

Рассмотрим каждый пункт структуры в отдельности.

Текущая ситуация. Отступление применимо и значимо только для данного контекста, для текущей ситуации. В контексте описываются военные действия, убийство часового (*I hated the shooting of the guard and it made me an emotion but that is passed now*), и само отступление здесь не случайно.

Причина возникновения или референт данного отступления. Причиной возникновения отступления является мягкость характера, неспособность героя убить человека, даже в период военных действий (*How could the Ingles say that the shooting of a man is like the shooting of an animal? In all hunting I have had an elation and no feeling of wrong*). После этих предложений и следует отступление (*But to shoot a man gives a feeling as though one had struck one's own brother when you are grown men*); размышления коммуниканта на эту тему следуют и после отступления (*And to shoot him various times to kill him*). Решением употребления отступления или его целью послужила коммуникативная интенция автора выразить свою позицию по поводу событий, происходящих на войне, изменить ментальное состояние адресата.

В ходе исследования мы пришли к выводу, что авторские отступления – это одна из основных форм проявления образа автора; образ автора полнее раскрывается в отступлениях.

Использованная литература:

1. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Наука, 1971. – 396 с.
2. Кубрякова Е.С. Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи – М., 1991. – 234 с.
3. Мартынюк А.П. Прагматические особенности текста в зависимости от пола автора // Вестник Харьковского ун-та. – 1998. – № 322. – С. 56-60.
4. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
5. Переверзев В.Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. – 1928. – С. 10-46.
6. Степеням Л.Л. Когнитивные аспекты восприятия текста // Вопросы современной лингвистики и лингводидактики. – М., 2001. – С. 16-21.
7. Hemingway E. For Whom the Bell Tolls. – М.: Progress Publishers, 1981. – 560 p.
8. Kipling R. The Light That Failed. – М.: Progress Publishers, 1975. – 286 p.

Бабелюк О.А.
Київський національний
лінгвістичний університет

КОНТЕКСТНО-ВАРІАТИВНИЙ АСПЕКТ МОВНИХ ІГОР В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ КОРОТКИХ ОПОВІДАННЯХ

Функціональний спектр мовних ігор у постмодерністському тексті розширюється за рахунок художньо-естетичних особливостей твору: від традиційно розважальної та “психотерапевтичної” до трансформаційно-повістувальної та трансформаційно-жанрової.

У контекстно-варіативному аспекті тотальна мовна гра постає як колаж цитат, наприклад, в оповіданні “Eugénie Grandet”. Сама назва оповідання – це прийом інтертекстуальності, оскільки цей заголовок миттєво викликає асоціації з широко відомим романом О. де Бальзака. Асоціація підкріплена вступною частиною, в якій наводиться зміст твору з енциклопедії дайджестів. Це затекстовий (передтекстовий) елемент композиційного текстотворення. Мовна гра поки імпліцитна. Іронічність ситуації полягає в тому, що люди, які є шанувальниками світової класичної літератури, як правило, не користуються для

поглиблення своїх знань енциклопедіями дайджестів.

В основному тексті іде переказ змісту відомого роману за допомогою конструкцій “чужого мовлення” (цитат, діалогів, реплік персонажів), тематично пов’язаного із основними сюжетними лініями. Кожна з цих ліній, зазначена у позатекстовій частині, виокремлюється відбивкою: *A great many people are interested in the question: Who will obtain Eugénie Grandet’s hand?* [Barthelme 1993: 237]. У цьому разі мовна гра реалізується за допомогою колажу, коли в наступному абзаці (також через відбивку) після слів *Eugénie Grandet’s hand*: розташований карикатурний малюнок якоїсь руки.

Колаж вводиться в оповідання на композиційному рівні за допомогою як вербальних (уривки з листів), так і невербальних засобів (малюнки, фотографії), на змістовому – вигаданих персонажів, які належать іншому хронотопу.

