

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению научного дискурса феномена XVII века как историко-литературной эпохи, определению специфики барокко в контексте стилиевой полифонии обозначенного периода. Барокко является неотъемлемой частью историко-культурного процесса. Как четко сформированный оригинальный художественный феномен барокко функционирует в западноевропейских литературах на рубеже XVI и XVII веков, следовательно, изучение стилистических особенностей и характеристик барокко представляется невозможным без проведения определенных параллелей с теми художественными направлениями, с которыми он граничит или перекликается. В статье приведены различные научные точки зрения относительно функционирования и взаиморецепции барокко в данных историко-культурных условиях.

Ключевые слова: историко-литературная эпоха, барокко, классицизм, маньеризм, стиль, метафора.

Summary

The article considers the scientific discourse of the 17th century as a definite historic-literary period, distinguishes the specific nature of the Baroque within the context of various styles coexistence in the epoch. The Baroque was an integral part of the historical and cultural process. The Baroque art worked in Western European literatures at the turn of the 17–18th centuries as clearly formed an original phenomenon. So the study of stylistic peculiarities and characteristics of the Baroque without definite parallels with the art styles with which it borders or overlaps can be impossible. The article contains the various scientific points of view concerning functioning and interreception of the Baroque in the given historical and cultural context.

Keywords: historic-literary period, the Baroque, Classicism, Mannerism, style, metaphor.

УДК 821.111–31
В28

Варнацька Г. О.,
кандидат філологічних наук,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ УГРУПОВУВАННЯ “БЛУМСБЕРІ”: ФІЛОСОФІЯ ТА ПЕРЕКОНАННЯ

“Блумсбері” (англ. Bloomsbury Group) – елітарне угруповування англійських мислителів, письменників художників, переважно випускників Кембриджського університету, об’єднаних складними сімейними, дружніми і творчими стосунками.

Активними членами “Блумсбері” була майбутня інтелектуальна еліта Великобританії: філософ Бертран Рассел, письменник Едвард Морган Форстер, критик та есеїст Літтон Стречі, письменниця Вірджинія Вулф, журналіст Леонард Вулф, мистецтвознавець Роджер Фрай, економіст Джон Мейнард Кейнс, художники Клайв Белл, Дункан Грант, Дора Карінгтон, Ванесса Стівен. Сміливі новаторські ідеї блумсберійців декларували нову світоглядну парадигму мислення, що згодом дало підставу назвати гурт “Блумсбері” “візуальним образом модернізму” [1, 63] у Великобританії.

1899 року студенти Трінті коледжу Кембриджського університету Стречі, Сідні-Тернер, Вулф і Белл потоваришували з Тоббі Стівеном, котрий познайомив

їх зі своїми сестрами – Ванессою і Вірджинією Стівен (остання згодом стане відомою модерністською письменницею Вірджинією Вулф). Таким чином на світ з'явилося одне з найсміливіших інтелектуальних угруповувань ХХ століття.

Осередок мистецької групичоачав проводити регулярні зібрання у 1905–1906 рр. у будинку сім'ї Стівенів, котрі мешкали в богемному районі Лондона – Блумсбері.

У “Кембриджському довіднику з англomовної літератури” зазначається, що учасники “Блумсбері” навіть заперечували той факт, що вони є угруповуванням у формальному сенсі. І справді, Вірджинія Вулф вважала, що називати “Блумсбері” офіційною організацією занадто категорично. На її думку, вони були лише “неформальною групою друзів” [3, 45]. Та все ж більшість літературних критиків схильється до думки, що блумсберійці були об'єднані непохитною вірою у важливість мистецтва. Їхні погляди формувалися під впливом тогочасної літератури, естетики, критики, економіки, і відрізняло їх специфічне ставлення до фемінізму, пацифізму, патріотизму та сексуальності.

Незважаючи на те, що гурт об'єднав людей з різними творчими та літературними уподобаннями, філософськими ідеями та соціальними поглядами, усі етичні переконання та цінності його членів формувалися в основному під впливом англійського філософа Джорджа Едварда Мура (1873–1958), “Принципи етики” (“Principia Ethica”*, 1903) якого в основному визначили напрямок творчих пошуків блумсберійців. Леонард Вулф згодом писав про вплив англійського філософа: “Забарвлення наших поглядів і думок зумовлене умовами Кембриджу та філософією Мура” [5, 295].

Дж. Мур стверджував, що суттєвим моментом для етики є дефініція поняття “добро”, оскільки неточність цього визначення спричиняє помилкові етичні судження. Якщо це центральне поняття етики – добро – не буде правильно зрозуміле і визначене, тоді всі інші поняття цієї науки з точки зору систематичного знання не матимуть істотної цінності.

