

УДК 811.111'37'38'4:82

**ВІДОБРАЖЕННЯ ЯК ФЕНОМЕН ІГРОПОЕТИКИ
АНГЛОМОВНОГО КРЕАТИВНОГО ДИСКУРСУ**

Людмила КОРОТКОВА (Херсон, Україна)

У статті відображення в англomовному креативному дискурсі досліджується як явище ігропоетики. Ігропоетика визначається як мистецтво творення ігрового дискурсу людини розумної (Homo sapiens), лінгвальної (Homo lingualis), символічної (Homo symbolicus), творчої (Homo creativus), яка грає (Homo ludens). Аналіз здійснено на матеріалі експериментальної художньої прози Вірджинії Вульф.

Ключові слова: *відображення, імпресіонізм, креативність, креативний дискурс, ігропоетика.*

Mirroring in English Creative Discourse is investigated in this paper as play poetics phenomenon which is defined as an art of creation playing discourse by a man (Homo sapiens, Homo lingualis, Homo symbolicus, Homo symbolicus, Homo creativus, and Homo ludens). The analysis was performed on the basis of Virginia Woolf's experimental fiction prose.

Key words: *reflection, impressionism, creativity, creative discourse, play poetics.*

Креативність – це складний феномен, який характеризується наступними характеристиками: відмова від стереотипного мислення, неповторність, новизна, гнучкість і оригінальність, значимість й унікальність. Сучасний інтерес до проблеми креативності зумовлений характерним прагненням наукової думки XX–XI століть виявити глибинні основи буття людини, тому феномен креативності розглядається у різних сферах наукового знання.

На основі досліджень літератури, присвяченої творчості, можна констатувати існування різних некогерентних, а часто і протилежних між собою концепцій і теорій творчості: *антропоцентричний підхід* (Е.Я. Басін, Н.А. Бердяєв, А.Н. Петров, В.Н. Петрова); *емоціологічний підхід* (Дж. Брунер, А. Пуанкаре, Ф. Баррон, М. Csikszentmihalyi, Р. Коестнер, М. Рунко); *психоаналітичний підхід* (Є.П. Ільїн З. Фрейд, К. Юнг), *холістичний багатofакторний міждисциплінарний підхід* (S. Isaksen, M. Murdock,

G. Pussio); *смислоцентричний підхід* (М.М. Бахтін; Г.І. Богін, Дж. Гілфорд; Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Д. Леонтьєв, С.Л. Франк, У. Еко, М. Епштейн, G. Fauconnier, M. Johnson, G. Lakoff, M. Tuner, E. Senino).

Незважаючи на значний внесок вищеназваних науковців в розробку і дослідження феномена творчості/креативності питання про лінгвістичну природу залишилося відкритим.

Орієнтація на комплексне і системне вивчення онтологічної природи креативного дискурсу крізь призму дослідницьких стратегій ігрології, лінгвопоетики та лінгвокультурології зумовлює *актуальність* цієї статті.

Мета – довести, що численні відображення в англomовному креативному дискурсі є феноменом ігропоетики. **Завдання** – здійснити лінгвопоетологічний аналіз англomовного креативного дискурсу на матеріалі експериментальної художньої прози Вірджинії Вульф.

Методологія дослідження ґрунтується на засадах лінгвопоетологічного та лінгвокультурологічного підходів до мовних і мовленнєвих явищ і закономірностей їх функціонування в англomовному креативному дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Ігропоетика – це майстерність творення дискурсивної інтелектуальної гри людини розумної (*Homo sapiens*), лінгвальної (*Homo lingualis*), символічної (*Homo symbolicus*), творчої (*Homo creativus*), яка грає (*Homo ludens*), за допомогою цілісної системи художніх засобів та прийомів, їх естетичної єдності, що базується на символічності, парадоксальності й екфрастичності як основних принципах архітекtonіки англomовного креативного дискурсу.

