

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

“світ як текст” та проголошена ним “культура різноманіття” стирають видимі грані між авторськими текстами, характерними рисами яких є, на думку постмодерністів, смислова еkleктика, семантичні та формальні трансформації усталених традицій і класичного знання, іронічний та пародійний стиль тощо. Постмодерн формує маргінальне поле, в якому художній вимисел та реальність змішуються (пор. гіперреальність та симулякри Ж. Бодрийяра, епістемі М. Фуко). Руїнація упорядкованої системи елементів тексту та їх “схрещування” пояснюється, наприклад, теорією деконструкції Ж. Дерріда [1].

Авторство терміну “інтертекстуальність” належить Ю. Кристевій, яка використовує його для опису властивості текстів установлювати зв'язки між собою, внаслідок чого формується система відкритих та/чи прихованих взаємних посилань. Способи міжтекстового посилання проаналізовані, наприклад, у праці Ж. Женнета “Палімпсести: література другого ступеню”. Сигналами такого посилання є передусім ремінісценції та алюзії. У зв'язку з цим постає проблема автентичності та оригінальності авторського тексту, в якому наявні такі сигнали. У колі науковців навіть існує думка про те, що сучасна література не здатна генерувати нові смисли, вона не схильна до текстопородження, а в сучасних дискурсах спостерігається тенденція ностальгічного переосмислення досвіду попередніх епох, що виявляється насамперед у компіляції текстів попередників.

Посилання на певний твір через його назву, пряме або опосередковане цитування, прецедентне ім'я, загальновідомий культурний артефакт, історичну подію, ключові міжкультурні концепти тощо пояснюються теорією прецедентних текстів Ю. М. Караулова [2, 216–237] та дискурсивними дослідженнями текстових ремінісценцій і алюзій В. Г. Гака, В. В. Красних, Г. Г. Слишкіна, Ю. О. Сорокіна, О. Д. Шмельова, А. Е. Супруна та ін.

А. Е. Супрун, зазначаючи, що ремінісценції не слід обмежувати прецедентними одиницями, дає таке визначення текстових ремінісценцій: “Текстові ремінісценції (ТР) – це усвідомлені vs. неусвідомлені, точні vs. перетворені цитати або іншого роду посилання до більш чи менш відомих раніше створених текстів у складі пізнішого тексту. ТР можуть бути цитати (від цілих фрагментів до окремих словосполучень), “крилаті слова”, окремі певним чином забарвлені слова, включаючи індивідуальні неологізми, імена персонажів, назви творів, імена їх авторів, особливі конотації слів і виразів, прямі або непрямі нагадування про ситуації. При ТР може бути наявним або відсутнім різного ступеню точності посилання на джерело” [5, 18].

Актуалізація смислів попередніх епох та створення нових смислів здійснюється передусім за рахунок використання ремінісценцій – явних і неявних відсилок до іншого тексту (вербального чи невербального) та алюзій – свідомого авторського посилання на загальновідомий твір, історичний факт, прецедентне ім'я тощо. Вважають, що алюзії, на відміну від ремінісценцій, більш приховані та виконують функцію об'єднувальних блоків різних текстів. Іноді алюзії трактують як несвідомі авторські “натяки”. Через згадування власних імен реальних чи вигаданих персонажів, назв творів та їх образів, прихованих цитат,

непрямого цитування свого (авторемінісценція або метатекстуальність) або чужого тексту автор апелює до спогадів читача та певних асоціацій. Непряме або трансформоване цитування чужого твору розширює контекст сприйняття авторського тексту, поєднуючи інформаційні поля різних дискурсів, підкреслюючи їх спільні ідеї, теми, мотиви, сюжети, композиції, стилістичні прийоми тощо. Інтертекстуальність передбачає текстову синтагматику, що дозволяє представити події конкретного твору на тлі інших подій, при чому останні можуть стати вирішальними в розумінні авторського задуму.