Автор також зазначав, що всі філософи минулого, розгортаючи свої етичні міркування, як вихідний момент використовували те чи інше визначення добра. Але яке саме з альтернативних визначень можна вважати істинним? Більшу частину своєї книги Мур присвятив аналізу дефініцій добра, репрезентованих в історії етики, і дійшов висновку, що всі вони хибні, позаяк ототожнюють добро з такими сутностями чи властивостями, які не є втіленням добра самого собою. Важливо, що критика Мура спрямована не на ті чи інші конкретні етичні концепції, – автор твердив про принципову неможливість дати прийнятне визначення добра.

На думку автора, поняття “добро”, так само, як і поняття “жовтий”, належить до категорії так званих “простих” понять, які не мають частин, не піддаються дефініції, оскільки є неподільними кінцевими термінами, покликання на які і лежить в основі будь-якого дефініційного визначення.

Лише завдяки інтуїції люди безпосередньо осягають добро і виявляють його присутність у тих чи інших речах, тим самим кваліфікуючи їх як “добрі”.

* Moore G. E. Principia Ethica / G. E. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 1903. – 232 p.

Зрештою, Мур прийшов до висновку, що найбільшими цінностями є певні стани свідомості, які в загальних рисах можуть бути окреслені як задоволення від спілкування з людьми і насолода від осягнення прекрасного.

Дж. Е. Мур також доводив, що ці стани свідомості є “органічними цілостями” (“organic whole”), які володіють внутрішньою цінністю. Парадокс, на який необхідно звернути увагу, полягає у тому, що між цінністю такого цілого і сумою цінностей його складових частин не існує якогось постійного співвідношення. Для ілюстрації цього принципу Мур наводить такий приклад: споглядання красивої речі є органічним цілим, в якому можна виділити два компоненти: саму річ, з одного боку, та її споглядання – з іншого. Зрозуміло, осягнення красивої речі має набагато більшу внутрішню цінність, ніж сам цей предмет окремо, коли він не є об’єктом споглядання.

Отже, цінність цілого не обов’язково повинна дорівнювати сумі цінностей його частин. Такий підхід до визначення цінності об’єкта Мур називає “принципом органічної єдності” (“the principle of organicity”). За Муром, усі явища, які володіють великою внутрішньою цінністю, є складними комплексами, вартісність яких визначається взаємозв’язками між їхніми компонентами.

Виняткове значення в естетиці англійського філософа мало таке поняття, як добрий смак, адже помилкове надання естетичної вартості будь-якому компоненту, який цієї цінності не має, може призвести до помилкового оцінювання всієї єдності [6, 196].

За Дж. Е. Муром, до вищих цінностей повинні належати, окрім мистецтва, ще й людські стосунки, передусім почуття дружби та любові. Відомий вислів Е. М. Форстера: “Якщо мені доведеться обирати між зрадою батьківщині і зрадою товариша, то, сподіваюсь, мені стане мужності відректися своєї країни” [2, 111].

Найважливішими життєвими принципами у середовищі “Блумсбері”, відповідно до філософії Мура, проголошено осягнення прекрасного та встановлення гармонійних стосунків з оточенням. Прагнення до слави вважалося негідною поведінкою, блумсберійці категорично заперечували веломовність, удавану сором’язливість, нещирість і так звані “хороші манери”, звідси – стереотипне уявлення про блумсберійську зверхність. Усі названі вище негативні якості у середовищі “Блумсбері” асоціювалися з вікторіанською епохою, моральні норми якої вони так категорично заперечували.

Як і Мур, вікторіанці скептично висловлювалися про такі традиційні для вікторіанської етики поняття, як “обов’язок” і “чеснота”. У більшості випадків добродетель не має жодної внутрішньої цінності, упевнений Мур, позаяк є лише корисним вчинком, що виконується за звичкою, інстинктивно, автоматично [6, 179]. Там, де є тільки “зовнішня правильність”, немає внутрішньої цінності.

На думку блумсберійців, тільки за умови створення оптимальних можливостей для художньої творчості, суспільство може вважатися високорозвиненим. Для вільної реалізації творчих ідей митці повинні володіти і матеріальною, і духовною свободою. Найвиразнішим у цьому плані є один з найбільш знаних феміністичних есе Вірджинії Вулф “Власний простір”.

Члени гурту “Блумсбері” вважали себе вибраними, що служать мистецтву, а закиди в елітарності не бентежили їх взагалі – навпаки, блумсберійці пишалися своїм високим рівнем інтелекту та можливостями і принципово не пристосовували власну творчість для рядового читача.

