

Для лорда Генрі, за всієї його інтелектуальної витонченості, між явищами існує насамперед зовнішня схожість: він зауважує, що суворе обличчям і чорне як вугіль волосся Безіла роблять його зовсім не схожим на «юного Адоніса, наче зробленого зі слонової кістки й трояндових пелюсток». Водночас він категорично наполягає на тому, що справжня краса позбавлена інтелекту.

Думки Безіла є разючим контрастом до міркувань лорда Генрі. Художник дбає передовсім про вираження внутрішнього світу, і навіть не портретованого, а самого митця: «...кожен портрет, намальований з натхненням, – це, власне, портрет художника, а не того, хто йому позував. Натурник – то суто зовнішнє. Маляр на полотні розкриває не його, а скорше самого себе. Ось через це я й не виставлю цього портрета – я боюся, чи не виказав у ньому тайни власної душі» [1]. Зустріч із Доріаном Греєм стала для художника знаковою у творенні власного художнього стилю. Безіл сприймає вплив цього юнака на себе в контексті найважливіших відкриттів у світовому образотворчому мистецтві, що видно в таких зізнаннях: «...у світовій історії є лише два важливих етапи. Перший – це поява нових засобів у мистецтві, другий – поява нового образу у мистецтві. І чим винахід олійних фарб був для венеційців, чим обличчя Антіноя було для пізньогрецької скульптури, тим обличчя Доріана Грея стане колись для мене. (...) врода його неначе пробудила в мені зовсім новий метод творчості, зовсім новий стиль. Я тепер інакше дивлюся на світ, інакше про нього думаю. Я тепер можу відтворювати життя такими засобами, що раніш були приховані від мене» [1].

Безіл говорить про нову мистецьку школу, що «мусить сполучити в собі всю пристрасність романтичного духу і всю досконалість духу давньої Еллади. Гармонія душі й тіла – які вагомі ці слова! У нестачності своїй ми роз'єднали їх і винайшли вульгарний реалізм та яловий ідеалізм» [1]. На думку багатьох дослідників, йдеться про прерафаелізм, який вважається предтечею естетизму, сповідуваного Вайльдом. Ця школа вгадується і скупих заувагах Безіла про власний стиль: вигини окремих ліній, чарівність і шіжність певних кольорів, і в алюзіях, які виникають при прочитанні роману. Коли Доріан хвалиться лорду Генрі, що він не звабив Гетті Мертон, останній порівнює її з шекспірівською Офелією. Він запитує Доріана: «Та й чим ви певні, що ваша Гетті не спливає зараз, як Офелія, десь у ставку під ясними зорями, серед мальовничого латаття?» Ця фраза викликає асоціації з картиною представника школи прерафаелітів Джона Еверета Мілле «Офелія». Відомо, що картина має складну символіку. Тлумачення символів надає змогу точніше інтерпретувати вчинок Доріана і зрозуміти, чому криваві плями на портреті після того, як він «не знеславив» Гетті, не зменшилися, а збільшилися. Рослини на картині символізують не лише трагедію Офелії, а й Гетті Мертон. Плакуча верба є символом зневаженого кохання, крапива символізує біль, а квіти ромашки – цнотливість. Біля правої руки плаває схожий на мак адоніс, який символізує горе [4]. Досить пригадати, що після смерті Сибіл Вейн Доріан хотів посіяти у своєму саду маки (від чого його відмовив лорд Генрі), а Гетті привабила увагу Чарівного Принца саме схожістю з Сибіл. Окрім того, англійська дослідниця Адрієнна Джонсон зауважує, що на цій картині Мілле виразив мить, яка відділяє життя від смерті [4].

Епізод із Гетті Мертон спонукав Доріана нарешті усвідомити ніщість свого існування, і тепер від смерті його відділяла лише мить. Тема смерті була моторошним тлом розмови Доріана з його «духовним наставником» – лордом Генрі, і ніби підштовхнула його заподіяти смерть портрету, який написав колись Безіл.

Для Безіла Доріан був утіленням абстрактної ідеї Краси, яку художник сприймає в контексті теорії Платона і Мікеланджело Буонаротті: «Ми втратили абстрактне почуття краси. Колись я покажу світові, в чому воно полягає, і хоча б задля цього світ ніколи не побачить мого портрета Доріана Грея» [1].