Наступність у художній літературі, мистецтві та інших типах комунікації може проявлятися в свідомих та несвідомих авторських ремінісценціях і алюзіях, які цікавлять вчених як у лінгвістичному, так і психологічному аспектах. Несвідоме наслідування можна вивчати як проекцію світосприйняття автора твору та втілення його підсвідомих інтенцій, думок, почуттів. Свідомі для творця тексту, але приховані й тому неусвідомлені адресатом ремінісценції та алюзії можуть використовуватися як прийоми впливу на думку останнього. Такі прийоми поширені в сучасній комунікації, зокрема в політичній, рекламній. Однак саме художній дискурс надає нам найбільш виразний матеріал щодо ремінісцентних виявів категорії інтертекстуальності. Тому **метою** нашої розвідки є дослідження окремих видів текстових ремінісценцій та алюзій в романі “Записки українського самашедшого” Ліни Костенко. Жанр твору – художньо-публіцистичний – уможлиблює розширення системи ремінісцентних посилань, характерних як для художнього, так і публіцистичного стилю.

На одній із сторінок свого роману Ліна Костенко запитує: *Усі ми обстріляні з минулого. Але чому? Чому кожне покоління потрапляє в капкан ретроспекцій?* (214). Що ж знаходиться в “капкані ретроспекцій” авторки твору, в який ми потрапляємо з першої сторінки, прочитавши його назву?

Інтертекстуальна спрямованість роману виявляє себе передусім у назві “Записки українського самашедшого” та жанровому зв’язку із “Записками сумасшедшего” М. Гоголя (мова йде, за Ж. Жаннетом, відповідно про паратекстуальність та архітекстуальність). Тема соціального божевілья в творчості російських класиків (повісті В. Одоєвського з циклу “Дім божевільних”, “Горе від розуму” О. Грибоєдова, незакінчені “Записки божевільного” Л. Толстого та ін.) не випадкова. Рефлексивний характер російської літератури віддзеркалює проблему соціальних “хвороб”, що мають ахронічний міжкультурний характер. Соціальне “божевілья” сучасної України фіксується героєм роману на зламі XX та XXI сторіч: *Важко жити в такому суспільстві, а в якому легше? Це ж не тільки у нас, це всесвітній дурдом, різна тільки національна специфіка* (66).

Фантазмагорії міфічного, казкового та художньо-літературного простору М. Гоголя химерно комбінуються з простором реальним: новітні Вакули літають на зеленому змії, знімаючи електричні дроти на металобрухт (18), “редка” птиця, яка долетить ... порівнюється зі снарядом, який долетів ... (275, 276), а гоголівський “ніс” з шишкою доповнює портрет східного олігарха: *В якого бея під носом шишка, а в якого – нафтова вишка* (282). Заклик до “птиці-тройки” дещо

дисонує з оригіналом звернення: *Як там у Гоголя: “Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света”* (95). Гоголівський вершник, який їде “в противную сторону и все вперед” (200) уособлює політичний вектор спрямування України.

Проекція “Записок сумасшедшего” Миколи Гоголя на українську дійсність – свідомо художня аналогія авторки роману. “Божевільний” та “хворий” світ, що змальовує Ліна Костенко, синтезує в собі світ сучасної України та викривлений мікрокосмос окремої людини не тільки за допомогою персонажу гоголівських “Записок сумасшедшего” Поприщева, а й героя новели “Перевтілення” абсурдиста Франца Кафки, поєднуючи їх в опозиції “комплекс меншовартості – манія величчя”: Росія має імперський вірус та страждає манією величчя, Україна – комплексом меншовартості: *Бо від манії величчя станеш іспанським королем, як Поприщін у Гоголя. А від комплексу меншовартості відчуєш себе комахою і побіжиш по стіні, як Грегор у Кафки* (118).

Історія комівояжера Грегора показує можливість трансформації людини в комаху в зв'язку з соціальним відчуженням. Регресивний еволюційний крок внаслідок знецінення індивідууму в суспільстві, а також його духовного збіднення й домінування тілесного “низу” уможливорюється деградацією членів соціуму, що уподібнюються примітивним тваринам: *Диктат приматів. Куди подітись людині?* (95). Зооморфна метафора роману презентує зворотну комплементарну трансформацію “людина – тварина” в контексті сучасного суспільного життя українців і використовується переважно для узагальнювального образу влади, яка змінює свою статусну позицію “верху” саме завдяки фауністичному перевтіленню: *Перегризлися між собою. Хотуть збудувати державу* (94); *Приснився дятел, що клює націю в скроню* (191); *Огидне явище – депутатська линька. В'їхали на одній партії, злиняли в іншу. Шерсть літає в повітрі, як тополиний пух* (385).