Протиставляючи себе пересічним особистостям, Вулф та інші блумсберійці навіть хизувалися власним снобізмом. Яскравим виявом такої естетики є есе В. Вулф “Обиватель” (“Middlebrow”, 1932), у якому автор розмірковує, що не настільки погано бути снобом (highbrow) чи малоосвіченою людиною (lowbrow). Перше додає широти зору, друге – зберігає гармонійну природність. Але найгірше, на думку В. Вулф, перетворитися на обивателя, “сіру людину” середнього рівня (middlebrow). Письменниця з презирством ставиться до тих, хто, не маючи власного почуття краси, занадто переймається тим, що читати чи що вбирати, хто прагне престижу, не маючи ані здібностей, ані таланту, і при цьому легковажно дозволяє собі називати Шекспіра чи Водсворта на ім'я Білл, вважаючи їх собі рівню. В. Вулф відкрито заявляє – вона пишається тим, що належить до снобів: “Я не бажала б нічого більшого, аніж, щоб всі рецензенти завжди і всюди називали мене снобом... Але якщо хоча б одна жива істота, чоловік, жінка, собака, кіт чи напіврозчавлений черв'як посміє назвати мене “обивателем”, клянусь, я простромлю його своїм пером” [8, 119]. У цьому контексті яскраво відчутний ніцшеанський мотив зневажливого ставлення до юрби.

Без перебільшення можна сказати, що “Принципи етики” Мура стали своєрідним Євангелієм для гурту “Блумсбері” [4, 253] та філософським виправданням їхнього розриву з традицією. Без філософської основи Дж. Е. Мура гурт “Блумсбері” не став би культурним феноменом свого часу і не відіграв би такої важливої ролі у розвитку англійського мистецтва ХХ ст. загалом і у творчості В. Вулф зокрема.

Література

1. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / [отв. ред. А. П. Саруханян]. – М. : Наука, 2005. – 541 с.
2. Forster E. M. Two Cheers for Democracy / E. M. Forster. – Harmondsworth : Penguin 1965. – 371 p.
3. Gadd D. The Loving Friends : A Portrait of Bloomsbury The Loving Friends : A Portrait of Bloomsbury / D. Gadd. – London : Harourt Brace Jovanovich, 1975. – 210 p.
4. Lee H. Virginia Woolf / H. Lee. – London : Vintage, 1999. – 892 p.
5. Levy P. Moore : G. E. Moore and the Cambridge Apostles / P. Levy. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1979. – 355 p.
6. Moore G. E. Principia Ethica / G. E. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 1903. – 232 p.
7. The Cambridge Guide to Literature in English / [ed. by I. Ousby]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – 1054 p.
8. Woolf V. The Death of the Moth and Other Essays / V. Woolf. – London : The Hogarth Press, 1943. – 157 p.

Анотація

У статті йдеться про філософський світогляд гурту “Блумсбері” (Bloomsbury Group), елітарного угруповування англійських мислителів, письменників і художників. Сміливі новаторські ідеї блумсберійців декларували нову світоглядну парадигму мислення.

Усі етичні переконання та цінності гурту “Блумсбері” формувалися в основному під впливом англійського філософа Джорджа Едварда Мура (1873–1958), “Принципи етики” якого в основному визначили напрямок творчих пошуків блумсберійців. Стаття доводить, що саме ця праця стала своєрідним філософським виправданням їхнього розриву з традицією.

Ключові слова: “Блумсбері”, антивікторанство, естетика, новаторство, снобізм.

Аннотация

В статье рассматривается философское мировоззрение группы “Блумсберри” (Bloomsbury Group), элитарной группы английских мыслителей, писателей и художников. Смелые новаторские идеи блумсберийцев декларировали новую мировоззренческую парадигму мышления.

Все этические убеждения и ценности группы “Блумсберри” формировались в основном под влиянием английского философа Джорджа Эдварда Мура (1873–1958), “Принципы этики” которого в основном определили направление творческих поисков блумсберийцев. Статья доказывает, что именно эта работа стала своеобразным философским оправданием их разрыва с традицией.

Ключевые слова: “Блумсберри”, антивикторанство, эстетика, новаторство, снобизм.

Summary

The article discusses the philosophical outlook of the “Bloomsbury” (Bloomsbury Group), an elite group of British thinkers, writers and artists. Bold innovative ideas of Bloomsbury group declared a new ideological paradigm of thinking.

