрадиційний спосіб оформлення наративного дискурсу сприяє проміналізації повідомлення, переданого таким чином. У межах проаналізованого нами емпіричного матеріалу знаходимо ряд прийомів графічної образності, які сприяють постійній інтимізації наративу, викликаючи в читача враження присутності, залученості до зображеного світу.

Це дозволяє нам віднести їх до засобів втілення однієї з комунікативних тактик інтимізації – тактики присутності / залучення адресата до художнього світу. Описуючи одну із кімнат будинку, наратор намагається візуалізувати картину в очах наратора. Наприклад:

«Above the bed there was a big text in a deep black frame:

– “Lost! One Golden Hour

Set with Sixty Diamond Minutes.

No Reward Is Offered

For It Is Gone For Ever!”» [8, 110].

«Над ліжком був великий текст у глибокій чорній рамці:

- «”Втрачено! Одна золота година

Набір із шістдесят алмазних хвилин.

Жодна винагорода не пропонується

Бо це назавжди!”»

У читача, котрий ще навіть не інтерпретує текст, а просто зчитує оформлене таким чином художнє повідомлення, виникає відчуття присутності разом із наратором у вигаданих подіях. Іноді наратор прямо вказує читачеві на достовірність, точність своєї інформації, буквально надаючи читачеві «докази», наприклад:

«This time he brought out a torn leaf of some book or journal. The heading of the page was the Turkish Spy (підкреслення – О. Генрі) in old-style type; the printing upon it was this:

«There is a man come to Paris in this year 1643 who pretends to have lived these sixteen hundred years. (...) He lives forever, but at the end of every hundred years he falls into a fit or trance, on recovering from which he finds himself in the same state of youth in which he was when Jesus suffered, being then about thirty years of age.»

«Such is the story of the Wandering Jew, as told by Michob Ader, who relates” – Here the printing ended» (О. Henry, p. 458).

На цей раз він приніс розірваний лист якоїсь книги або журналу. Заголовок сторінки був про турецького шпигуна (підкреслення - О. Генрі) у старому стилі; надруковано на ній було таке:

«У Парижі в цьому році 1643 року приїхав чоловік, який робить вигляд, що прожив ці шістнадцять сотень років. (...) Він живе вічно, але наприкінці кожних сто років він потрапляє у форму чи транс, після одужання, звідки опиняється в тому самому стані молодості, в якому був, коли страждав Ісус, перебуваючи тоді приблизно у віці тридцяти років.

«Така історія про мандрівного єврея, яку розповів Міхоб Адер». - Тут друк закінчився (О. Генрі, стор. 458).

Такий прийом графічної образності додатково актуалізується шрифтовими відхиленнями – зменшенням кеглю та авторським виділенням *Turkish Spy*.

До того ж, сама цитата виділена із двох сторін інтимізуючими авторськими коментарями – *the printing upon it was this ma here the printing ended* – із включеними до їх структури дейктиками *this i here*, що дублюють ефект присутності, близькості читача до наратора та самих подій наративної історії.

Отже, в художньому тексті графічні стилістичні засоби виконують ряд прагматичних функцій, які сприяють інтимізації наративу. На початковому етапі рецепції графічно виділені ділянки тексту привертають увагу адресата незвичністю свого оформлення.

Таким чином графіка сприяє виокремленню комунікативно важливих елементів, оскільки акцентує увагу адресата на скороченні наративної дистанції, яка повинна бути помічена адресатом. Засоби експресивної пунктуації посилюють дію тих засобів наративного коду інтимізації, з якими вживаються.

Прийоми графічної образності, що приводять до виникнення в читача враження присутності, наочності зображуваного, є самостійними засобами інтимізації й використовуються задля втілення комунікативної тактики присутності / залучення адресата.

2.3. Візуальний компонент в структурі вербального тексту

Роман Л. Стерна «Життя і думки Тристрама Шенді, джентльмена», написаний в XVIII ст., продовжує приковувати увагу дослідників, які аналізують твір з різних ракурсів: філософські ідеї в романі (А.В. Хитров, J.

Трауготт), жанрова своєрідність (В.Б. Зусева-Озкан), порівняльне літературознавство (В.Б. Шкловський, Л.І. Вольперт) і ін.

У даному пункті роботи ми досліджуємо роман і аналізуємо особливості кореляції вербального і невербального компонентів. Серед складових останнього наше увага спрямована на іконічні елементи і синграфемні засоби (художньо-стилістичне варіювання пунктуаційних знаків).

Аналіз проводимо, спираючись на теорію Ж.-М. Клінкенберг, який виділяє три види відносин між вербальним текстом і зображенням:

- морфологічні відносини: підкреслюється діалектичність вербального тексту - він розташовується лінійно, але в той же час поміщений в багатовимірний простір сторінки, що зближує його із зображенням;

- синтаксичні відносини: вербальний текст та зображення формують єдине ціле, яке пов'язується як з дейктичними елементами і коннекторами, так й іншими немовними механізмами (стрілки, просторове розташування на сторінці);

- семантичні відносини: аналіз співвідношення між значенням знаків вербального і візуального кодів. Автор виділяє три підвиди (L - вербальний, V - візуальний):

- $L = V$
- $L \neq V$
- $L \leftrightarrow V$

Визначивши основні теоретичні положення, перейдемо безпосередньо до аналізу художнього твору.

Морфологічні відносини в романі актуалізуються пунктуаційними знаками, особливо тире. Перегортаючи книгу, не можна не помітити, як знаки тире з розділових знаків перетворюються в лінії, що займають цілі рядки.

Пунктуація Стерна стала предметом суперечок серед дослідників. М. Берг підкреслює, що при аналізі матеріалу XVIII ст. не можна керуватися сучасними лінгвістичними уявленнями.

Зараз не викликає сумніву, що усна і письмова комунікації самостійні, проте за часів Стерна побутувало уявлення, що написане є відображенням усного слова. «*The typographical practices ... demonstrate that at the very historical moment during which Sterne was writing Tristram Shandy, his English readers were prepared, to a greater extent than ever before or since, to treat his punctuation symbols as specific, detailed verbal reading clues - as types of 'in-text' directions which signaled pauses, intonation, accent and emphasis - for what they conceived of as an 'accurate' verbal rendering of the voice or voices that Sterne had coded into the text.*» [Berg, 1987: 23]. «Типографічні практики ... демонструють, що в той самий історичний момент, коли в них Стерн писав Трістрам Шенді, його англійські читачі були готові більшою мірою, ніж колись раніше, трактувати його пунктуаційні символи як конкретні, детальні словесні підказки для читання - як типи "текстових" вказівок, які сигналізують про паузи, інтонації, акценти та наголоси - для того, що вони уявляли як "точно" словесне відображення голосу чи голосів, які Стерн зашифрував у тексті.»