Демонстрація абсурдності сучасного життя потребує звертання до літератури та театру абсурду з їх навмисним ситуаційним хаосом (про абсурдність життя пересічної людини та інші проблеми українських реалій через призму метафорики див. нашу статтю [4]). Рядки з творів А. Камю, Ж.-П. Сартра, Е. Іонеско, С. Беккета, що показують безглуздість дійсності за допомогою прийомів гротеску й алогізму, проглядаються в назвах молодіжних хітів на кшталт “Чорнобиль forever”, “Убий свого батька”. Використання номену Чорнобиль як символу загальнонародної трагедії в сполученні зі словом *назавжди* та друга назва, яка нагадує п'єсу абсурдиста А. Копіта “Папа, папа, бедный, папа, ты не вылезешь из шкафа, ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой”, демонструє різку зміну культурного вектору, коли нівелюються усталені традицією цінності, руйнуються соціальні стереотипи, зміщуються акценти на аксіологічній шкалі соціуму, суттєво трансформуються культурні образи та символи за “карнавальним сценарієм”. У романі виявляється велика кількість полемічних ремінісценцій, пов'язаних з проблемою бездуховності молодого покоління: *Молодь прагне живого. Кому тепер потрібні “Шляхетні вальси” Равеля? Ось приїхала група “Крейзі пеніс”, всі фанати побігли. ... “Гоголь борделло” теж добре. Головне, щоб побільше борделло. Але до чого тут Гоголь?* (136).

Семіотична природа дискурсу дозволяє виділити такі різновиди сенсорних ремінісценцій, як візуальні, аудіальні та кінестетичні. Абсурд світового масштабу та жахи сучасної дійсності маніфестуються через посилення на шедеври світової кінематографії: *Який Хічкок зі своїми “Птахами”?* У нас свої своїх заклали (94). Телевізійні дракули та термінатори, що заповнили собою екран, руйнують людську психіку та деформують душі: *Когось б’ють, когось убивають, комусь здирають шкіру з обличчя ...* (113); *Фільм називався “Вісь зла”*. А може, мені хто скаже, де тепер вісь добра? (324).

Продовження теми екзистенційної самотності та знецінення людини забезпечується її порівнянням з неживими об’єктами чи механізмами: ляльками, шурупами, машинами, аморфною субстанцією тощо. Характерна риса таких неістот – їх керованість, якщо це стосується пересічної людини, та бездушність і жорстокість – якщо це відноситься до представників влади: *Ми гвинтики й шурупи віджилої системи* (15); *За радянської влади людину хоч вважали гвинтиком тієї системи. А тепер повипадали і гвинтики, і шурупчики, і мотор забарахлив* (97). “Гвинтики” з прецедентної фрази виступу Сталіна на честь учасників параду Перемоги “Я піднімаю тост за людей простих, звичайних, скромних, за “гвинтики”, що тримають у стані активності наш великий механізм” використовується як слово на позначення презирливого відношення можновладців до пересічних громадян. Політичні клоуни, які жонглюють словом “народ” (350), та “водевільні” актори поводять себе як механічні ляльки або фігури гральних карт: *Великий народ обирає карликів, маріонеток, і що цікаво, – не він їх, а вони його сіпають за мотузочки у цьому політичному вертепі* (15); *Сновигають, куняють, чубляться, виступають, тиснуть на кнопки, тасуються в більшість і меншість* (26).