Оповідання “See the Moon” написано як задушевна співбесіда з читачем від 1-ї особи з безпосереднім та опосередкованим до нього звертанням: *I know you think I’m wasting my time. You’ve made that perfectly clear. But I’m conducting these very important lunar hostility studies. And it’s not you who’ll have to leave the warm safe capsule. And dip a toe into the threatening lunar surround* [Barthelme 1993: 178]. Цей прийом властивий для всього твору, для всіх текстових позицій (і сильних, і слабких).

Традиційним різновидом автобіографічних постмодерністських текстів малої форми є щоденники. В оповіданні “Me and Miss Mandible” прийом хронологічного упорядкування абсурдних, гротескно-фантастичних, вигаданих подій дозволяє надати їм реального характеру: *13 September. Miss Mandible wants to make love to me but she hesitates because I am officially a child; I am, according to the records, according to the gradebook on her desk, according to the card index in the principal’s office, eleven years old. There is a misconception here, one that I haven’t quite managed to get cleared up yet. I am in fact thirty-five, I’ve been in the Army, I am six feet one, I have hair in the appropriate places, my voice is a baritone, I know very well what to do with Miss Mandible if she ever makes up her mind* [Barthelme 1993: 24].

Щоденникова форма межує між різними типами наратора, тобто між реальним автором та вигаданим аукторіальним гомодієгетичним персонажем.

До цього ж типу можна віднести оповідання, які написані від 1-ої особи, але ця особа – письменник, поет, людина мистецтва. У таких творах наратор, як правило, розкриває свої технічні прийоми творення художнього тексту, пояснює контекстно-варіативне членування тексту, коментує дії персонажів тощо. Оповідання набуває реальності, достовірності. Наприклад, в оповіданні “How I write My Songs” авторський монолог-роздум наприкінці твору перетворюється на діалог з читачем, який містить непрямі звертання до нього: *Well, you see how it is done. It is my hope that these few words will get you started Remember that although this business may seem closed and standoffish to you, looking at it from the outside, inside it has some very warm people in it, some of the finest people I have run into in the course of a varied life. The main thing is to persevere and to believe in yourself, no matter what the attitude of others may be or appear to be. I could never have written my songs had I failed to believe in Bill B. White, not as a matter of conceit or false pride but as a human being. I will continue to write my songs, for the nation as a whole and for the world* [Barthelme 1993: 423].

Отже, наратор – не дорівнюється реальному автору. У наведеному нами творі він сам – продукт суспільства споживачів. Кількість частин, присвячених одній події, нагадує “мільні” серіали, коли протягом декількох серій нічого не відбувається, крім розмов персонажів. Це також гра за конкретними правилами.

Узагальнений персонаж представлений в оповіданні “Our Work and Why We Do It”,

яке починається традиційно – від 1-ої особи однини. Однак завдяки граматичному повтору займенника *our* розповідь узагальнюється, перетворюючись на оповідання від 1-ої особи множини. Завдяки цьому в читача створюється враження, що оповідання ведеться від узагальненої групи людей. Абсолютний кінець твору, якому передуює “потік свідомості”, що сигналізує про психічний (та фізичний) стан персоніфікованого наратора, набуває символічного значення:

The new machine for printing underground telephone poles

The new machine for printing smoke on smoked hams

The new machine for writing the figure 5 in gold

All of this weakens the heart. I have the hammer, I will smash anybody who threatens, however remotely, the company way of life. We know what we're doing. The vodka ration is generous. Our reputation for excellence is unexcelled, in every part of the world. And will be maintained until the destruction of our art by some other art which is just as good but which, I am happy to say, has not yet been invented [Barthelme 1993: 322].

До тотальних прийомів мовної гри можна віднести так зване абсурдистське оповідання, яке виявляється лише на мовному рівні, коли порушуються логічні закони, з художньо-естетичною метою свідомо руйнуються семантичні та синтаксичні зв'язки між реченнями, НФС та крупнішими текстовими частинами. Наприклад, в оповіданні “Views of My Father Weeping” одна з частин завершується незакінченим як формально (навіть без розділових знаків), так і семантично реченням: *But perhaps it is not my father weeping there, but another father: Tom's father, Phil's father, Pat's father, Pete's father, Paul's father. Apply some sort of test, voiceprint reading or* [Barthelme 1993: 116].