Р. Мосс стверджує, що не можна зводити особливості пунктуації Стерна тільки до імітації усної мови. «*Three formal descriptions may thus be distinguished: the start of a new voice, something missing, and a shift of level.*» [Moss, 1981: 196] «Таким чином, можна виділити три формальні описи: початок нового голосу, щось не вистачає, і зсув рівня.» Дійсно, застосування тире у Стерна виходить за рамки формального використання розділового знака. Наприклад, в розділі 4 (т. 1) Стерн просить незацікавлених читачів пропустити решту розділу. Використовувана автором серія тире символізує двері, які автор нібито закриває, усамітнюючись тільки з цікавими читачами:

————— Shut the door. —————

Таким чином, бачимо, що морфологічний зв'язок об'єднує вербальний текст і такі елементи невербального компонента, як знаки, пробіли між символами і рядками в єдиний простір сторінки.

Синтаксичні та семантичні відносини між вербальним і невербальним добре простежуються при аналізі іконічних елементів.

Чорна сторінка (рис. 1) стала однією з найвідоміших особливостей роману, інтерпретації якої відрізняються серед дослідників. З одного боку, чорна сторінка виступає символом неможливості висловити хвилю емоцій, яка захльостує героя, коли він говорить про смерть Йоріка. *"An overflow of ink, the black page seems to record Tristram's overflow of feeling at Yorick's death. It is as if, overwhelmed by the task of conveying his sentiments on Yorick's demise, Tristram tries to say everything at once-and therefore can say nothing at all."* [Kim, 2007: с. 4]. З іншого боку, слів так багато, що вони накладаються одне на інше і перетворюються в одну чорну сторінку.

«Beneath its inky periphrases, its words printed over and over until they become illegible, we might discover a printed page that has taken on the qualities of performance, displaying a self so obsessively documented that it seems to disappear.» [Fawcett, 2016, с. 107]. «Під його чорнильними перифразами, його слова, надруковані знову і знову, поки вони не стануть нерозбірливими, ми могли б виявити друковану сторінку, яка набула якості виконання, демонструючи особистість, настільки одержимо документовану, що вона, здається, зникла.»

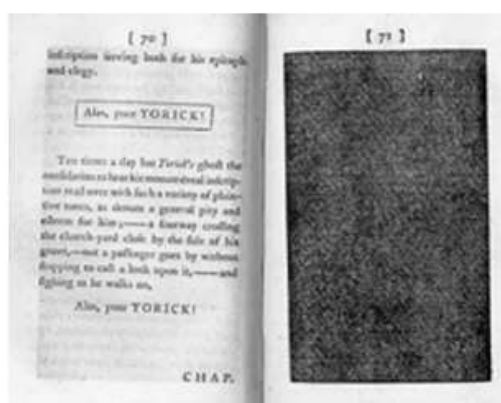
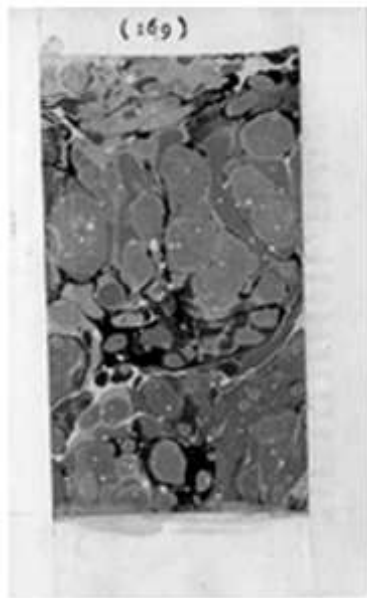


Рис. 1. Чорна сторінка

У випадку з чорною сторінкою експліцитно вираженого синтаксичного зв'язку не спостерігається, однак якщо дотримуватися інтерпретації Дж. Кім, то імпліцитний зв'язок можна провести через слова і вирази, пов'язані з такою трагічною подією, як смерть: «*plaintive tones*», «*sighing*», «*Alas, poor YORICK!*», «жалібні тони», «зітхання», «На жаль, бідний Йорик».

Що стосується семантичного зв'язку, чорна сторінка вторить настрою, створюваному вербально, таким чином доповнюючи вербальний текст.

Іншою особливістю роману стала ще одна сторінка - мармурова (рис. 2).

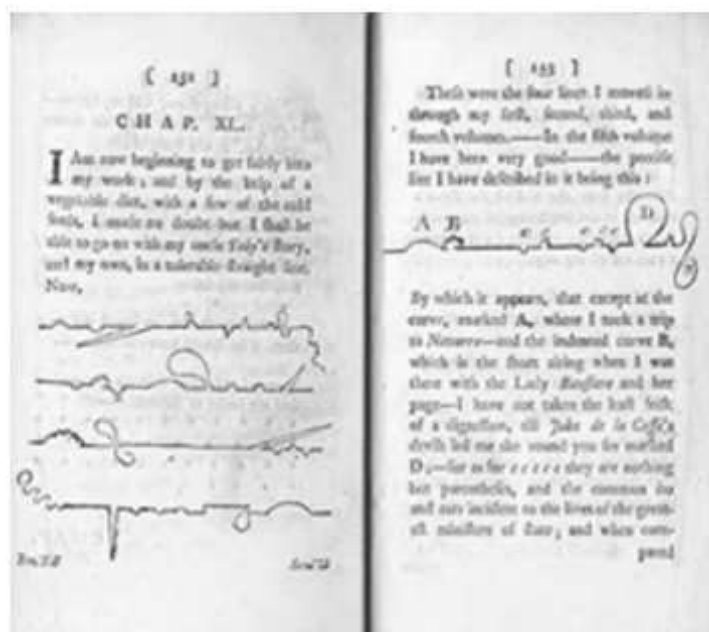


Мал. 2. Мармурова сторінка

Дж. Фосет вважає, що ця сторінка покликана підкреслити ідею Стерна про важливість матеріальної реалізації книги і ролі цієї матеріальності в передачі сенсу. «... *the marbled page also underlines the extent to which the secrets we find buried in a book's meaning or which we interpret as clues to the inner lives of its characters depend on the adornments on its surfaces* " [Fawcett, 2016, с. 121]. «... мармурована сторінка також підкреслює те, наскільки секрети, які ми знаходимо, поховані в сенсі книги, або які ми інтерпретуємо як підказки до внутрішнього життя її персонажів, залежать від прикрас на її поверхнях»

Синтаксичний зв'язок із зазначеним невербальним елементом здійснюється експліцитно за допомогою словосполучень «*the next marbled page*» і «*motley emblem of my work!*», «наступна мармурова сторінка» «строката емблема моєї роботи» де прикметник характеризує строкатість мармурової сторінки в ранніх виданнях роману, семантично іконічний елемент дублює зміст вербального тексту.