Збереження своєї вічної душі у хворому, зорієнтованому на матеріальне, світові – одна з основних проблем роману. Тому найбільш виразними та драматичними у творі є ремінісценції та алюзії з Біблії: *Уся ця глобалізація – новітній Вавилон* (303). *Розперезалося Хамове плем’я* (294); *У Ватикані у святого Петра украли ключі від раю. Пекло, я так розумію, не замкнене* (273); *Персей Горгоні голову втяв – то воно хоч міф; Голова Йоана Хрестителя – так то ж за царя Ірода; Скоро людство, як той святий Діонісій, ітиме з власною головою в руках* (14). Переосмислення ситуації чи реалій сьогодення відбувається за рахунок максимального стискання чужого тексту до ключової фрази а то й до одного слова (наприклад, *голова*), через яке проектується подія (відповідно смерть Гонгадзе) чи передається значиме в християнській культурі поняття: *“Життя – це проходження тіней” – сказано в Біблії* (270). Оповідь про братів Каїна і Авеля – одна з повчальних історій, розказаних в Євангелії від Матфея (*Ібо гневаясь на брата, – говорить Он, – повинен єсть суду – Мф. 5:22*), – використовується авторкою роману для пояснення політичного конфлікту між Україною та Росією: *... несла вже розібратися, хто кому Каїн, хто кому Абель. Усі для всіх не люди* (283). Акцент на розумінні ідеї братерства здійснено за допомогою прийому трансдериваційної морфології: *Роз-брат, це*

коли між братами <...> А якщо це справді розбрат між братами, то такі брати нічого не варті (339–340). Словотвірний okazіоналізм презентує внутрішню конверсивність, що базується на понятійній конфліктності. У певних ТР можна виділити наблизений до читача та віддалений від нього план. Розуміння прихованого плану залежить від культурної компетенції адресата. Так, у вище наведених прикладах у віддаленні постає давня ідейна полеміка Ліни Костенко з владними структурами Радянського Союзу.

Джерелом авторських ремінісценцій також є міфологія, фольклор, пісенна творчість: *Цьому дам, цьому дам, а тобі – не дам, бо ти болван. Дров не рубав, води не носив, каші не варив. Багдад не бомбив* (282); *Україна пручається, як Лаокоон, обплутаний зміями* (197); *Суспільство ... виразно плебейське. Насамперед воно хоче хліба та видовищ* (39); *Все сплелось у такий всесвітній вузол, що нема того Гордія, який би його розрубав* (189); *... тішимося, що Україна ще не вмерла. Сподіваємось, що наші воріженьки згинуть як роса на сонці* (129); *Ати-бати, пройшли дебати* (388).

Зауважимо, що в романі доволі багато прецедентних ремінісценцій з української, класичної російської та зарубіжної літератури. Так, фраза *сльоза дитини більша за космос* (313) занурює нас в стихію роману Ф. М. Достоєвського “Брати Карамазови” (розділ “Бунт”). Іван Карамазов доводить свою філософію неприйняття Бога як вищої гармонії через образ невинної дитини, яка страждає та чекає порятунку і захисту з неба: (рос.) “<...> Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит? Да весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к “боженьке” ... Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре неискупленными слезами своими к “боженьке”!”. Поза контекстом роману фразу *сльоза дитини* використовують, коли хочуть підкреслити, що не можна здійснювати навіть самі високі цілі за рахунок невинних людей. Вічна боротьба між Добром (Богом) та Злом (Сатаною) точиться в людських душах, які неможна продавати.

Культурна спадковість має свої експліцитні та імпліцитні вияви не тільки в художній літературі, а й в архітектурі, живописі, музиці. Зловісне нагадування персонажу “Фауста” Гете – Мефістофеля (*Мефістофель дуже реготався б: люди гинуть не за метал – за металобрухт* – 18) викликає в пам’яті музичне втілення трагедії в однойменній опері Гуно з її рефреном (рос.) *Сатана там правит бал!* (демонічні мотиви “Майстра і Маргарити” М. Булгакова пронизують сюжет роману: *... і раптом мені здалося, що зараз із того підвалу, як із пекельного булгаківського каміна, почнуть виходити стросм скелети, на ходу одягаючись в тіла й одержу колись закатованих там людей* (358–359).