Далі іде відбивка. Після неї наступна частина, яка граматично бездоганна, але семантично – безглузда: *My father throws his ball of knitting up in the air. The orange wool hangs there* [Barthelme 1993: 116].

У подальшій частині завдяки прийому уособлення динамізму (на граматичному рівні за рахунок категорії часу - *spreads*) абсурдність дій героя ще більше підкреслюється: *My father regards the tray of pink cupcakes. Then he jams his thumb into each cupcake, into the top. Cupcake by cupcake A thick smile spreads over the face of each cupcake* [Barthelme 1993: 116].

Те, що в цьому оповіданні не лише стилізація абсурдистського світосприйняття персонажем, але й мовна гра, свідчить *etc.*, в якому виявляється реальний автор, який підсміюється і над персонажами, і над читачами: *Why! . . . there's my father! . . . sitting in the bed there! . . . and he's weeping! . . . as though his heart would burst! . . . Father! . . . how is this? . . . who has wounded you? . . . name the man! . . . why I'll . . . I'll . . . here, Father, take this handkerchief! . . . and this handkerchief! and this handkerchief! I'll run for a towel. . . for a doctor . . . for a priest. for a good fairy is there . . . can you . . . can I . . . a cup of hot tea? . . . bowl of steaming soup? . . . shot of Calvados? . . . a joint? . . . a red jacket? . . . a blue jacket? . . . Father, please! . . . look at me, Father . . . who has insulted you? . . . are you, then, compromised? . . . ruined? . . . a slander is going around? . . . an obloquy? . . . a traducement? . . . 'sdeath! . . . I won't permit it! . . . I won't abide it! . . . I'll . . . move every mountain . . . climb every river . . . etc.* [Barthelme 1993: 121].

Так само оповідання “Смарагд” є цілковито абсурдним за своєю суттю. Зв'язне за формою мовлення є безглуздим за змістом. У прямому смислі слова йдеться про абсурдні речі, про нісенітницю, безглуздість: *Understand, ye sons of the wise, what this exceedingly precious Stone crieth out to you! Seven years, close to tears. Slept for the first two, dreaming under four blankets, black, blue, brown, brown. Slept and pissed, when I wasn't dreaming I was pissing, I was a fountain. After the first year I knew something irregular was in progress, but not*

what. I thought, moonstrous! Salivated like a mad dog, four quarts or more a day, when I wasn't pissing I was spitting. Chawed moose steak, moose steak and morels, and fluttered with new men—the butcher, baker, candlestick maker, especially the butcher, one Shatterhand, he was neat. Cobbled a lot of iron, liver and rust from the bottoms of boats, I had serial nosebleeds every day of the seventeenth trimester. Mood swings of course, heigh-de-ho, instances of false labor in years six and seven, palpating the abdominal wall I felt edges and thought, edges? Then on a cold February night the denouement, at six sixty-six in the evening, or a bit past seven, they sent a Miss Leek to do the delivery, one of us but not the famous one, she gave me scopolamine and a little swan-sweat, that helped, she turned not a hair when the emerald presented itself but placed it in my arms with a kiss or two and a pat or two and drove away, in a coach pulled by a golden pig [Barthelme 1993: 394].

Щоб оповідання не сприймалося надзвичайно важко, автор намагається розважити читача, використовуючи традиційний для класичної сатиричної літератури прийом – умотивовані імена героїв, тобто так звана асоціативно-символічна антропоніміка. Це *Food, Top, Sallywag, Taptoe, Sometimes, Brother, Wednesday, Mad Moll, Soapbox, Plug, Cold Cuts* та ін. Мотиваційна основа цих імен – загальноживана лексика. Однак у цьому контексті чимало імен, умотивованих культурологічними універсальними, передусім латинськими крилатими виразами (*Pro Tem*), трансформованими біблійними виразами та персоналіями Нового завіту (*Deus Lunus, Mary Magdalene*) та іншими універсальними культурологічними концептами (*Dietrich von Dietersdorf*). Кожне з цих імен може бути розгорнуте в окремих, самостійний контекст завдяки актуалізації їхнього культурологічного змісту. Це знімає знижений (стильовий, соціолінгвістичний, мовний) реєстр основного тексту.