Креативність це експериментальне пізнання дійсності. Новаторські ідеї і твори, неординарне креативне бачення світу дозволяє авторам по-новому розкрити навіть самі дослідженні теми. Так, основною метою імпресіонізму було відобразити не стільки матеріальний об'єктивний світ, скільки суб'єктивне враження і миттєве відчуття від цього світу, а також його плінність, мінливість і непостійність. У живописі імпресіоністів численні

відображення використовуються в основному, як прийом що збільшує легкість картин і як певна «ретинальна», або «оптична» вправа [1, с. 11].

У живописі імпресіоністів прийом пейзажних відображень має особливу функцію, навколишній світ дробиться на безліч світлів, стає незрозумілим, який з цих світлів є реальним. В імпресіонізмі багато повітря, обсягу, незвичайної перспективи і віддзеркалень, наприклад, в пейзажному живописі Е. Мане, К. Моне і К. Пісарро. Так, на картині Клода Моне «Човни і міст у Аржантеї» зображений реальний світ, краєвид біля річки, і його відображення. Створюється враження, що на цій картині не одне небо, а два: верхнє і нижнє.

Практично такий же прийом використовує Вірджинія Вульф в оповіданні “*Solid Objects*” («Реальні предмети») в епізоді, в якому Джон повернув скло, подивився крізь нього на світло, підняв його так, що в безформній масі розплився торс і витягнута права рука його друга Чарльза:

John turned it in his hands; he held it to the light; he held it so that its irregular mass blotted out the body and extended right arm of his friend. The green thinned and thickened slightly as it was held against the sky or against the body. It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and the hazy shore. (SO)

Імпресіонізм в літературі пов'язаний з такими напрямками, як символізм, натуралізм і «потік свідомості». Новаторство імпресіоністів у живописі полягає в тому, що вони за допомогою певної техніки, здавалося б, недбалих мазків, навчилися передавати кольори і відтінки води, повітря, снігу, тіней – всього того, що важко передавати в живописі. В креативному дискурсі Вірджинії Вульф створюється пейзаж абсолютно в стилі К. Моне і П.О. Ренуара не за допомогою фарб і ліній, а за допомогою вербальних засобів.

У новелі “*The Mark on the Wall*” («Пляма на стіні») Вірджинія Вульф підкреслює невловимість і розмитість окремої особи, яка губиться в численних відображеннях, оточуючих нас людей. Дивлячись один на одного в метро і в омнібусах, люди заглядають в дзеркало; ось звідки ця невловимість і скляний

відблиск в їх очах. З часом романісти будуть все більше осягати важливість цих відображень; відображення не єдине, їх майже незліченна безліч:

*Suppose the looking glass smashes, the image disappears, and the romantic figure with the green of forest depths all about it is there no longer, but only that shell of a person which is seen by other people – what an airless, shallow, bald, prominent world it becomes! A world not to be lived in. As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. And the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections, for of course **there is not one reflection but an almost infinite number** <...>. (MW)*

Численні відображення тісно пов'язані з образом дзеркала, яке володіє подвійністю, бінарністю за своєю суттю, оскільки, з одного боку – це побутовий предмет, з іншого, містичний, ірраціональний, який розглядається як певний транзитний простір, або скоріше транзитний пункт, між реальним і потойбічним світом. Дзеркало, поряд з такими предметами, як посуд, будинок, годинник, іграшка, відрізняється підвищеною семіотичністю і множинністю функціональних ролей, воно виступає універсалією (архетипом, міфологемою, ідеологемою і смислообразом) культури [2, с.1].

У новелі “*The Lady in the Looking Glass: A Reflection*” («Жінка в дзеркалі: відображення») Вірджинія Вульф використовує багатозначність дзеркала як спосіб структурування тексту в єдину кільцеву композицію. Початок новели: “*People should not leave looking-glasses hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime* і її кінець: *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms*”. (LLGR)

З самого початку новели поле зору читача окреслюється, в значній мірі, панорамою дзеркала:

“From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off”. (LLGR)

Зображувані предмети описуються не як такі, що існують самі по собі, а як пропущені через творчу свідомість наратора, який, як і дзеркало, відображає враження. Дзеркало – це метафора для створення образу головної героїні.