Вплітання в текст роману міфологічних образів, фрагментів та персонажів Біблії, непрямих цитат та посилань на філософію, ідеї та образи героїв творів Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Булгакова, В. Хлебнікова, В. Сосюри, С. Цвейга, Ф. Кафки та ін., пригадування історичних постатей (наприклад, Нерона,

Олександра Македонського, Івана Грозного) підсилюється посиланням на картини відомих художників.

Повнота прочитання неявних відсилок залежить від рівня культурно-комунікативної компетентності читача та зумовлених цим індивідуальних асоціацій. Так, чоловік із зав'язаними очима, що намагається пройти через прірву тонкою мотузкою, на картині польського художника-неосюрреаліста Р. Ольбінського "Manon Pelloas et Melisande" (див. обкладинку книги), можливо, комусь нагадує канатохідця, який балансує на цирковому тросі, а комусь приходить на згадку метафорично-символічний образ канатохідця з твору "Так говорив Заратустра" Ф. Ніцше: "Людина – це канат, натягнутий між твариною та надлюдиною, – канат над прірвою. Небезпечно проходження, небезпечно бути в дорозі, небезпечний погляд, що звернений назад, небезпечні страх і зупинка". Письменниця розширює одну з тем роману – тотальне відчуження чоловіка та жінки через посилання на відоме постмодерністське полотно, однак не може передбачити "ланцюгової реакції" на його алюзії й тим самим відкриває межі свого твору, певним чином ризикуючи: адже одні асоціації здатні підтримати сюжет та ідею твору, інші можуть вступати в протиріччя чи навіть заперечувати авторську установку.

Пряме посилання на конкретні картини відомих художників генерує приховані смисли, що містяться в інших відомих творах цих авторів. Так, згадування картини норвежського живописця Едварда Мунка – представника експресіонізму кінця XIX – початку XX ст. (*Живемо, як ті двоє на картині Мунка "Розлучення" – жінка, що віддаляється, і чоловік, що дивиться їй вслід, затискаючи скривавлене серце – 75*) відсилає нас до іншого загальновідомого полотна художника "Крик", у якому домінують мотиви тривоги, відчуження, втрати основи та впевненості в собі, страху та відчаю. "Крик" як картина, що символізує тенденції соціального життя нашого часу та культурні домінанти XX–XXI ст., широко використовується в рекламі, плакатному мистецтві, кіно (зокрема в анімаційних, документальних та художніх фільмах), на телебаченні (шоу в стилі "жахів"), у технології брендингу (фігура як логотип товару) тощо. Емоційність згаданих полотен не передбачає раціонального аналізу символів (як в філософії екзистенціалізму взагалі). Алогічні пристрасті, що керують людиною, заповняють її та позбавляють розуму.

Фраза *сон нашого розуму їх і породив* (345) є алюзією однойменного офорту Франциска Гойї "Сон розуму породжує чудовиськ", назва якого повторює іспанське прислів'я *El sueño de la razón produce monstruos*. Цей вираз використовують алегорично, зокрема в політичному контексті, коли хочуть сказати що суспільство втрачає колективний розум та істинні орієнтири, бездумно довірившись своїм керманичам.

Згадування в романі ще одного мистецького шедевра – картини П. Брегеля "Сліпі" відсилає нас до біблійної притчі про сліпих та слів: *Залиште їх, вони – сліпі поводити (вожді) сліпих, а якщо сліпий веде сліпого, то обидва впадуть у яму* (Мф. 15:14). У контексті подій твору знаковість символу сліпця набуває нового прочитання: суспільство уподібнюється сліпцям, які йдуть за

своїми вождями, не усвідомлюючи, що ті теж незрячі й тому падіння неминуче. Релігійний мотив повернення слуху та зору грішнику є одним із основних ремінісцентних прийомів, що часто використовується в живописі та літературі. Відомі слова з епіграфу роману Е. Хемінгуея *"For Whom the Bell Tolls"* *Не запитуй, за ким дзвонить дзвін: він дзвонить за Тобою* письменниця ревербалізує фразою *І якби навіть хто вдарив у найпотужніший дзвін, все одно не почуємо. Надто багато світових алярмів. Людям не те що позакладало вуха – людям позакладало душі* (222) (пор. *Я вже, як Одисей, хотів би залити вуха воском* – 210).