Без сумніву, у романі Безіл зображений як талановитий митець. Саме його талант помітив мить душевного перетворення красивого юнака. Це гарто висловлено в сцені, коли Доріан вперше дивиться на завершений портрет: «Ледве скинувши оком на портрет, він мимохідь ступив крок назад і аж зашарівся від задоволення. У погляді його заискрилася радість, немовби він уперше впізнав себе. Юнак стояв непорушений і зачудований, він чув краєм вуха, що Голворд звертається до нього, але не розумів слів. Усвідомлення своєї власної вроди спало на Доріана, як одкровення. Він ніколи не помічав її раніше!». Однак не майстерність роботи художника його зворушила, а усвідомлення того, що його краса тлінна. Душевна гармонія юнака була порушена підступними словами лорда Генрі, і це майже відразу відчув художник: «Почуття безповоротної втрати нараз пройняло художника. Він усвідомив, що Доріан Грей ніколи вже не буде йому тим, чим був дотепер. Поміж них двох стало життя... Очі його заволокло сльозою, і яскраво освітлені людні вулиці розтанули перед ним у каламуті. Коли кеб під'їхав до театру, Голвордові вже здавалося, що за цей день він постарів на багато років» [1].

З часом Безіл позбавляється магічного впливу портрета на себе, йому здається, що він помилявся і «мистецтво далеко абстрактніше, ніж ми гадаємо. Форма й колір говорять про форму й колір, ото й усе. Мені часто здається, що мистецтво незрівняно більше втаює митця, аніж розкриває...». Він вирішує взяти у Доріана портрет, щоб демонструвати на виставі в Парижі. Доріан, який знав, яким жакхливим став тепер його портрет, не може цього допустити. Оскар Вайльд показує, що спочатку Доріан не мав наміру вбивати Безіла, адже сприймав його як друга. Водночас пристрасне бажання художника повернути його на шлях доброчесності розбухало в Доріанові найгірші риси. Він вирішив показати Безілу, що сталося з його творінням.

Російська дослідниця А. Мешерякова розцінює зустріч Безіла з Доріаном як набуття першим «художнього зору». Водночас вона вважає, що фінал другої глави роману є свідченням втрати ним цього дару, а насильницьку смерть трактує як цілковитий крах художника [4, с. 181]. Навряд чи можна з цим міркуванням погодитися беззастережно, адже, побачивши спотворений портрет, художник зрозумів природу його змін: «Він підніс свічку ближче і почав пильно придивлятися до полотна. Поверхня картини виглядала точнісінько такою ж, як вона вийшла у нього з рук. Це жакхливе зіпсуття явно прийшло знутри. Якесь потайна імпульсивність портретового життя спричинила те, що його повільно роз'їдає проказа розбещеності. Розклад тіла у вогкій могилі не такий моторошний!» [1]. Ситуацію, яка виникла, художник не вважає безвихідною, він закликає Доріана до каяття. Віра в можливість очищення коштувала Безілові життя. Проте не можна вважати це крахом художника. Зрештою, життя знищило прототип, а твір мистецтва. Портрет, як втілення Краси, гармонії між душевною та фізичною красою, у фіналі роману відроджується. Отже, справжнє мистецтво – неглічне.

Література:

1. Вайльд, Оскар. Портрет Доріана Грея: Роман: Для ст. шк. віку / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка. – К.: Школа, 2003. – [Електронне джерело].
2. Ковбасенко Ю.І. та ін. Постулати теорії естетизму О. Уайльда та їхня інтерпретація в романі «Портрет Доріана Грея» // Всесвітня література в середніх навч. закладах України. – 2004. – №8. – С. 26–28.
3. Мешерякова А.В. Образ Безіла Холдуорта в романе О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»: экфрастический аспект // Мировая литература в контексте культуры. – 2012. – №1(7). – С. 180–186.
4. Мілле Дж. Офелія // Вікіпедія. – [Електронне джерело].
5. Мухін В.О. Духовна деградація особистості. Роман «Портрет Доріана Грея» і творчість Оскара Уайльда // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №3. – С. 49–56.
6. Ніколенко О.М. Мистецтво, що змальовує душу: урок-картинна галерея за романом О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» // Всесвітня література та культура в навч. закладах України. – 2000. – №10. – С. 25–29.
7. Стамат Т.В. Формувати самостійність і незалежність естетичних суджень: конспект уроку за романом О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. – 1999. – №2. – С. 69–70.

Пастушок Г. О.

викладач англійської мови літератури
Львівський державний університет безпеки життєдіяльності
м. Львів, Україна

ПРОТОТИПИ ЛІТЕРАТУРНОГО БЛАЗНЯ В АНГЛІЇ V–XVII СТ.