В абсурдистському за стильовим напрямом текстотворенні, як правило, досить часто застосовуються прийоми інтимізації (умовний діалог, наратив від 1-ї особи, риторичні конструкції, сентенції тощо) насамперед для того, що надати достовірності тому, що є непеєднуваним за змістом: *Clean your room, please clean your room, I beg of you, clean your room. There's a long tall Sally, polish her shoes. Polish your own shoes, black for black and brown for blown, do you see anything in my palm? just a little sheep-dip, complete your education, he's right and you're wrong, the inside track is thought to be the best, attain it, better to appear at ease, in clothes not conspicuously new, thou shalt not a, b, c, d, e, turn a little to the right, now a little to the left, hold it! Naked girls with the heads of Marx and Malraux prone and helpless in the glare of the headlights, tried to give them a little joie de vivre but maybe it didn't take, their constant bickering and smallness, it's like a stroke of lightning, the world reminds you of its power, tracheotomies right and left, I am spinning, my pretty child, don't scratch, pick up your feet, the long nights, spent most of my time listening, this is a test of the system, this is only a test [Barthelme 1993: 388].*

Отож, специфічною рисою контекстно-варіативного аспекту постмодерністської мовної гри є те, що тут дозволено порушувати встановлені за умовчанням правила, що само по собі створює нове правило – можна те, чого не можна. Руйнація всіх правил створює хаос.

У контекстно-варіативному аспекті широко реалізованою є перш за все одинична мовна гра. У такій функції мовної гри у постмодерністських коротких оповіданнях часто вживаними є оказіоналізми. Звичайно, вони функціонують з метою створення комічного ефекту – взагалі достатньо поширеного явища в англомовній літературі. Так, одиничний прийом мовної гри маємо в такому прикладі: *He is, professionally, an arbiter of comedy. "A sort of drama critic?" "More what you would term an umpire. The members of the audience are given a set of rules and the rules constitute the comedy. Our comedies seek to reach the*

imagination. When you are looking at something, you cannot imagine it [Barthelme 1993: 129].

Однак через частотність, точніше лексичну і синтаксичну повторюваність уживання того чи іншого okazіоналізму протягом усього оповідання, він набуває не тільки гумористичного, але й концептуального значення. Наприклад, в оповіданні “A Shower of Gold” комізм ситуацій створюється завдяки застосуванню повторів декількох okazіоналізмів, які підкреслюють абсурдність ситуації, а внаслідок цього - і її умовність: *I am the **cat-piano** player, is there anything you'd particularly like to hear?” “**Cat-piano?**” [...] “The **cat-piano**,” said the visitor, “is an instrument of the devil, a diabolical instrument. [...] Peterson tried to be braver “I don't understand,” he said “Let me explain,” the tall foreign-looking man said graciously. “**The keyboard consists of eight cats** — the octave — encased in the body of the instrument in such a way that only their heads and forepaws protrude. The player presses upon the appropriate paws, and the appropriate cats respond—with a kind of shriek. There is also provision made for pulling their tails. A **tail-puller**, or perhaps I should say tail player” (he smiled a disingenuous smile) “is stationed at the rear of the instrument, where the tails are. At the correct moment the **tail-puller** pulls the correct tail. The **tail-note** is of course quite different from the **paw-note** and produces sounds in the upper registers* [Barthelme 1993: 18].

Одиничні прийоми сприяють поглибленому розумінню авторської концепції, про що додатково свідчать примітки перекладачів. У тексті оригіналу так: *At that moment the **son manqué** entered the room. The **son manqué** was eight feet tall and wore a scrape woven out of two hundred transistor radios, all turned on and tuned to different stations. Just by looking at him you could hear Portland and Nogales, Mexico* [Barthelme 1993: 18].

Перекладач залишає виділений нами вислів без перекладу, проте дає таке пояснення: *Son manqué. Если считать “son” английским словом, получается “блудный сын”, если французским, получается “блудный звук” — в полном соответствии с обликом этого блудного сына* [Бартельми 2000: 112].