Засоби ремінісценції та алюзії виявляються на всіх рівнях мовної системи. Завдяки їм у романі *"Записки українського самашедшого"* формується доволі складна глибинна підтекстова структура, що на поверхневому рівні презентується стилістично маркованими словами (*мать-перемать городов руских*), неологізмами (*самашедший*), метафорами (*грошові мішки*), символами (*Наша Незалежність – синій птах з перебитими крилами, майже до смерті зацьований двоголовим орлом*), парафразами (*Свобода, рівність і блядство – такий парафраз охлократії*), непрямыми цитатами (*А цієї ночі процитувала письменницю, здається, англійську, яка сказала, що у своєму житті треба залишати місце й для свого життя*), власними назвами (*То, може б, уже перейняли й Вальпуржину ніч у німців, якраз під свято усіх трудящих 1 Травня? У нас же теж є Лиса Гора*), історичними алюзіями (*Українського продукту теж вистачає, тут переважно історичні алюзії – "Гетьман", "Хортиця", "Холодний Яр", "Княжий келих"*) тощо. Можливості лексичного ярусу організації інтертекстуальності доповнюються граматичними, фонетичними, словотвірними елементами.

Специфіка української дійсності змушує письменницю шукати загальновідомі сюжети, імена, символи тощо з метою усвідомлення читачем реалій сучасного буття. Тому звернення Костенко до Біблії, міфології, літературної класики закономірне. *"Осучаснена"* форма досягається через парафразування прецедентних фраз із текстів, що містять в собі смислові потенції та мають виразну художню форму. Грибосівське *"А судді хто?"*, шекспірівське *"Бути чи не бути?"* повертають нас в культуру рефлексії, культуру вічних питань *"Хто винен?"*, *"Що робити?!"*: *А екзаменатори хто?* (34); *Гамлетівське питання: будьмо чи не будьмо?* (255). Фраза *Йшли на вибори, як на останній бій з Драконом* (383) відсилає нас до твору Є. Шварца *"Дракон"*, відомому кожному критично налаштованому громадянину як алегорія тоталітарного суспільства. Зауважимо, що в романі доволі багато прецедентних іронічно-саркастичних ремінісценцій, на зразок *суспільство ... хоче хліба та видовищ* (39); *я те, що я заробляю* (152). Статус полемічних ремінісценцій у політично-соціальному контексті роману досить високий: *Ходить по Україні привид шовінізму* (197). Комічна форма парафрази підсилює враження абсурдності життя: *Апокаліптичні коні б'ють копитом* (140); *Азazelло, очевидно, пішов у народ* (359).

Отже, сюжет роману *"Записки українського самашедшого"* містить у собі посилення на багатовіковий досвід колективної свідомості. Ідея твору

розкривається насамперед через приховані та явні смисли біблійного вчення, міфологічних та містичних знань, через інтерпретацію прецедентних художніх творів. Вплив відомих філософських та творчих концепцій на зміст роману дозволяє зробити висновок про загальнокультурну інтертекстуальність твору, що є основним прийомом розширення його меж, який надає читачеві можливість гіпертекстового прочитання сучасної історії України в контексті давніх світових подій, переповнених міжкультурними смислами та символами.

Мінливість рефреймінгу культурного контексту зумовлює генеративні семантичні трансформації перетворення вихідної знакової інформації в художні образи роману, а також породження нових смислів за принципом інтеграції відомих понять. Органічна трансформація “чужого” у “своє” як основна риса інтертекстуальності втілюється у творі завдяки текстовим ремінісценціям та алюзіям різного характеру, які виражають не тільки авторські, а й національні соціокультурні стереотипи комунікації, що сформовані насамперед завдяки їх багаторазовому відтворенню за допомогою мовних засобів в пам’яті колективу.