Феномен блазня – невід'ємний атрибут кожної культури, незалежно від її історичних координат у цивілізаційному поступі людства. Комедіант, мім, клоун, буфон, скоморох, юродивий, комік, паяц і т. д. – фігури, що під різними ликами ховають одну і ту ж онтологічну грань людської природи, яку минулого століття Й. Гейзінга визначив як *homo ludens*. Будь-які спроби знайти хронологічну точку відліку сміхового начала як культурного феномену – марні, оскільки його центруючі антропологічні постаті – блазень, дурень і крутій – мають таку правдоподібну генезу, що, якщо опускати в ці образи історичний лот, у жодному з них він не сягне дна: таке воно глибоке” [1, с. 308].

Перші згадки про блазня дійшли до нас від найдавніших цивілізацій. З часів правління шостої династії в Стародавньому Єгипті маємо свідчення про карлика, призначеного „вик-

увати танці бога <...> і веселити серце царя Верхнього і Нижнього Єгипту Неферкера, який живе вічно” [4, с. 25-9]. Китайський історик Сима Цінь згадує про блазня Спритника, що за часів другого імператора з династії Цінь зміг жартома напоумити правителя відмовитися від амбітного плану подлакувати Велику китайську стіну [9, с. 10-1]. У „Бенкеті” Лукіяна знаходимо блазня Сатириона – „гідкого з виду, із лисою головою, де стирчало кілька волосин”, покликаного розважати гостей у перервах між стравами [9, с. 15]. В „Іліаді” Гомер витворив образ блазня Терсіта, „найпотворнішого із тих, хто під Трою приходив” [2, с. 47]. Тему блазнювання зачіпає Ксенофонт у першій частині „Симпозіуму” [11]. Античний театр залишив нам комічних акторів греческої нової комедії IV ст. до н.е. (сатири, раб Менандра), архетипних героїв римської комедії-палліати II ст. до н.е. Теренція і Плавта (воїн-хвалько, скнара, паразит), гумористичних клоунів Макка і Букко, дідугана-дурника Паппу, раба-горбаня Доссена і т.д. Їхня головна функція на сцені полягала у „контакті з публікою шляхом актуалізації відомих комедійних побутових сюжетів у момент дійства” [6, с. 23-6]. Комічні актори античного театру знайшли своє продовження в італійській комедії дель арте, яка мала традиційний набір комічних пар слуг дзанні (zanni) з різними іменами – Арлекін, Пульчічелла, Педроліно, Скапіно, Скарамуш, Мещотіно, Брігелла, та інш. Один із кожної пари був хитромудрим слугою, а другий – наївним, тупуватим персонажем. Гра цих акторів зводилася до мімічної і вербальної імпровізації, запрограмованої для сценарію п’єси, саме від них залежала реакція публіки і рівень рецесії вистави [3, с. 216-7].

Світовій культурі відомі фігури Паяца, Петрушки, Іванушки-дурака (Росія), Ганса Вурста (Німеччина), народних героїв Улен Шпігеля (у фламандців та німців), Ходжи Насреддіна (у народі Середньої Азії та Близького Сходу), хитрого Петра (у південних слов’ян), мудрого Акопа (Вірменія), мученика Ріголетто (Італія) і патріотичного Станьчиця (Польща) та багато інших. Спектр блазнів, у різних царинах культури XIX-XX ст. – кіно¹, література², балет³, опера⁴ тощо – у буквальному сенсі, безконечний. Недарма сучасна американська дослідниця цього історико-культурного феномену Б. Отто промовисто назвала свою працю – „Блазні скрізь” [8].

У середньовічному європейському соціумі із строгою ієрархією вторинна онтологія блазня розкривається у протиставленні до носія влади і авторитету, оскільки „лише у стосунку до господаря міг він здобути свою ідентичність” [9, с. 2]. Тиньовий статус блазня закріпився у деяких із ранніх європейських пам’яток, де що фігуру задокументовано словом *nebulosus*⁵, котре передає соціальний статус слуги, прирівнюваного до двірських екзотичних тварин.

На блазня покладалася також місія речника правди в умовах монаршого двору, де комунікація із зовнішнім світом постійно наражалася на прагненнями найближчого оточення корони догодити королю. Потреба почути правду, особливо таку, що не піддається артикуляції, і спроможність блазня подати її у єдино прийнятний спосіб – у вигляді глупоти, стає фундаментальною підвалиною приватності короля і блазня. Зображення останніх В. Шекспіром у трагедії „Король Лір”, на думку дослідників, точно відтворює середньовічну історичну традицію [7, с. 233; 9, с. 10], яка допускала різні стадії ідентифікації блазня з королем, аж до виконання функції *alter ego* монарха.