Серед елементів іконічної природи ми також виділяємо зображення (рис. 3) . Воно не просто включено в текст, а тісно пов'язане з вербальним текстом. Описуючи манеру оповідання в уже написаних томах, Стерн вводить зображення таким чином, ніби воно є частиною речення, відокремлюючи його комою і двокрапкою. Семантично зображення доповнюють зміст вербального тексту і виконують функцію ілюстрації: за допомогою наочних образів читач може побачити графік динаміки оповіді роману з його численними відступами.



Мал. 3. Зображення в тексті

Отже, основу художнього твору, безумовно, становить вербальний текст. Знаменитий роман Л. Стерна - не виняток, проте невербальний компонент робить його воістину унікальним. Книга для Стерна - не просто предмет, що вміщає умовні знаки і символи, це самоцінний об'єкт, який існує

в дійсності і забезпечує спілкування автора і читача. Результати дослідження демонструють, що взаємодія вербального і невербального в романі має величезний прагматичним потенціал, оскільки надає автору широкий спектр інструментів для найбільш точної реалізації свого задуму, а також дозволяє встановити живий діалог між автором і читачем.

Розглянемо як приклад твір Ф. Ва «High Muck a Muck» [27]. Це мистецький текст, який передбачає активну участь реципієнта не тільки на стадії активації / запуску, але і в процесі сприйняття. З точки зору ідейно-тематичного змісту в творі розповідається про життя кількох поколінь китайських емігрантів в Канаді і їх спробі зберегти свою культурну ідентичність. Всі структурні компоненти «High Muck a Muck», а саме текст, графічні і візуальні образи є невід'ємними елементами реалізації ідейно-тематичного змісту твору.



Мал. 4. «High Muck a Muck», Ф. Ва та ін

Наприклад, в художньому тексті «When» О. Ормстада [20] центральна тема життя і смерті розкривається за допомогою картини, що представляє контамінацію візуальних образів (старі автомобілі, ліс), і тексту (компіляція прецедентних текстів)



Мал. 5. «When» О. Ормстад

Вербальна формула мультимодальної метафори в «When» О. Ормстада могла б мати такий вигляд «старі автомобілі вмирають / гинуть, кинуті людьми за непотрібністю». В даному випадку абсолютно очевидно, що компонент «джерела» метафоричного перенесення представлений за допомогою візуальної модальності (картина руйнування автомобілів), а компонент «цілі» реконструюється, зокрема, за рахунок графічної модальності (специфічне розміщення текстового компонента) [13]. Графічні варіації написання слів на і є свого роду рефрен до основної теми твору, буквально порушення кордонів «слова», яке веде до його «графічного руйнування».



Рис.6. «When» О. Ормстад (графічна модальність)

Актуалізація когнітивного компонента «цілі», за допомогою якого і відбувається це зміщення неживого предмета в зону «живих» істот, здійснюється також за допомогою модальності письмових знаків.

Вербальний компонент «When» носить фрагментарний характер, обривки фраз, назви культових творів масової культури поступово складаються в єдиний образ, який символізує собою розставання з колись улюбленим і незамінним об'єктом для життя людини. Наприклад, елемент *the long goodbye*, фраза, яка використовується О. Ормстадом в одному з перших рядків «When», є алюзією до назви культового фільму Р. Олтмена «Довге прощання». Семантика вимушеного розставання, передається тут через безпосереднє значення слів, використаних в назві. Однак, крім цього, до прямого значення фрази додаються кілька коннотативні елементи, пов'язані вже з сенсом всього художнього твору, а саме «ілюзія стабільності будь-яких відносин в людському світі», «хиткість і мінливість почуттів і емоцій людини», «зрада», з однією лише умовою, що у випадку з «When» людина розлучається не з іншою людиною, а з автомобілем.

Наступним розглянемо роман А.Шпигельмана «Maus», він є автобіографічним оповіданням, в ньому розповідається історія взаємин автора (Арта) і його батька (Владика), та історія життя його батька, котрий пережив Голокост в роки Другої світової війни, ув'язнення в концентраційному таборі Аушвіц і нелегке повернення до того життя, що залишилася у нього після закінчення війни. В силу його автобіографічності, в романі відбиваються такі особистісні переживання дійсного автора твору, як самогубство матері, смерть старшого брата в концтаборі ще до народження Арта, нарешті, непрості взаємини з батьком. Крім того, в цій історії через призму війни, яка стає каталізатором для прояву глибоко прихованих властивостей людської натури, пропонується спроба вирішення не тільки особистих, але і глобальних проблем - проблеми батьків і дітей, проблеми слабкості і стійкості людського характеру, любові і нетерпимості людей один до одного.

Проблематику роману можна розділити на дві основні тематичні осі: по-перше, розрив між поколіннями, взаємне нерозуміння, що збільшилося тим, що на частку батька випали важкі випробування, а його син (автор твору), який народився після війни, що не переживав нічого подібного; по-друге, геноцид євреїв в роки Другої Світової війни і його вплив на долі людей, на їх подальше життя на прикладі батька автора коміксу. Взагалі, весь роман представляє собою, спробу автора розібратися в своїх взаєминах з батьком. Якщо ж розглядати більш глобально - спробу зрозуміти трагедію покоління свого батька, зрозуміти точку зору свого батька (і, можливо, пробачити його). В даному випадку проблема «батьків і дітей» ускладнилася тим, що покоління батьків зазнало колосальне потрясіння, війна скалічила їх тіла і душі, змінила систему цінностей, розділили дітей і батьків.

Говорячи про глобальну та локальних стратегіях роману «Maus», необхідно відзначити, що в даному романі можна виділити три просторово-часових плани (або три лінії оповіді). Це важливо, оскільки всі разом три лінії оповіді працюють на реалізацію основної стратегії роману, але і в кожній з них по окремо в різному ступені реалізуються менш глобальні тематичні стратегії. Отже, ми пропонуємо виділяти такі просторово-часові плани в романі:

1) розповідь від імені Арта Шпігельмана (дана лінія оповіді присвячена темі адаптації жертв Голокосту до життя після війни і взаєминам батька і сина, який розмовляє зі своїм батьком Владиком Шпігельманом, шукає відповіді і бореться з почуттям провини за те, що він не випробував того, через що пройшов його батько; дія розгортається навколо взаємин батька і сина);

2) розповідь від імені Владика Шпігельмана (друга лінія оповіді присвячена темі виживання і взаємин людей в умовах війни, голокосту та концентраційних таборів; Владик розповідає про початок війни, своє перебування в концтаборі і звільнення з нього з закінченням війни);

3) авторський відступ (вводиться в текст один раз, дія відбувається в робочому кабінеті Арта Шпігельмана і в кабінеті у психотерапевта Арта).

Таким чином, основна семантична стратегія роману спрямована на вираження теми «батьки і діти».