All ethical beliefs and values of the “Bloomsbury” were formed mainly under the influence of the English philosopher George Edward Moore (1873–1958), whose “Principles of Ethics” basically determined the direction of creative searches of Bloomsbury group. The article proves that it is this book became a kind of philosophical excuse of their break with the tradition.

Keywords: “Bloomsbury”, antivictorianism, aesthetics, innovation, snobbery.

УДК 811.161.2'367.52

Кондратенко Н. В.,
доктор філологічних наук,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ІГРОВА РЕАЛЬНІСТЬ

Початок ХХІ ст. характеризує домінування антропоцентричного підходу до аналізу мовних явищ, що зумовлює зміну вектора досліджень від системного до комунікативного. Основну увагу мовознавців зосереджено на сутнісних ознаках комунікативної взаємодії мовця й реципієнта, вербальних конститuentaх та прагматичних чинниках комунікативного акту, які об'єднують поняття дискурсу (Ф. С. Бацевич, Т. А. ван Дейк, В. В. Красних, М. Л. Макаров, Т. В. Радзієвська, О. О. Селіванова, О. О. Семенець, К. С. Серажим, Г. М. Сюта та ін.). Комунікативно-прагматичний підхід поширено й на художній текст як дискурс: вивчення міжсуб'єктної (автор – персонаж – читач), міжтекстової, міжкультурної взаємодії та формально-змістових параметрів діалогічності. Особливого значення комунікативно-прагматичний підхід набуває під час аналізу модерністського і постмодерністського художнього дискурсу, оскільки структурно-семантичне навантаження тексту поступово посилюється від модерністських до

постмодерністських художніх творів, що характеризуються особливим ставленням до мови як визначального чинника створення художньої реальності. Використання комунікативно-прагматичного підходу до аналізу художнього тексту і визначає **актуальність** нашої статті.

Мета дослідження виявити специфіку художнього тексту як ігрової реальності, що репрезентовано мовною грою як засадничим текстотвірним принципом. Мета визначила такі **завдання**: визначити поняття мовної гри та ігрового дискурсу, проаналізувати особливості реалізації мовної гри в художньому тексті, довести релевантність мовної гри для створення художнього тексту. **Матеріалом** для аналізу слугували тексти художніх творів українських письменників Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, Б. Жолдака та ін.).

Сучасний художній текст, функціонуючи в комунікативному просторі, репрезентує один з різновидів діяльності людини – комунікативну. З огляду на це текст стає не лише матеріальним утіленням і здобутком світової культури, а й носієм сутнісних характеристик існування людини в культурному середовищі. Прагнення створити адекватне середовище для людського існування зумовлює появу численних реальностей, серед яких особливе місце належить ігровій. Л. Т. Ретюнських вважає основною рисою ігрової реальності “її детермінованість суб’єктивною реальністю” [12, 23], що в процесі розгортання набуває об’єктивного статусу. Суб’єктивний характер гри увиразнює її соціальну природу як особливого виду діяльності людини.

Сучасні дослідники виокремлюють такі визначальні риси гри: відсутність мети, вона ні для чого не слугує; гра підпорядкована правилам, які сама собі й визначає; об’єктом гри є гравець; гра – форма виявлення вільної волі людини; гра умовна [8, 174–176]. Культурологічне тлумачення поняття гри не могло не вплинути на наукові розвідки з лінгвофілософії, у яких теорію ігрової діяльності людини реалізовано в теорії “мовних ігор” Л. Вітгенштайна. Дослідник формулює теорію “мовних ігор”, висуваючи нову методологію дослідження мови, але не описуючи механізм її дії. Наголошуючи на умовності мовних правил і законів, він не прагне пояснити природу мовних ігор, єдиним критерієм виокремлення “мовної гри” вважає “певний закон природи, якому підпорядковані дії тих, хто грає” [3, т. 2, 136]. Саме тому теорію Л. Вітгенштайна називають “функціоналістською концепцією”, бо вона враховує не лише “внутрішньомовний контекст, а й позамовну ситуацію, що створює система тією діяльністю людини, до якої введено мову” [1, 49], проте було б правильно назвати вітгенштайнівську теорію прагматичною.