Примітно, що майже на всіх середньовічних зображеннях придворний блазень тримає в руках зброю – ламаку, марот (палицю із мініатюрним різбленням блазнівської голови на кінці), міхур, кинджал або меч, що є водночас інструментом захисту від світу і комунікації з ним. Частково зброю у руках псалтирного блазня – це емблематичний знак небезпеки, яку він несе суспільству, але це „також і позначення реалії „навіжених блазнів” (*frantic fools*), які зрідка траплялися при англійському дворі. Так, відомо, що божевільний Сібелот, озброєний блазнівським маротом, нападая на всіх зустрічних по дорозі до двору Генріха III, за винятком самого короля [9, с. 8]. Документально доведеним є також і факт існування ранньосередньовічних озброєних блазнів, що в часи міжусобиць виступали в бій разом зі своїми правителями. В кельтських переказах їх названо *riogdrutha* («riogdruth») – блазень короля, а в норманських літописях – *йокуляторами* («joculatores») – жартівники. Щойно із усталенням осілого способу існування монаршого двору в епоху династій Ангевінів та Плантагенетів *розумні блазні* (*clever fools*) вперше випускають з рук зброю. Це відбувається поступово, у процесі, під

¹ А. Трієр „Ліюти” (1998), Б. Левінсон „Людина дощу” (1988) та інші.

² Альфред де Мюссе „.” та інші.

³ С. Прокhof’єв „Казка про блазня, який сімох блазнів пережартував” (1915), Дж. Кранко „Дама і блазень” (1954).

⁴ Фігура блазня стоїть в центрі опер: Дж. Верді „Ріголетто” (1851), Р. Штраус „Гунтрам” (1894), Г. Сомерс „Блазень” (1956) та інші.

⁵ (лат.) нероба, негідник, проїдисвіт.

час якого, як зазначає Дж. Саутворт, норманський йокулятор, разом із мандрівними акторами колишньої Римської імперії – *мімами та гістріонами* (*mimi et histriones*), перейде під новий збірний термін *менестреля* («menestrel») – маленької слуга [9, с. 7] – соціальної фігури, що здатна була поєднувати практичні вміння при дворі (полювання, випічка, посланництво тощо) із рекреативним талантом. У XIII ст. англійський придворний блазень отримує титул наставника (*Magister*), коя і персонального слугу, а інколи і земельну ділянку за виконання важкої місії розрадника, військового і політичного консультанта, або навіть двійника короля, готового у найнебезпечніших ситуаціях ризикнути власним життям [9, с. 57].

Історичні документи до-норманського періоду містять чимало референцій до так званих *карликових блазнів* («dwarf-fools»), наділених надзвичайними музичними, вокальними чи хореографічними талантами і позначених «лімінальними якостями» [9, с. 13-23]. Їм приписуються магічна сила, надлюдські здібності отримувати інформацію про потойбічний світ, пророкувати майбутнє тощо. При дворі норманських завойовників викристалізувався дещо пейоративний термін *балазурра* («scutga») – слуги, котрий цілковито залежав від монаршого фаворитизму і утримував себе за рахунок розваг найближчого оточення корони в часи бенкетів і полювань. Пізнішим середньовічним еквівалентом цього латинського терміну стає *жонглер* («jongleur»). У придворних записках до XIII ст. зустрічається термін *жестера* – «geistour» (інколи «gester», «geyster») – виконавця епічних поем під акомпанемент ліри або арфи. Етимологічно це поняття лежить в основі ренесансного новоутворення – «jester» – *придворного блазня* епохи Тюдорів, а також *джестерів* – центральних персонажів джестів.

«Найбільш вживаному англійському слову для окреслення загальної ідеї глупоти і блазнювання» [10, с. 9] – «fool», на думку Е. Велсфорд, відповідають чотири латинські поняття – *stultus* (дурень), *morio* (блазень), *folius* (торохтій), *fatuus* (слабоумний), *sannio* (паяц) [10, с. 114]. Вперше термін «folius» виринає у придворних записках у 1179 р. як прізвище слуги Роджера Фоллоса (Roger Follus), котрому при дворі Генріха II було довірено утримання мисливських собак. За правління Іоана Безземельного „нашим блазнем” (*follo postro*) названо слугу Вільяма Піколя (William Pical) з приводу отримання ним нагороду у вигляді мастки у Нормандії [9, с. 52-3]. Починаючи з XIV ст., Англією подорожують мандрівні трупи розважальників, що дають театральні виступи у мастках знатних осіб – *актори* – «laudators» або «players», яких, за логікою негативної аксіології світських розваг, теж відносять до категорії блазнів – fools. Саме у зрілому Середньовіччі цей концепт набуває найширшого семантичного спектру – від божевільної людини і любителя розваг до витонченого жартівника і талановитого театралю.