Глобальній стратегії підпорядковуються локальні тематичні субстратегії, спрямовані на вираження наступних тем: самотність, ощадливість, виживання, взаємне нерозуміння, образа. Кожна з цих локальних стратегій являє собою серію прийомів, які створюють умови для інтерпретації читачем цієї теми, або проблеми, в тих межах і з тих точок зору, які передбачені авторською інтенцією. Всі тематичні стратегії ієрархічно підпорядковуються глобальній стратегії, отже, теми, що охоплюються цими стратегіями, є гранями основної теми твору – проблеми «батьків і дітей». Важливо також зазначити, що оскільки твір носить автобіографічний характер і зачіпає таку складну тему, як холокост, перед автором стояло, крім усього іншого, два завдання: переконати читача в реальності описуваних подій, надати документальність розповіді, і не залишити читача байдужим до теми, яка незліченну кількість разів була порушена в літературі, викликати емоційний відгук. Ми вважаємо, що в зв'язку з цим можна виділити ще дві субстратегії, перша з яких спрямована на досягнення реалістичності оповіді, а друга – на програмування у читача емоційної реакції.

Для реалізації глобальної і локальних стратегій в романі використовуються наступні вербальні і візуальні тактики і прийоми, а також їх поєднання:

1. Вербальні прийоми:
 - а. Коментарі оповідача.
 - б. Вербальні тематичні повтори.
 - в. Використання слів німецької мови.
2. Візуальні прийоми:
 - а. Зоометафора.

- б. Варіації розміру і форми кадрів.
- в. Введення персонажа-оповідача в тіло твору.
- г. Включення в роман документальних свідчень («візуальний інтертекст»).

3. вербально-візуальні прийоми:

- а. Сильні позиції. Назва роману і розділів.
- б. Паралінгвістичне оформлення тексту.
- в. Хронотоп мотивів.

Далі ми більш детально охарактеризуємо перераховані вище прийоми і наведемо приклади того, яким чином ці прийоми функціонують в тексті і як вони сприяють реалізації тієї чи іншої стратегії. На жаль, формат роботи не дозволяє детально проаналізувати використання кожного прийому для всіх текстових стратегій.

Вербальні прийоми. Коментарі оповідача. У першій лінії оповіді вербальна складова повністю креолізованого тексту роману представлена за рідкісними винятками діалогічною промовою. Вербальний компонент представлений, переважно, прямою мовою персонажів, а функцію опису бере на себе візуальний компонент.

Емоційні і смислові відтінки висловлювання також актуалізуються за допомогою паралінгвістичних і візуальних засобів: варіацій графічного оформлення висловлювання, зображення міміки персонажа і т.д. Коментарі оповідача практично в кожному випадку зводяться до вказівкою місця і час відбуваються далі подій і вводяться, як правило, на початок розділів.

«I went out to see my Father in Rego Park. I had not seen him in a long time - we were not so close »[46, с.11]. «Я вийшов побачити свого Отця в парку Реґо. Я його давно не бачив - ми були не такі близькі». Варто зазначити, що цей коментар - перший в романі, він несе більше особистої інформації про взаємини оповідача з батьком, ніж наступні коментарі. Даний коментар програмує хід читацької інтерпретації, вказує на відсутність теплих відносин між сином і батьком.

«I visited my father more often in order to get more information about his past ... »[46, с. 43]. «Я відвідував свого батька частіше, щоб отримати більше інформації про його минуле»

«Another visit ...» [46, с.130]. «Черговий візит ... »

«Summer vacation. Francoise and I were staying with friends in Vermont ... »[11, 11]. «Літня відпустка. Ми з Франсуазою залишилися з друзями у Вермонті»

«Winter ...» [47, с.120]. «Зима....»

У першій лінії оповіді в основному реалізуються стратегії, спрямовані на вираження самотності, ощадливості, взаємонерозуміння. Відповідно, тактика мінімального використання коментарів оповідача, по-перше, дозволяє дистанціюватися від фігури автора-оповідача і зануритися в події даної лінії оповіді і, по-друге, мінімізує в очах читача суб'єктивне ставлення автора-оповідача до описуваних подій, що дозволяє представити дані теми ні з якоїсь однієї точки зору - «батьків» або «дітей», більш об'єктивно.

Друга лінія розповіді є, по суті, монолог Владека, його розповідь про своє життя, відповідь на питання Арта. Цей монолог оформлений як коментарі персонажа-оповідача до основних подій, що відбуваються в другому просторово-часовому плані. Навідміну від першої лінії оповіді, тут слова оповідача і діалогічна мова представлені в рівних пропорціях. Коментарі емоційно забарвлені і передають ставлення оповідача до подій. Вони також містять багато фактичної інформації, що сприяє створенню реалістичності оповіді.

«And she was so laughing and so happy, so happy, that she approached each time and kissed me, so happy she was »[46, с. 35]. «І вона була так смішна і така щаслива, така щаслива, що щоразу наближалася і цілувала мене, така була щаслива!»

«Even when they came with dogs to smell us out - and they knew that jews are laying here - but still they could not find »[46, с.111]. «Навіть коли вони

приїхали з собаками, щоб понюхати нас але вони знали, що тут лежать євреї, - але все одно їх не могли знайти»

За допомогою такої тактики, ймовірно, досягається враження суб'єктивності оповідання, точка зору персонажа-оповідача Владека превалює, що дозволяє читачеві дізнатися його ставлення до подій, до вчинків оточуючих і своїх власних, і таким чином краще зрозуміти особистість персонажа. Крім того, згадка документальних фактів в мові оповідача робить подієвий ряд більш реальним для читача, а особиста залученість оповідача в події робить їх більш емоційно забарвленими.

Вербальні повтори. Під вербальними повторами розуміється повторення окремих лексем та лексико-граматичних і стилістичних характеристик мови персонажів, повторення тематики вербальних повідомлень. Вербальні повтори дозволяють розставити тематичні та стилістичні акценти в оповіданні. Ланки вербальних повторів утворюють «лінії», що пронизують текст і маркують певні частини розповіді.

Як приклад вербального тематичного повтору можна привести повтор дієслова *save* в його двох основних значеннях: 1) уберегти (ся) від шкоди, уникнути небезпеки і 2) не витратити, накопичувати (гроші, їжу, речі і т.д.). Це дієслово вживають у своїй промові Владко, батько автора по відношенню до себе і своїх дій або інші персонажі, характеризуючи Владека. Приклади з першої лінії оповіді:

Владко: «*For my condition I must fight to save myself. Doctors, they only give me "junk food" ...*» [46, с. 26]. «За свій стан я повинен боротися, щоб врятувати себе. Лікарі, вони мені дають лише "нездорову їжу"» Тут *save* вживається в значенні «врятувати, убезпечити», Владко «бореться за своє спасіння» вже в мирному житті, війна залишилася далеко позаду.