Перше питання, яке слід поставити, і що згодом принесе більш глибоке розуміння новели, є питання особистості дами в задзеркаллі. Образ Ізабелли, головної героїні, зображується не як існуючий сам по собі, а пропущений через свідомість оповідача. Завдяки цьому створюється креативна гра – подвійна художня умовність. Творча фантазія оповідача наділяє життя господині будинку любовними пристрастями і історіями:

“In each of these cabinets were many little drawers, and each almost certainly held letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves. For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends; and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations, of appointments to meet, of upbraidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting – for all those interviews and assignations had led to nothing – that is, she had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear”. (LLGR)

Іменник у множині *letters* у різних словосполученнях: *letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves*; паралельні конструкції з повтором прикметника *many*: *had known many people, had had many friends*; іменники у множині *agitations, appointments, upbraidings*, речення *she had never married* свідчать про припущення оповідача про сердечні пригоди Ізабелли.

Дзеркало використовується в креативній грі як засіб для контролювання того, що бачить читач. Воно функціонує як завіса або кінематографічний кадр, що ділить новелу на епізоди, представляючи тільки невеликі ділянки більшого

цілого. Дзеркало організовує розташування епізодів, вирішуючи, що включати або виключати зі своєї рами.

Гра з дієсловами *to cut* і *to slice* припускає низку значень у цьому оповіданні. Ідея вирізувати створює відчуття редакційної стислості; *slicing* може означати розрізання заклеєного конверту. Однак, в першу чергу, обидва дієслова передбачають проникнення або болісний розріз, як правило, склом, що узгоджується зі скороченням кадрів рамою дзеркала, яка відрізає від зору решту, насильно обмежуючи те, що може реєструвати розповідь.

Дзеркало жорстко ділить новелу на два вельми чітко диференційовані та контрастні простори: статичний, дуже обмежений простором дзеркала, і жвавий, вільний простір саду, який огортає будинок і робить захоплюючий та безпечний фон для оповідання. Поза дзеркалом, існує інший погляд на світ. Це яскравий і динамічний контраст:

*“The house was empty, and one felt, since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals – badgers, otters, kingfishers – **moving about freely, themselves unseen.** The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling – things that never happen, so it seems, if someone is looking. The quiet old country room with its rugs and stone chimney pieces, its sunken book-cases and red and gold lacquer cabinets, was full of such nocturnal creatures. They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingos whose pink was faded, or peacocks whose trains were veiled with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if a cuttlefish had suddenly suffused the air with purple; and the room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being. Nothing stayed the same for two seconds together”.* (LLGR)

Висміюючи гладке і лискуче аранжування дзеркала, світ за його межами є ґрунтом для хаотичної і бунтівної діяльності: ніхто не дивиться і всі мають

місце, щоб розгулятися *themselves unseen*. Це відчуття невагомості передається до неживих предметів: світло, тіні, штори і квіти. Поза квадратною рамою дзеркала, речі раптом перетворюються. Це світ різноманіття та мінливості.

Динамізм цього простору створюється за допомогою розгорнутої метафори та персоніфікації. Ключовою також є гіпербола *Nothing stayed the same for two seconds together*. Нічні істоти розкуті в своїх діях, життєрадісні, спонтанні та енергійні *They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks*. Ця хаотична грайливість різко контрастує з упорядкованим та організованим світом в дзеркалі. Дзеркало справляє абсолютно інший вигляд:

“But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sunflowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange contrast – all changing here, all stillness there. One could not help looking from one to the other. Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat, there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality”. (LLGR)

Лінгвальними сигналами статичності є прислівники *accurately*, *fixedly*; іменник *stillness*; ключовими є метафори *things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality*.