У подорівську епоху в активному вжитку поряд із терміном «fool» був також концепт «vice» – *порок*, що позначав комедійного актора драм-мораліте із неодмінним атрибутом – дерев’яним кинджалом (*dagger of lath*) або надутим мішком на палиці (*bauble*). Обидва реквізити символізували небезпечно порожнечу і глупоту. Джон Гауер у вставній оповіді про двора і блазня (*The Courtier and the Fool*) з поеми «Сповідь закоханого» (*Confessio Amantis*, с. 1393) розповідає про те, як королівський блазень грався пустунцем: «And happeth that the kinges fol / Sat be the fyr upon a stol, / As he that with his babil pleide, / Bot yit he herde al that thei seide, / And therof token thei non hiede. / The king hem axeth what to rede / Of such matiere as cam to mouthe, / And thei him tolden as thei couthe.» [5, Book VII: Part 3, ll. 3953-3960], а в п’єсі Джона Скелтона *Глупотень* з’являється на сцені, «сотрясаючи пустунцем» (*shaking his bauble*). Інколи атрибутом блазня-актора ставала півняча голова (coxcomb), хоча, судячи з контексту вживання цього реквізиту у драмі, він був радше словом-символом для позначення нерозумної, нерозважливої людини. Приміром, Емілія, служниця Дездемони, називає ним Отелло, коли той уже вбив свою дружину: «O murderous coxcomb! What should such a fool / Do with so good a woman?» («Отелло» V.II.234-5). Півнячий гребінець міг позначати також просто голову блазня, як наприклад у словах Пана Андреа Тряса, адресованих Віолі: «If a bloody coxcomb be a hurt, you have hurt me» („Дванадцять ніч” V.I.188). Коли Блазень короля Ліра пропонує Кенту свій півнячий гребінець („Король Лір” I.IV.93), сумнівно, що він має на увазі лише фізичний головний убір. Так само блазень Лаваш, коли пропонує свого міхуропустунця чужій дружині, яку має намір спокусити, не говорить про реальний предмет у руках, а радше натякає на фалічний символ гіперсексуального блазня («Кінець діло хвалить» IV.V.27). Ще одним часто вживаним синонімом до «fool» є слово «motle» – *строкатай*. Так називають блазня за ознакою його строкатого одягу, що відображає нестабільну і несформовану ідентичність.

Осторонь усіх вище перелічених видів стоїть *клоун* («clown») – рустикальний блазень, носій топосу англійського села і народних свят. Це слово з’явилося в англійській мові як результат інтенсивної урбанізації населення у XVI ст. для пейоративного позначення людей із сільським способом мислення і поведінки. Утворене від слів «clod» (брила), «clot» (грудка),

«lump» (колода), воно сумарно позначало недалеку, інтелектуально обділену людину – йолопа, бовдура, телепня.

Література:

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М., 1986. – 543с.
2. Гомер. Іліада / Гомер [Переклад з давньогрецької Борис Тен; вступна стаття і прим. А. Білецького]. – Київ : Дніпро, 1978. – 430с.
3. Паві П. Словник театру / Патріс Паві [пер. з фр. Маркіян Якуб'як]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
4. Dasen V. *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* / Veronique Dasen. – Oxford University Press, 1993. – 354 p. – (Oxford Monographs on Classical Archeology)
5. Gower J. *Confessio Amantis* [Електронний ресурс] / John Gower // The complete works of John Gower. – Oxford : Clarendon Press, 1993. – Режим доступу: <http://quod.lib.umich.edu/c/cme/confessio>
6. Hartnoll P. *The Theatre. A Coincise History* / Phyllis Hartnoll. – London: Thames and Hudson, 1998. – 304 p.
7. Muir K. *Folklore and Shakespeare* / Kenneth Muir // *Folklore* 92(2), 1981. – P. 231-40.
8. Otto B. *Fools Everywhere. The Court Jester Around the World* / Beatrice K. Otto. – Chcsgo : University of Chicago Press, 2001. – 328 p.
9. Southworth J. *Fools and Jesters at the English Court* / John Southworth. – Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. – 278 p.
10. Willeford W. *The Fool and His Sceptre. A Study of Clowns and Jesters and their Audience* / W. Willeford. – London: Edward Arnold Ltd., 1969. – 234 p.
11. Xenophon. *Symposium* / Xenophon [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.fordham.edu/halsall/ancient/xenophon-sym.html#1>

СЕКЦІЯ 4. ЗАГАЛЬНЕ, ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Глушченко А. В.