Владко: «*The war is over," she cried. «Let's run away!» She saved us!*» [47, с. 108]. «Війна закінчилася, - крикнула вона. - Втікаймо! Вона врятувала нас!». Тут *save* перекладається як «врятувати, зберігати життя».

Таким чином, два основних значення дієслова *save* проходять через дві лінії оповіді, характеризуючи життя Владека у воєнний і повоєнний час. Реалізуються локальні стратегії, спрямовані на вираз ощадливості і виживання. При цьому дієслово *save* як би пов'язує, об'єднує ці дві теми, що може вказувати на причинно-наслідковий зв'язок: виживання завдяки ощадливості (дійсно цей зв'язок існує, або це хибне уявлення Владека - інше питання).

Дієслово *save* також займає одну з сильних позицій тексту – передостанній розділ роману називається «Saved».

Використання слів німецької мови. Всі персонажі «Maus» говорять англійською мовою. Проте в другій лінії оповіді в висловлюваннях персонажів-німців зустрічаються деякі слова німецької мови: *schnell*, *halt*, а також у мові наглядачів-поляків слово *Blocksperr*, що означає тимчасове закриття барака і заборона на вихід з нього ув'язнених. Ці слова в сукупності складають, якщо можна так висловитися, інтернаціональний глосарій часу Другої Світової війни, знайомий кожному і значимий для більшості. Введення даних лексем в англійськомовний текст, їх повторення і графічне виділення сприяють відтворенню емоційного стану персонажів, що передає їх переживання, а також викликає асоціації з історичною дійсністю.

Візуальні прийоми. Зоометафора. Важливим ключовим знаком повністю креолізованого тексту «Maus» є невербальна зоометафора - зображення персонажів твору в образі тварин в залежності від їх національної приналежності. Так, євреї візуально зображені як миші, німці - як кішки, поляки - як свині. Автор «Maus» використовує зоометафору для передачі властивостей людської натури, пов'язуючи метафору і характери персонажів зі стрижневою тематичною віссю твору - концентраційним табором і геноцидом під час Другої Світової війни і їх впливом на життя як прямих учасників війни, так і наступного покоління. Метафори «часом дають нам можливість побачити який-небудь предмет або ідею як би «в світлі»

іншого предмета або ідеї, що дозволяє застосувати знання і досвід, придбані в одній області, для вирішення проблем в іншій області» [46].

Метафора в «Maus», з одного боку, з нової точки зору характеризує людські взаємини в конкретних умовах, показуючи їх в іншому світлі (гра в «кішки-мишки», відносини мисливця і жертви). З іншого боку, метафора тут не тільки розкриває глибинну суть відносин між людьми, а й вказує на стереотипність людського сприйняття (всі персонажі-німці зображені кішками, незважаючи на те, що не всі з них є фашистами або негативними персонажами). Можна припустити, що метафоричність мислення дозволяє читачеві прийняти «правила гри» автора роману і сприймати персонажів роману не як тварин, якими вони зображені візуально, а як людей, що володіють певним набором стереотипних якостей, традиційно приписуваних відповідним тваринам. Складно сказати, що в даній зоометафорі первинне: розкриття внутрішньої сутності метафорично зображених об'єктів або ж розкриття сутності тих, хто сприймає зображені об'єкти настільки стереотипно.

Очевидне, значення протиставлення мишей і кішок, які метафорично представляють в «Maus» євреїв і німців незалежно від того, позитивні чи негативні це персонажі. Настільки сильне узагальнення не повинно вводити читача в оману: зобразивши французів жабами, циган - метеликами, американців - собаками, автор підкреслив домінування стереотипів в людській свідомості і в той же час показав їх необгрунтованість та абсурдність. приклади:

1. Епізод, в якому Владко, Арт і Франсуаз їдуть на машині. Франсуаз зупиняється, щоб підібрати «голосуючого» на узбіччі попутника, чорношкірого американця, зображеного у вигляді чорної собаки. Владко, сам пережив всі тяготи расистських поглядів, різко негативно, агресивно ставиться до ідеї підвезти в його машині чорношкірого: «*A hitch-hiker? And - oy - it's a colored guy, a SHVARTSER! PUSH QUICK ON THE GAS!*» [47, с.98-

99]. «Автостопщик? І-ой - це ж кольоровий хлопець, Шварцер! ШВИДКО ТИСНИ НА ГАЗ!»

2. Зображення змішаної в національному плані сім'ї, в якій батько є євреєм (мишею), мати - німкенею (кішкою зі смугастим забарвленням), а їхні діти зображені як миші з смугастим котячим забарвленням [47, с.131]. Тут відбувається руйнування стереотипів.

Варіації розміру і форми кадрів. Даний прийом широко використовується у другій лінії оповіді, але практично не грає ролі в двох інших просторово-часових планах. Розмір кадрів у другій лінії оповіді значно варіюється, нерідко зустрічаються зображення, що вибиваються із загального ряду характером графічного оформлення кадру: розміром і формою рамки, комбінацією кадрів, відсутністю рамки.

Приклад: Ближче до закінчення війни нацисти намагалися приховати сліди своїх злочинів, виводячи полонених з концтаборів і переправляючи їх в інші місця.

Малюнок в більшому фоновому кадрі зображує вид з вікна на натовп в'язнів, яких гестапо жене по території табору, текст в кадрі: «*Screaming gestapo chased everywhere. Each prisoner got a bread, a sausage and a kick out, out the gate, to march*». «Кричуще гестапо переслідувало всюди. Кожен в'язень отримав хліб, ковбасу та вигнання, за ворота, щоб піти на марш».

Читач має можливість одночасно побачити персонажів з боку і побачити те, що відбувається очима персонажів, і якщо ми спостерігаємо за персонажами «з боку» на протязі всього роману, то малюнки, що зображають «вид з очей», зустрічаються в творі набагато рідше і набувають знаковості.

Таким чином, посилюється емоційний вплив малюнка: читач одночасно бачить темні, згорбившись фігури мишей, котрі зі страхом дивляться у вікно, і те, що відкривається їх погляду.

Введення персонажа-оповідача в матеріал твору. Для реалізації глобальної семантичної стратегії даного твору важливими представляються такі ключові знаки, використані в третьому просторово-часовому плані

(авторський відступ), як маски тварин (мишей, собак, кішок), які носять на обличчі персонажі в цій частині і які відповідають образам тварин в інших частинах роману. В авторському відступі Арт говорить про свій роман «Maus»: «*I started working on this page at the very end of February 1987*». [47, с. 41], «Я почав працювати над цією сторінкою наприкінці лютого 1987 року» тобто він одночасно є автором цього роману і його персонажем.