Риси інтертекстуальності прослідковуються в романі на різних рівнях мовної системи та в загальносеміотичному плані. Виявлення впливу текстів-попередників допомагає встановити зв’язки “Записок українського самашедшого” з різноманітними літературними, музичними, живописними та історичними джерелами, а також пояснити мотиви замислу та продемонструвати розвиток підтекстів у канві твору. Характерною рисою текстової сутності роману є існування вертикально-горизонтальної (діахронно-синхронної) генеративної смислової моделі, що презентує твір як культурно цілісний дискурсивний феномен. Гіпертекстове усвідомлення тексту з метою виявлення прихованих та “сплячих” (термін Ж. Дерріда) культурних смислів відбувається з оперттям як на усвідомлене, так і неусвідомлене пригадування прототипу образу чи ситуації.

Розглядаючи ремінісценції та алюзії з точки зору їх походження та входження в текст, ці дискурсивні прийоми можна диференціювати за характером репрезентації (загальносеміотичні, мовно-літературні, сенсорні), за принципом глибинних та поверхневих трансформацій (явні та приховані), за типами, що співвідносяться з логічними відношеннями комплетивності (образ Поприщєва доповнюється образом Грегора), комплементарності (мотиви вищої Богомудрості протиставляються реальності, в якій панує Сатана), конверсивності (наприклад, векторна двонаправлена ситуація на основі протиставлення “свій – чужий”). Дослідження тексту окремого твору дає підстави стверджувати, що ТР являють собою центри, які не тільки презентують певні концепти, а й формують нові концептуальні зони, посилаючи імпульс, спрямований на розширення концептуальної картини світу.

Література

1. Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Differance / Е. Гурко. – Томск : Водолей, 1999. – 160 с.
2. Караулов Ю. М. Русский язык и языковая личность / Ю. М. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 264 с.

3. Костенко Л. В. Записки українського самашедшого / Л. В. Костенко. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2011. – 416 с.
4. Коч Н. Концепти української картини світу : індивідуально авторське представлення концепту УКРАЇНА у романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” [Електронний ресурс] / Н. Коч // Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції “Діалог мов – діалог культур” (1–4 листопада 2012 р.). – Мюнхен, 2012. – Режим доступу : www.ukrainistik-konferenz.slavistik.
5. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.

Анотація

У статті розглядається проблема інтертекстуальності на матеріалі роману Ліни Костенко “Записки українського самашедшого”. Розгалужена система авторських ремінісценцій та алюзій створює культурний гіпертекст (гіперреальність) і демонструє індивідуальну картину світу письменниці як проекцію колективної свідомості.

Ключові слова: інтертекстуальність, ремінісценція, алюзія.

Аннотация

В статье рассматривается проблема интертекстуальности на материале романа Лины Костенко “Записки украинского самашедшого”. Разветвленная система авторских реминисценций и аллюзий создает культурный гипертекст (гиперреальность) и демонстрирует индивидуальную картину мира писательницы как проекцию коллективного сознания.

Ключевые слова: интертекстуальность, реминисценция, аллюзия.

Summary

The problem of intertextuality which is based on the novel by Lina Kostenko “Notes of Ukrainian madman” is observed in the article. The extensive system of copyright reminiscences and allusions creates cultural hypertext (hyperreality) and demonstrates an individual writer’s picture of the world as a collective consciousness projection.

Keywords: intertextuality, reminiscence, allusion.

УДК 101.1(430):101.9

Павлюх Н. М.,
аспірантка,

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

КОНЦЕПЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ТВОРЧОСТІ ГАНСА-ГЕОРГА ҐАДАМЕРА

У ХХ ст. в літературі та науці про неї питання про співвідношення читача й тексту виходить на передній план. У різних аспектах (історичному, соціологічному, психологічному тощо) художні тексти стають предметом вивчення багатьох літературознавчих шкіл. Пропонована розвідка є продовженням вивчення проблеми художнього твору та читача на основі праць відомого німецького філософа Ганса-Георга Ґадамера (1900–2002) та впровадження в українське літературознавство його концептуальних положень. В одній із попередніх робіт [7] ми аналізували концепцію художнього твору в естетиці німецького вченого, у даній статті розкриємо взаємозв'язок читача із естетичним сприйняттям, у цьому