Будь-яку мовленнєву діяльність людини, як підпорядковану певним законам і правилам, Л. Вітгенштайн вважає “мовною грою”. Загальність запропонованої теорії пов’язана і з тим, що, на думку О. В. Журавльової, він сформулював у такий спосіб уявлення про “когнітивні процеси, які детермінують хід породження мовлення” [6, 13], власне когнітивні процеси і становлять закони мови. Операційний аспект мовленнєвої діяльності, вміння застосовувати закони і правила мови, дотримання обмежень і нормативів мови – це все становить специфіку мовних ігор. Зважаючи на це, художній текст є найкращим способом

реалізації мовної гри – це використання мови відповідно до певних естетичних, художніх правил, напр.: *Я ніколи не вів щоденника. У Берліні я не вів його так само, як і у Львові, Москві чи Франку. Але з того, що я досі писав про Берлін, усе одно виходить щоденник* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

У художньому тексті поняття гри тісно пов'язане з нормою та аномальністю тексту. О. М. Ремчукова зазначає, що порушення норм і стандартів має системний характер у сучасному художньому мовленні, тому вважає це “найважливішою рисою художнього методу” [11, 30]. Деякі дослідники наголошують, що мовна гра “порушує симетрію співвідношення змісту і середовища його функціонування, приводячи стабільні структури в новий стан нестабільності. Отже, мовна гра становить новий етап розвитку системи на підставі операцій над стабільними мовними структурами – еталонами, прототипами, моделями породження змісту” [6, 46]. Через порушення мовних норм, правил та обмежень художній текст набуває нової форми, що сприймається не як ненормативна, а як нова, експериментальна, напр.: *ні, думав поплавський, рухаючи тазом у такт джазовій музиці, насправді ніякого мене теж немає... адже варто лише схаменутися, і стає очевидним, що нікого, хто міг би думати це, насправді теж не існує* (А. Жураківський. Сателіти); *Мій перший абзац хоч як ретельно імітує стилістику перших критичних вправ, не здатен передати й децимі того розмаїття форм, методів і лексем, котрими рясніли літературознавчі часописи (наголошую: **літературо! знавчі! часо! пису!**)* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). Відсутність або надмірність розділових знаків, усунення великої літери на початку речення та у власних назвах, що зумовлює елімінацію меж між синтаксичними конструкціями; підвищена фрагментація або подання тексту цілісним знаковим утворенням увиразнює формально-синтаксичні риси художнього мовлення.

Однак мовні ігри уможливають створення експериментальних текстів не лише на формальному, а й на семантичному рівні. Унаслідок з'являються різноманітні синтаксичні конструкції, аномативні за семантичними характеристиками. Розрізняють кілька видів семантично аномальних конструкцій, серед яких можна виокремити властиві художньому тексту неklasичної парадигми аналітично хибні та абсурдні, обидва різновиди “в принципі не суперечать природній мові і, вживаючись у відповідному контексті, здатні отримати цілком “нормальну” інтерпретацію” [7, 204]. Аналітично хибні характеризуються тим, що одночасно стверджують і заперечують той самий факт дійсності, напр.: *Якби хто уявив футляра під скрипкового смичка, то це був би подібний пенал. Але таких не існує. А цей – існував* (Б. Жолдак. Гальманах); *Він придумав анімацію, якої ще не могло бути. Отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути. Якби не. Якби не зауважив чогось, якби не придумав прийому, якби не допасував, якби не вирізнув – якби багато чого не* (Т. Прохасько. Непрості); *Існує центр світу, який **всюди і ніде*** (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). У художній картині світу модерністів і постмодерністів

такі суперечності виглядають цілком природно, нібито світ, де одночасно щось існує та не існує, став можливим.

Таку узвичаєність світу реалізованих суперечливих можливостей передають мовні засоби: *Про що могли розмовляти, увійшовши до лісу, двоє людей, що прожили разом дванадцять років? Звісна річ, вони мовчали* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). Маємо пропозиційну невідповідність: у першому реченні наявний запит щодо теми розмови, отже, герої розмовляли, а в другому – навпаки – стверджується, що вони мовчали, причому вжито вставну словосполучу “звісна річ”, яка вказує на нормативність ситуації. Тут представлена гра пресупозиціями, побудована на невідповідності фонових знань і горизонту очікування читача.

Суперечливі пропозиції як відображення амбівалентності художнього світу часто набувають афористичного характеру, напр.: *Якщо так – ти така велика, а насправді – маленька; Тебе так багато і так замало* (Т. Прохасько. Непрості); *...справжня свобода не тоді, коли вона є, а тоді, коли ти її дуже хочеш* (Ю. Андрухович. Таємниця). Пропозиційна структура таких конструкцій указує на семантичну аномальність, проте вони є цілком природними для тексту. І хоч важко уявити такі можливі світи, де одночасно щось є істинним і хибним, художній текст неklasичної парадигми створює ігрову реальність амбівалентного типу. Семантично абсурдні конструкції містять внутрішню логічну суперечливість, зумовлену створенням ігрової реальності. Вони порушують не так закони мови, як закони мислення людини, логічні принципи та правила, напр.: *Цими словами оминеш кожну річ, і промовчиш кожну любов* (Ю. Іздрик. Таке); *Про Одесу знають у всьому світі. Точніше, нічого про неї не знають, хоч і знають її. Тобто правильніше буде сказати, що про Одесу не знають, але в усьому світі* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