Роман «Maus» носить автобіографічний характер і відображає глибокі особистісні переживання дійсного автора твору. В силу особистісної значущості описуваних подій автору-оповідачу важко вирватися з подій минулого, про що говорять маски. З іншого боку, можливе зворотне трактування: чи не маски походять з книги, а художні образи виникли з «масок», які носить автор-оповідач і його оточення в дійсності. Крім того, в кабінеті психотерапевта (також жертви голокосту) Арт озвучує свої сумніви і переживання, що стосуються його відносин з батьком: «*Mainly I remember ARGUING with him ... and being told that I could not do anything as well as he could*», «*No matter what I accomplish, it does not seem like much compared to surviving Auschwitz*» [47, с.44]. «В основному я пам'ятаю, як сперечався з ним ... і мені казали, що я нічого не можу зробити так добре, як він міг », « Незалежно від того, що я досягну, це не здається багато в порівнянні з тим, що пережив Аушвітс» Авторський відступ займає невелику частину всього оповідання «Maus», однак він дуже важливий для реалізації стратегій, які розкривають образи, самотності, взаємного нерозуміння.

Включення в роман документальних свідчень. У тексті «Maus», крім художньо-символічних, представлені натуралістичні невербальні знаки [47, 109] у вигляді чотирьох зображень: фотографічний матеріал; креслення і схеми; малюнки, які умовно можна віднести до малюнків з натури, а також невербальні знаки, що знаходяться на перетині натуралістичних і художньо-символічних знаків. Цей прийом можна порівняти з інтертекстом в гомогенному вербальному тексті, за винятком того, що мова йде про

співвідношенні зображень (малюнків, фотографій), а не вербальних текстів. приклади:

1. Фотографія Владика [47,с. 134] - в середині оповіді, описує, як незабаром після закінчення війни рідні Владика отримали від нього лист з фотографією, автор поміщає між мальованих кадрів, де дійові особи зображені у вигляді мишей, ту саму фотографію Владика, реальну людину.

2. Детальна схема крематорію [47, с. 70] - Владко розповідає, як в Освенцимі йому довелося розбирати обладнання газових камер, тому що нацисти хотіли позбутися всіх доказів. На малюнках детально зображені порожні газові камери і крематорій з докладним описом.

3. Купа трупів [47, с. 41] - це зображення очевидно викликає асоціацію з кадрами кінохроніки часів Другої Світової війни, що транслювалася під час Нюрнберзького процесу, і могло б бути названо малюнком з натури, якби не втрутилася зоометафора і замість людських облич на малюнку були зображені голови мишей.

За допомогою цієї тактики реалізується стратегія, спрямована на надання реалістичності розповіді.

Вербально-візуальні прийоми. Назва роману і розділів. Назва - це перший компонент художнього тексту, з яким зустрічається читач. Як зазначає В. А. Кухаренко: «Задане в заголовку слово «пронизує» весь текст, пов'язує його »[14, с.92]. Назва безпосередньо пов'язано з проблематикою тексту, вона орієнтує читача, направляє його сприйняття. Аналізований текст має три рівні заголовків: загальний заголовок діалогії - «Maus: A Survivor's Tale», «Маус: Казка про виживання» назву власне першої і другої частин - «*My father bleeds history*» і «*And Here My Troubles Began*», що в перекладі відповідно «Мій батько кровоточить історією » і «І ось тут почалися мої неприємності», і назви розділів. Крім вербального компонента, кожна назва містить візуальний компонент. У заголовку кожного розділу візуальний компонент несе рівне смислове навантаження з вербальним компонентом, актуалізує його значення, надає додаткове оціночне забарвлення.

Приклад: Четверта глава має назву «*saved*», в ній розповідається про закінчення війни і остаточне звільнення. Малюнок, зображує на передньому плані особу Владека як персонажа з першої лінії оповіді. На задньому плані зображені в'язні концтабору на тлі прапора США (саме американці фігурують в цьому розділі як визволителі). Таким чином, візуальне оформлення заголовка актуалізує значення «Рятувати, зберігати життя». Однак назва несе й інший сенс.

Розповідь починається в першому просторово-часовому плані словами Владека: «*ALWAYS I saved ... I saved only so I can have a little something for my old age*» [47, с.101]. Тут реалізується друге значення дієслова *save* - «не витратити, накопичувати». Тематична нитка патологічної ощадливості Владика проходить через увесь твір і знаходить кульмінацію в цьому розділі.

Паралінгвістичне оформлення тексту. Способи передачі інтонаційного аспекту мови істотно збагачуються в романі. На допомогу приходять як власне малюнки, що відображають міміку, жести, позу персонажа, використовуючи код, впізнаваний читачем, так і всілякі графічні засоби, що оформляють вербальний компонент (оформлення та розмір шрифту, поєднання різних знаків і т.д.). За допомогою цих засобів досягаються дві основні мети: надання висловлюванню того чи іншого емоційного забарвлення і смислове виділення окремих відрізків висловлювання. Приклади: Владко: «*Always you're so lazy! Every job we should make so as to do it the right way.*» «Завжди ти такий ледачий! Кожну роботу ми повинні зробити так, щоб зробити це правильно».

Арт: «*Lazy ?! Damn it, you're driving me nuts!*» [47,с. 23]. «Ледачий ?! Чорт, ти ганяєш мене!» В данному прикладі виділення слова *lazy* і повторення його в репліках батька і сина говорить читачеві про те, що Арт приймає звинувачення з боку батька близько до серця, і що це звинувачення, ймовірно, не обгрунтоване.

Арт: «*Thanks a lot*» [47, с.23]. «Дуже дякую». Таке оформлення в даному випадку передає розчарування персонажа, надає вислову

саркастичний характер. Арт «дякує» Франсуаз за те, що вона пропонує Арту і Владку удвох відправитися на прогулянку, в той час як вона займеться замість Владика його рахунками. Очевидно, що Арт волів би вирушити на прогулянку один, ніж проводити час зі своїм батьком.

У даних прикладах реалізується глобальна стратегія, спрямована на вираження проблеми «батьків і дітей», і тематична стратегія, спрямована на вираження теми взаємного нерозуміння.