викладач кафедри іноземних мов
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
м. Черкаси, Україна

ДО ПРОБЛЕМИ ІМПЛІЦИТНОГО ВИРАЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЇ

Як відомо, мова має два рівні вираження думки : експліцитний та імпліцитний. Експліцитним, або явним, є те, що має своє власне, повне, безпосереднє словесне вираження, імпліцитним же, або неявним, є те, що не має такого словесного вираження, але мається на увазі (припускається) під експліцитним, виражається і досягається адресатом за допомогою експліцитного, а також контексту та інших чинників [1, с.5]. Таким чином, не можна сказати, що експліцитне має своє вираження, а імпліцитне – не має. Обидва поняття мають своє вираження, причому саме мовне вираження, але різного характеру : пряме, безпосереднє і непряме, опосередковане.

Вивчення проблеми співвідношення експліцитного та імпліцитного у мові є у центрі уваги багатьох зарубіжних та вітчизняних лінгвістів. Давно помічено, що основна функція мови – комунікативна – проявляється не тільки у експліцитно представленій інформації, але і за допомогою неявно вираженої, імпліцитної інформації. Наявність неявно виражених значень у смисловій структурі мовних одиниць відмічали І.Арнольд, А. Бондарко, В.Виноградов, І.Гальперін, К.Долінін, Г.Молчанова, Е. Падучева, О.Старикова, З.Хованська, Е.Шендельс, У.Вейнрейх, О.Дюкро, Ф.Кіфер, Ф.Полан, Ш.Баллі, А.Потебня, Л.Виготський, А.Нефьодова та багато інших науковців.

Вважається, що імпліцитність є наслідком прояву багатьох аспектів : логічного, психологічного, соціального, лінгвістичного. Усі вони прямо чи побічно відображаються у імпліцитних смислах і дозволяють глибше розуміти експліцитно виражену інформацію, враховуючи принцип комунікативного динамізму, тобто, залежність від того, настільки той чи інший компонент висловлювання неявно виражений, розвиває його, додаючи щось нове, комунікативно значиме. У процесі комунікації і вербалізації наших думок не всі думки втілюються у мовних елементах. Поряд з експліцитними способами вираження є глибока, ще досі не пізнана лінгвістами до кінця, царина імпліцитної передачі інформації [4, с.109]. Багатьма науковцями вона порівнюється з айсбергом, а саме тою його частиною, що прихована під водою. Отже, завданням даної статті є здійснити аналіз поняття імпліцитності та її різновидів, а також розглянути перспективи подальших досліджень у даній царині.

За А.Нефьодовою, під імпліцитністю також мають на увазі нетиповий спосіб вираження категорій плану змісту. Імпліцитним, наприклад, може вважатися спосіб вираження значення не окремим словом, а афіксом іншого слова або його семантичною структурою, що поглинає дане значення. У тих випадках, коли одні компоненти висловлювання імплікують інші, скорочується структурний об'єм висловлювання, однак його інформаційне навантаження залишається незмінним. Імпліцитний характер смислових категорій одиниць мови виявляється у царині корелятивних відносин експліцитних та імпліцитних форм вираження даних відносин. Релевантність імпліцитного може бути визначена лише на тлі корелятивних йому експліцитних форм вираження і по відношенню до них.

Імпліцитність як семантична категорія є результатом дії структурно-семантичного явища імплікативності, яка при адекватному сприйнятті реалізує основний задум автора, розкриває концептуально-підтекстовий зміст інформації, що не зводиться до простої суми формально виражених експліцитних значень [2, с.8]. Наявність імпліцитного змісту в мові обумовлюється декількома чинниками : прагненням економно виразити думку, небажанням автора нести відповідальність за висловлювання, невідповідності між планом вираження та планом змісту.

Слід зазначити, що імпліцитність проявляється у різних царинах мови : у лексичній, граматичній і словотворі (імпліцитна деривація). Імпліцитність розглядають у стилістиці та літерату-