Стабільна, але не стала мовна система починає розвиватися зсередини в процесі мовної гри, а такий саморозвиток уможливлений з огляду на високий ступінь абстрактності мовних прототипів. Вузлове положення концепції О. В. Журавльової полягає в тому, що мовна гра – це не порушення мовних норм, законів, правил, а “активне неконвенційне використання наявних в індивіда моделей і структур мови” [6, 47]. Опосередковано цю думку підтверджує В. Г. Борботько, який вважає, що “в дискурсі реальному світові може відповідати як його буквальний – симетричний образ, так і деформований образ, що дорівнює двом відомим типам симетрії; це власне симетрія, або класична симетрія, яка передбачає взаємну відповідність об’єктів, і диссиметрія – деформована симетрія” [2, 78]. Відповідно до цих двох типів симетрії дослідник виокремлює й два типи комунікативних форматорів (регістрів) дискурсу – діловий та ігровий. Ідея комунікативного регістру досить продуктивна під час аналізу дискурсу, тому її застосування до художньої комунікації видається нам досить вдалим. І цим регістрам притаманні “самоцінність слова, створення незвичних способів побудови мовлення, мовленнєве лицедійство” мовця [2, 79], напр.: *Я не шукаю пейзажів – вони самі знаходять мене* (Ю. Андрухович. Лексикон

інтимних міст). Учений розуміє поняття реєстру ширше, ніж поняття дискурсу, виокремлюючи в межах реєстру типи дискурсу, напр., ігровий реєстр поділяє на поетичний та сміховий дискурси. На особливу увагу заслуговує комбінаторний тип, що поєднує в межах диссиметричного реєстру два дискурси: змішування поетичного та сміхового дискурсів спричинює ефект “граничної особливості” (термін В. Г. Борботька) – змістовий перехід, семантична деформація дискурсу, що викликає в реципієнта амбівалентний стан, стан миттєвого переходу від низького до високого і від високого до низького. Змішування “гори” і “низу” – загальна риса сміхової культури, проте накладання двох дискурсів дає принципово нове художнє мислення, реалізоване в текстах неklasичної парадигми. Це ігровий дискурс, що значною мірою перебуває під впливом сміхового, наслідком чого є створення “карнавального” тексту, у якому стрижнева роль належить мовній грі. Проте саме поняття “мовної гри” залишається чітко не визначеним і дискусійним.

Т. О. Гридінна аналізує правомірність вживання термінів “мовна гра” та “мовленнєва гра”, відзначаючи, що мовленнєву природу цього явища виразають такі параметри: 1) мовна гра – це форма деканонізованої мовленнєвої поведінки мовців, що реалізує прагматичні завдання комунікативного акту з категорійною настановою на творчість; 2) ефект мовної гри здебільшого оказіональний, тому що мовна гра породжує відмінні від узуальних і нормативних засоби вираження певного змісту або об’єднує новий зміст за умови збереження старої форми; 3) у багатьох випадках мовна гра ґрунтується на імітації мовленнєвих аномалій; 4) ефект мовної гри можна вважати досягнутим лише за умови усвідомлення його адресатом; 5) механізмами нової інтерпретації знака є різноманітні прийоми лексичної актуалізації, мовленнєве вживання мовних одиниць [4, 7]. Проте в зазначеній науковій праці авторка використовує термін “мовна гра”, маючи на увазі, що розпізнавання цього явища можливе лише за умов знання правил і норм мовної системи, тобто усвідомити характер мовної гри можна лише через співвіднесення її з нормою. Саме усвідомлення можливостей, потенціалу мови, її прихованих можливостей становить основу мовної гри: це не тотальне порушення будь-яких або всіх мовних норм, а реалізація імпліцитних властивостей мовних знаків, набутих ними через актуалізацію в мовленні, напр.: *Париж. Заселяється. Знову. Па! Рижза. Селя. Ється. Знову. Парижза. Селя. Єтьсязно. Ву!* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст). Дослідниця пропонує “асоціативну інтерпретацію” природи мовної гри, наполягаючи на тому, що її ефект пов’язаний зі свідомою деавтоматизацією (перемиканням) асоціативного стереотипу сприйняття, конструювання та вживання словесного знака за допомогою лінгвістичних механізмів, тому мовна гра “двоспрямована” щодо мови і мовлення та є “усвідомленою або ще не усвідомленою закономірністю” [4, 9]. Деавтоматизація використання та сприйняття мовних знаків, на нашу думку, лише уможливорює мовну гру, але не спричинює її, це поштовх до активізації лінгвокреативного мислення, одним зі способів реалізації якого стає мовна гра.