Хронотоп мотивів. Хронотопу мотивів ми називаємо просторово-тимчасові ситуації, що повторюються в романі і що мають значення для розуміння основної ідеї твору. В силу того, що друга лінія розповіді найбільш біографічна, в ній відсутні хронотопні мотиви - сюжет створений історією, отже, домінує історико-біографічний хронотоп. Як приклад з першої лінії оповіді можна привести хронотоп кухні. На кухні розкриваються такі риси характеру Владика, як патологічна ощадливість (що перегукується з вербальним повтором слова *save*, про якому говорилося вище), впевненість в тому, що він завжди правий, і що його син Арт нічого не може зробити краще за нього самого (дана причина конфлікту між батьком і сином згадується і в третьому, глибоко психологічному, просторово-часовому континуумі), його прагнення до порядку і т.д. Крім того, на кухні відбуваються конфлікти між Артом і Владиком, виявляється їх взаємне нерозуміння. Приклади: Владко категорично забороняє Арту користуватися його дерев'яними сірниками, тому що паперові сірники Владко безкоштовно бере в лобі готелю, а дерев'яні змушений купувати: «*These wood matches I have to buy! The paper matches I can have free from the lobby of the Pines Hotel*» [47, с. 20]. «Ці дерев'яні сірники я повинен купити! Паперові відповідники, які я можу отримати безкоштовно, з фойє готелю»

Владко, розмовляючи з Артом, ненароком розбив тарілку, через що дуже сильно переживає. Арт заспокоює його і пропонує помити посуд, на що Владко сердито відповідає: «*No. You can defrost out the turkey legs ... You only*

would break me the rest of my plates »[47, с. 73]. «Ні. Ви можете розморозити ніжки індички ... Ви тільки розіб'єте мені решту моїх тарілок»

Кухню можна назвати метафорою всього простору навколо Владика, тобто такого ідеального простору, яким він хотів би себе оточити, тому він так гостро сприймає найменше порушення порядку на кухні і вважає за краще все робити сам. Тут реалізуються тематичні стратегії, спрямовані на вираження ощадливості, взаємного нерозуміння, самотності.

Таким чином, в романі «Maus» виділяються глобальна семантична стратегія, спрямована на вираження основної проблематики твору - конфлікту між «батьками» і «дітьми», а також ряд допоміжних локальних семантичних субстратегій, спрямованих на вираження тим самотності, ощадливості, виживання, взаємного нерозуміння, образи.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження візуальних мистецтв в англomовному художньому дискурсі демонструє наступне: смисловий простір полімодального художнього дискурсу являє собою складне гібридне ментальне утворення, в якому інтегровані візуальна і вербальна складові; характер взаємодії візуальної і вербальної складових підпорядковується певним семіотичним і когнітивним закономірностям, що відображає цілісність полімодального образу в свідомості читача; візуальна складова відіграє важливу роль в смисловому просторі англomовного художнього дискурсу.

Художній дискурс є розумово-комунікативною взаємодією адресанта-письменника та адресата-читача, заглибленою в контекст епохи, культури, соціуму, закоріненою на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах адресанта, зорієнтованою на регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів адресата та об'єктивованою текстами художніх творів. Аналіз художнього дискурсу на ґрунті вивчення художнього твору дає доступ лише до його адресатного сегменту, оскільки читацькі інтерпретації, котрі є множинними і важко прогнозованими, залишаються поза межами такого аналізу. Провідними аспектами художнього дискурсу постають когнітивний і комунікативний, що тісно пов'язані між собою та із культурно-соціальним аспектом.

Графічні засоби підсилюють прагматичний вплив художнього тексту на читача. Передусім їхня роль полягає у інтенсифікації змісту повідомлення, наголошенні його важливих елементів та інформуванні читача щодо закодованої авторської інтенції.

Графічні засоби посилюють перцептивність повідомлення, оскільки забезпечують оригінальність візуальної організації тексту, а також імплікують інтонаційно-просодичний аспект повідомлення.

Прийоми графічної образності, що приводять до виникнення в читача враження присутності, наочності зображуваного, є самостійними засобами інтимізації й використовуються задля втілення комунікативної тактики присутності / залучення адресата.

Актуалізація художніх текстів у світовій літературі та культурі поступово призводить до так званої кризи вербального тексту, який витісняється більш візуалізованими формами побудови художнього нарративу. Художній текст не є виключно вербальним актом.

Полікодовні компоненти, що входять в комплексну структуру, стають повноцінними складовими, що формують зміст художнього висловлювання, що визначають зв'язність його елементів на локальному та глобальному рівні.

Жанрова і структурна специфіка роману «Maus» художнього дискурсу, як повністю креолізованного тексту, складається з вербального і візуального компонентів в створенні текстової єдності, що означає спільну участь вербального і візуального компонентів у формуванні цілісної і зв'язкової розповіді. У зв'язку з цим, в реалізації кожної з виділених текстових стратегій беруть участь вербальні, візуальні і вербально-візуальні прийоми і тактики.

Необхідно також відзначити, що такий поділ на вербальні та невербальні засоби є умовним і використовується з метою аналізу, оскільки в реальності вербальні і візуальні способи реалізації стратегій в повністю креолізованного тексті не можуть діяти ізольовано, вони завжди взаємодіють один з одним, результатом цієї взаємодії і є сенс, семантика тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амеліна М. Ю. Взаємодія вербального та невербального компонентів в текстах іспаномовної реклами / М. Ю. Амеліна // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – Вип. 24. – 2013. – С. 12–19.
2. Анохіна Т. О. Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силенціального ефекту в англomовному художньому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Тетяна Олександрівна Анохіна; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К. : [б. в.], 2006. – 18 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учеб. для вузов / И. В. Арнольд. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта; Наука, 2002. – 384 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: стилистика декодирования / И. В. Арнольд. - М.: Просвещение, 1990. - 301 с.
5. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // ЛЭС. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С. 136–137.
6. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста : история и современное состояние // Речевое общение. – Вып. 3. – Красноярск: КрасГУ, 2000. С. 104– 110.
7. Бітківська Г. В. Візуальний образ у сучасному літературному журналі / Г. В. Бітківська // Літературознавчі студії. – Вип. 39 (1). – 2013. – С. 95–102.
8. Головина Л. В. Креолизованный текст : закономерности построения / Л. В. Головина // Речевое общение: психологические и психолингвистические проблемы. – М. : АН СССР, Ин-т языкознания, 1985. – С. 82–100.

9. Гоян В. В. Телебачення як вид журналістської творчості: візуально-вербальні компоненти екранної комунікації. - автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора наук із соціальних комунікацій: спец. 27.00.01 "Теорія та історія соціальних комунікацій" / Гоян Віта Володимирівна. - Київ, 2012. - 36 с.

10. Гуо Х. Особенности дискурса художественного произведения / Х. Гуо // Молодой ученый. – 2017. – № 20 (154). – С. 483–486.

11. Данилюк С. С. Використання графічних засобів у текстах електронної пошти / С. С. Данилюк // Наукові записки. Сер. «Філологія». – Вінниця : ВДПУ, 2009. – С. 216–219.

12. Кияк-Редькович Л. Т. Соціопрагматичні та етнокультурні особливості візуально залежних текстів малої форми. - автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / Кияк-Редькович Леся Тарасівна. - Київ, 2011. - 20 с.