Розташування одиничного прийому мовної гри в сильній позиції також сприяє актуалізації змісту важливих в ідейно-тематичному відношенні контекстів. Наприклад, в оповіданні “The captured woman” в одному з підрозділів йдеться про стан жінки, а саме – про лють. Кульмінацією її опису є речення: *I fix her in the viewfinder of my Pentax and shoot a whole new series, **Fierce*** [Barthelme 1993: 292]. У цьому разі мовна гра полягає не в позначенні стану жінки, а в назві серії фотографій, що зробив головний герой - **Fierce**.

Як уже зазначалося, у більшості постмодерністських текстів наратор, як правило, людина високоосвічена, тому перемикання кодів, особливо пов'язаних з латиною, є проявом одиничної мовної гри. За допомогою цього прийому автор підкреслює свою прихильність до читача, вважаючи його також людиною, що здатна зрозуміти високий інтелектуальний рівень автора: *I was promising once. After the Elgar, a **summa cum laude**. The university was proud of me. It was a bright shy white new university on the Gulf Coast. Culls and oleanders and quick howling hurricanes. The teachers brown burly men with power boats and beer cans. The president a retired admiral who'd done beautiful things in the Coral Sea* [Barthelme 1993: 101].

Блокова ж мовна гра у контекстно-варіативному аспекті є тим прийомом, за допомогою якого передається настрій натовпу, його відчуття спершу як синтаксична конструкція з невластиво-прямим мовленням: *The private character of these wishes, of their origins, deeply buried and unknown, was such that they were not much spoken of; yet there is evidence that they were widespread. It was also argued that what was important was what **you felt when you stood** under the balloon; some people claimed that they felt sheltered, warmed, as*

never before, while enemies of the balloon felt, or reported feeling, constrained, a “heavy” feeling.

Потім, починаючи з нового абзацу, наводяться через відбивку випадкові, уривчасті думки, що належать не персоніфікованим персонажам з натовпу. Їх випадковість віддзеркалюється навіть графічними засобами: більшість речень, що знаходяться в сильних текстових позиціях, надруковано з маленької літери, без абзацного відступу, з початку, посередині, наприкінці рядка, а також із застосуванням невербальних графічних засобів або з перемиканням мовних кодів, тобто іншою мовою, до того ж без розділових знаків у кінці речення. Однак усе чуже мовлення взято в лапки:

Critical opinion was divided:

“monstrous pourings”

“harp”

XXXXXXX “certain contrasts with darker portions”

“inner joy”

“large, square corners”

“conservative eclecticism that has so far governed modern balloon design”

===== “abnormal vigor”

“warm, soft lazy passages”

“Has unity been sacrificed for a sprawling quality?”

“Quelle catastrophe!”

“munching” [Barthelme 1993: 56 - 57].

Цитація при блоковій мовній грі – достатньо поширене явище в творчості Д. Бартельмі. В оповіданні “Critique de la Vie quotidienne”, заголовок якого є назвою іншої праці, що згадується наприкінці твору, в ідейно-тематичному плані контексту підсилений ще й перемиканням кодів, коли поруч з англійською мовою вживається французька: *Wanda is happier now, I think. She has taken herself off to Nanterre, where she is studying Marxist sociology with Lefebvre (not impertinently, the author of the Critique de la Vie Quotidienne). The child is being cared for in an experimental nursery school for the children of graduate students run, I understand, in accord with the best Piagetian principles. And I, I have myJ&B. TheJ&B company keeps manufacturing it, case after case, year in and year out, and there is, I am told, no immediate danger of a dearth* [Barthelme 1993: 190].

Резюмуючи досліджуваний матеріал з аналізу контекстно-варіативного аспекту постмодерністської мовної гри, слід сказати, що саме на цьому рівні є можливим простежити, як автор порушує встановлені за умовчанням правила, що руйнує загалом будь-які правила, створюючи абсурдність тексту і загалом хаос, а відтак, перешкоди до однозначно коректної інтерпретації текстового смислу американських коротких оповідань.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. Barthelme D. 60 stories. – New York: Penguin Books, 1993. – 457 p.