Б. Ю. Норман виокремлює такі ознаки мовної гри: естетичний момент, комічний ефект, внутрішні природні властивості мови [10, 7–10], а В. З. Санников пов'язує її з формальними мовленнєвими експериментами, що здійснюються безпосередньо мовці [13, 8]. М. Ф. Шацька, аналізуючи мовну гру на лексичному та синтаксичному рівнях, дає таке визначення: “мовна гра – це усвідомлений процес використання людиною можливостей мови з певною метою, пов'язаною зі створенням насамперед комічного, задоволенням естетичних потреб або впливом на реципієнта” [14, 13], напр.: *Такі, де все було записано нащот життя і як ним треба жити* (Б. Жолдак. Райський сад); *Коли сегменту рухливості очних яблук бракує, аби побачити яблуко позад себе, доводиться ворушити ногами* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb).

У художньому тексті мовна гра передусім реалізована на фонетичному рівні, напр.: *Осоромлене соромиться сорому. Осоромлене сонориться солоно. Оскоромлене содомиться в середу* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb); *Юрка насторожило одне: чому “будять Вас уранці”? І чому не нептунці чи не плутонці, скажімо* (Л. Дереш. Культ); *Якісь шанці. Якісь шанси* (Т. Прохасько. Шанці), та лексичному, напр.: *Користь, зрештою, обіцяли всі, але користі від цього було небагато* (Ю. Іздрик. Таке); *Екостанція. Окостанція. Око – станція* (Ю. Андрухович. Таємниця); *У Львові Полтва. У Полтаві Лтава, у Празі Влтава. Це так, наче одна й та сама річка* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

Реалізацію мовної гри фіксуємо й на лексичному рівні – здебільшого це каламбури, що ґрунтуються на поєднанні слів на підставі формальних або семантичних ознак, напр.: *...вони уже йшли Ринком шукати своє шаманське шампанське...* (Ю. Андрухович. Рекреації); *Тобто створює ілюзію ілюзорності* (Ю. Іздрик. Таке); *Ожив наш край, відпочиваючи від татарсько-московських набєгов...* (Б. Жолдак. Антисуржик); *Все було добре, доки я не сів на діжку, яка сиділа на колесах. Я тоді сидів у селі* (Б. Жолдак. Литка); *Вася навіть нічого не ламає, в сенсі, не у вагоні щось, а собі – нічого не ламає* (С. Жадан. Депеш Мод); *Франциск вважав себе людиною поверхневою. Любив поверхні* (Т. Прохасько. Непрості).

Але мовні ігри реалізовані й на вищих рівнях системи мови: синтаксис художніх творів насичений лінгвістичними експериментами. Специфічною рисою використання в мовній грі як парадигматики, так і синтагматики є чітка “зумовленість текстом”, тобто контекстуальність мовних ігор, напр.: *Франциск уперше мусив стати справжнім альпіністом (чи вперше мені вперше – подумав він)* (Т. Прохасько. Непрості). Контекстуальність увиразнює визначальну роль синтаксису в появі мовних ігор у художньому мовленні: важливість синтаксису виявляє не лише змістова та стилістична значущість синтаксичних одиниць, але передусім те, що “речення відображають спосіб мислення автора, його світогляд, ставлення до дійсності” [5, 413].

Мовні ігри в художньому тексті пов'язані насамперед з метамовною рефлексією – таким типом “мовної поведінки, що передбачає осмислене використання мови, тобто спостереження, аналіз її різних фактів, їхню оцінку,

співвіднесення своїх оцінок з іншими, з нормою, з узусом” [15, 108]. У художньому тесті безпосередньо мовлення перебуває в центрі авторської уваги, а мовну рефлексію віддзеркалено в тексті, напр.: *Я зав’язую вживати займенник “я”* (Ю. Іздрик. Таке); *Щоправда, слово “перебувати” теж недосконале (з точки зору відношення семантики до глибинної суті моєї проблеми); та з-поміж усіх знаних мені лексем підходить найбільш, – тому що ані “ділиту” (територію), ані “співіснувати” (на місцевості) сюди геть і абсолютно не тичуться* (Л. Кононенко. Повернення). Н. А. Ніколіна вважає регулярне використання лінгвістичних термінів особливістю сучасного художнього дискурсу [9, 49], проте не лише терміни, а й загальна метамовна рефлексія слугує предметом зображення: *Адже як поясниш, що табуретка – це **ТАБУРЕТКА**, а не “табуретка”?* (Л. Дереш. Намір!); *За Окрю Іржоном я почав стежити, відколи ми познайомилися. Напочатку оте “стежити” було не більше, ніж лексичною фігурою: я слідкував за його публікаціями...* (Ю. Іздрик. АМ™). Таке зацікавлення мовою та лінгвістикою не випадкове, мовні ігри, що є підґрунтям художнього тексту, зумовлюють мовну рефлексію та змінюють ставлення авторів до мови – не як до інструмента, об’єкта, а як до суб’єкта тексту.