13. Кусько К. Я. Дискурс іноземномовної комунікації : концептуальні питання теорії і практики / К.Я. Кусько // Дискурс іноземномовної комунікації : [кол. монографія] / [К. Кусько, М. Полюжин, Т. Ки- як, О. Д. Огуй ; ред. кол. С. Денисенко]. – Львів : Вид-во Львів. нац. ун-ту імені І. Франка, 2001. – С. 25–48.

14. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М. : Просвещение, 1988. 192 с.

15. Манзій А. М. Емоційна лексика у сучасній німецькій мові : структура, семантика. - автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / Манзій Андрій Михайлович. - Чернівці, 2008. - 19 с.

16. Мельничук О. А. Проблемы интерпретации художественного текста// Язык в исследовательском поле гуманитарных наук: монография / [О. А. Мельничук, Т. С. Нифанова,

Н. В. Халина и др.]. Архангельск, Поморский университет, 2008. С. 5–41.

17. Молчанова Г. Г. Синергия визуального и вербального в хроматике (живописи) как семиотический код коммуникации // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 2. С. 7–19.

18. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст – К. : Выща шк., 1991. – 272 с.

19. Мстиславская Е. Вербальный и визуальный ряды в книжной культуре (на материале авторской книги) / Е. Мстиславская // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX – XX веков: Сб. ст. – М. ОГИ, 2006. – С. 418–423.

20. Палійчук А. Л. Коефіцієнт ефективності інтимізації у комунікативних блоках тексту / А. Л. Палійчук // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур : матеріали XI міжвуз. конф. молодих вчених (26–27 січ. 2011 р.). – Донецьк : ДонНУ, 2011. – С. 132–134.

21. Палійчук А. Л. Графічні засоби інтимізації в англomовному художньому дискурсі / А.Л. Палійчук // Вісн. Волин. ун-ту. ім. Лесі Українки, Сер. Філологічні науки (мовознавство). - Луцьк, 2011. - № 5. - С. 102-105.

22. Рева Н. Засоби графічного оформлення тексту / Н. Рева // Наук. зап. Сер.: Філологічні науки (мовознавство). - Кіровоград, 2010. - Вип. 89 (5). - С. 88-92.

23. Рубан В. О. Лінгво-прагматичні функції англійських запозичень у сучасному французькому медіа-дискурсі / В. О. Рубан // Вісн.Чернів. ун-ту. ім. Юрія Федьковича, Сер. Романо-слов'янський дискурс. - Чернівці, 2012. - Вип. 598. - С. 43-48.

24. Садченко В. Т. Текст как объект лингвистической семиотики / В. Т. Садченко // Вестник Челябинского государственного университета. – №5 (143) “Филология. Искусствоведение”. – Вып. 29. – Челябинск, 2009. – С. 104–111.
25. Сегал А. Л. Візуальні компоненти в рекламно-інформаційному колажі як креолізованому утворенні / А. Л. Сегал // *Studia philologica*. – 2014. – Вип. 3. – С. 123–128.
26. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2010. – 844 с.
27. Симонов Л. Н. Переплетное мастерство и искусство украшения переплета. СПб., 1897. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/perepljot/text.pdf>
28. Серкова Н. И. Предпосылки членения текста на сверхфразовом уровне / Н.И. Серкова // Вопросы языкознания. – 1978. – № 3. – С. 75–82.
29. Степанов А. Г. Семантика стихотворной формы: Фигурная графика, строфика, enjambement: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А. Г. Степанов. – М.: РГБ, 2003. – 186 с.
30. Стодолінська Ю. В. Класифікація креолізованих текстів у дискурсі меркетингу американських компаній дитячого одягу / Ю. В. Стодолінська // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]. Сер. : Філологія. Мовознавство. – Вип. 204. Том 216. – 2013. – С. 103–109.
31. Ткаченко О. П. Курйозна поезія в українській бароковій літературі 1999 года : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. П. Ткаченко; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 20 с.
32. Тяжлов Я. И. Графическая норма в современных медиатекстах о кино / Я. И. Тяжлов // Современный дискурс-анализ. – Выпуск 9 / URL : <http://discourseanalysis.org/ada9/st67.shtml>

33. Фролова І. Є. Регулятивний потенціал стратегії конфронтації в англомовному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / І. Є. Фролова. – Харків, 2015. – 36 с
34. Хитров А. В. Материя и смысл : игротерапия Л. Стерна // Философский век. Альманах. Вып. 34. Человек в философии Просвещения. 2008. С. 172–187.
35. Цуканова Г. О. Метафора в креолізованих текстах друкованої соціальної реклами / Г. О. Цуканова // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. 2013. №2(14). С. 150-154
36. Чернявская В. Е. Лингвистика текста : поликодовость, интертекстуальность, ин- тердискурсивность / В. Е. Чернявская. - М.: Книжній дом "ЛИБРОКОМ", 2009. - 248 с.
37. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм "за" и "против". - М. : Наука, 1975. - С. 193-230.
38. Berg M. V. "Pictures of Pronunciation": Typographical Travels Through Tristram Shandy and Jacques le Fataliste // Eighteenth-Century Studies. 1987. Vol. 21. No. 1. P. 21–47. URL : www.jstor.org/stable/2739025
39. Henry O. 100 Selected Stories (chosen by Sapper) / O. Henry. – Wordsworth Editions Limited, 1995. – 735 p.
40. Fawcett J. H. Spectacular Disappearances: Celebrity and Privacy, 1696–1801. Ann Arbor, 2016. URL : <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gk08dp>.
41. Kim J. "Good Cursed, Bouncing Losses": Masculinity, Sentimental Irony, and Exuberance in Tristram Shandy//The Eighteenth Century. 2007. Vol. 48. No. 1. P. 3–24. URL : <http://www.jstor.org/stable/41468008>
42. Klinkenberg J.-M. La relation texte-image. Essai de grammaire générale// Bulletin de la Classe des Lettres, Académie royale de Belgique.

2008. 6e série. T. XIX. P. 21–79. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090128_Klinkenberg.pdf
43. Mansfield K. *The Garden Party* / Katherine Mansfield. – Penguin Classics, 1998. – 192 p.
44. Maugham W. S. *Sixty-Five Short Stories* / William Somerset Maugham. – London : William Heinemann Limited and Octopus Books Limited, 1976. – 937 p.
45. Moss R. B. *Sterne's Punctuation//Eighteenth-Century Studies*. 1981. Vol. 15. No. 2. P. 179–200. URL: www.jstor.org/stable/2738241
46. Spiegelman A. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. N.Y., 1992.
47. Spiegelman A. *Maus II: And Here My Troubles Began*. N.Y., 1992.
48. Voogd de P. J. *Tristram Shandy as Aesthetic Object // Word & Image*. 1988. Vol. 4. No. 1. P. 383–392. URL : <http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania!/TristramShandyasAestheticObject.pdf>