Отже, художній світ створюється за законами ігрової реальності, для якої характерні такі ознаки, як дотримання певних правил, відсутність конкретної мети, актуалізація суб’єкта, умовність і свобода волі учасників. Мовленнєва діяльність людини також має ігрову природу, виражену в “мовних іграх” – особливих способах вживання мови у відповідних комунікативних ситуаціях. У художньому мовленні ігровий принцип реалізований саме в мовних іграх лінгвістичного типу, що передбачають використання гротеску, іронії, переосмислення, гри слів тощо. Мовна гра становить невід’ємний шар художнього тексту, це не лише окремі прийоми мовної гри, а й загальні лінгвістичні ігри, ігри з мовою.

Література

1. Блинов А. Л. Семантика и теория игр / А. Л. Блинов. – Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1983. – 130 с.
2. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса : от психолингвистики к лингвосинергетике / В. Г. Борботько. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2007. – 288 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – М. : Гнозис, 1994. – Т. 1–2.
4. Гридина Т. А. Языковая игра : стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
5. Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст : вибрані праці / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. – 664 с.
6. Журавлева О. В. Функциональные системы речепорождения сквозь призму языковой игры : [монография] / О. В. Журавлева. – Барнаул : Издательство Алтайского университета, 2007. – 142 с.
7. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
8. Никитина Е. С. Семиотика : [курс лекций] / Е. С. Никитина. – М. : Академический Проект ; Трикста, 2006. – 528 с.

9. Николина Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы / Н. А. Николина. – М. : Гнозис, 2009. – 336 с.
10. Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 344 с.
11. Ремчукова Е. Н. Креативный потенциал русской грамматики : [монография] / Е. Н. Ремчукова. – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2005. – 329 с.
12. Ретюнских Л. Т. Игра как она есть, или Онтология игры / Л. Т. Ретюнских. – Липецк : Липецкое изд-во Госкомпечати РФ, 1997. – 151 с.
13. Санников В. З. Русская речь в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 541 с.
14. Шацкая М. Ф. Взаимодействие лексической и синтаксической семантики в русском художественном тексте : межуровневые контакты и механизмы аномальных трансформаций при порождении языковой игры : [монография] / М. Ф. Шацкая. – Волгоград : Изд-во ВГПУ “Перемена”, 2010. – 199 с.
15. Шмелева Т. В. Языковая рефлексия / Т. В. Шмелева // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. – Красноярск, 1999. – Вып. 1 (8). – С. 108–110.

Анотація

Статтю присвячено визначенню мовної гри як засадничого принципу текстотворення в художньому постмодерністському тексті. Обґрунтовано ігровий характер художнього мовлення, виявлено характеристики мовної гри, проаналізовано реалізацію мовної гри на фонетичному, лексичному і граматичному рівнях мови.

Ключові слова: мовна гра, художній текст, норма, постмодернізм.

Аннотация

Статья посвящена определению языковой игры как ключевому принципу текстообразования в художественном постмодернистском тексте. Определен игровой характер художественной речи, выявлены характеристики языковой игры, проанализирована реализация языковой игры на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях языка.

Ключевые слова: языковая игра, художественный текст, норма, постмодернизм.

Summary

This article is devoted to the definition of language games as a basic principle of text in art postmodern text. Grounded game character art speech characteristics identified language games and analyzes the implementation of language games on phonetic, lexical and grammatical levels of language.

Keywords: language game, artistic text, rule, postmodernism.

УДК 81'42

Коч Н. В.,
доктор філологічних наук,
Миколаївський національний університет
імені В. О. Сухомлинського

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ ЛІНИ КОСТЕНКО “ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО”

Обґрунтування інтертекстуальності представлено насамперед в працях представників постмодернізму та постструктуралізму ХХ ст. (Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж. Женнет, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, У. Еко та ін.). Базове положення постмодерну на зразок