Основна відмінність між дзеркалом і зовнішнім світом в його межі – антитетичному періоді часу. Дзеркало відрізняється постійністю, солідністю і тишею (*stillness*) на відміну від подій, що змінюються (*changing*) за межами рами. Тиша передає атмосферу вичікувальної таємниці: відчуття нерухомості й часу, що стоїть на місці. Наголос робиться на пластичній і хвилюючій природі життя за межами обмежувальної рами дзеркала:

“Suddenly these reflections were ended violently – and yet without a sound. A large black form loomed into the looking-glass; blotted out everything, strewed the table with a packet of marble tablets veined with pink and grey, and was gone. But

the picture was entirely altered. For the moment it was unrecognizable and irrational and entirely out of focus. One could not relate these tablets to any human purpose. And then by degrees some logical process set to work on them and began ordering and arranging them and bringing them into the fold of common experience. One realized at last that they were merely letters. The man had brought the post.

There they lay on the marble-topped table, all dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And then it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table". (LLGR)

Як свідчить наведений уривок, є певний фаталізм пов'язаний зі вступом в поле зору дзеркала, в межі його рами. Так, раптово, різко, хоч і безшумно, у дзеркало заглянув хтось великий і чорний, затулив собою все навколо, висипав на стіл купку мармурових табличок в рожевих і сірих прожилках і зник.

Людина невиразно вимальовується, потім відступає з поля зору. Її велика чорна форма *large black form* та раптовість (ініціальна позиція прислівника *Suddenly*) може бути образом самої смерті, а мармуровий стіл *the marble-topped table* навіває думку про надгробок, буровий інструмент – долото *a chisel* є інструментом майстра надгробок. Іменник *immortality* підсилює відчуття смерті. Дзеркало умертвляє все, що воно відображає, підроблює реальність як нестаріючий, вічний витвір мистецтва.

Словесна гра *drawn in* дозволяє припустити, що листи були притягнуті до рами дзеркала *how they were drawn in*. Як кольори у палітрі, листи змішуються один з одним і складають частину картини *and arranged and composed and made part of the picture*. Шар за шаром, зі спритністю рук художника, вимальовується картина перед очами читача.

Креативний дискурс Вірджинії Вульф спантеличує парадоксом: відображення виявляється більш фундаментальним ніж реальна річ, яка невідома і ірраціональна *unrecognizable and irrational*, і не пов'язана з будь-

яким людським контекстом *One could not relate these tablets to any human purpose*. Відображення з його значимістю і з більшою вагою *significance and with a greater heaviness*, має більше автентичності ніж реальні предмети.

Вірджинія Вульф перевертає опозицію між субстанціальною формою і мінливим відображенням, надаючи нову, більш незаперечну, хоча фатальну, реальність і значущість *a new reality and significance* самому відображенню. Тому В. Вульф робить Ізабеллу частиною світу за межами дзеркала:

“Half an hour ago the mistress of the house, Isabella Tyson, had gone down the grass path in her thin summer dress, carrying a basket, and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass. She had gone presumably into the lower garden to pick flowers; or as it seemed more natural to suppose, to pick something light and fantastic and leafy and trailing, travellers’ joy, or one of those elegant sprays of convolvulus that twine round ugly walls and burst here and there into white and violet blossoms”. (LLGR)

Символіка квітів забезпечує тонкі візуальні аналогії характеру Ізабелли і головним чином натякає на її непізнаваності: помпезна формальність айстри, здається, дуже чоловічою; постава троянд – велична й сувора; в той час як непохитна стриманість накрохмаленого майорця *starched* припускає багатозначність, гідність і самовладання:

“She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia, or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees. The comparison showed how very little, after all these years, one knew about her”. (LLGR)

Символіка саду підкреслює стан розуму героїні. У ньому Ізабелла незалежна, відчуває себе комфортно, вільна від соціальних норм.

Кульмінацією довгого очікування оповідача є неохоче наближення Ізабелли до дзеркала:

“She came lingering and pausing, here straightening a rose, there lifting a pink to smell it, but she never stopped; and all the time she became larger and larger in the looking-glass, more and more completely the person into whose mind

one had been trying to penetrate. One verified her by degrees – fitted the qualities one had discovered into this visible body. There were her grey-green dress, and her long shoes, her basket, and something sparkling at her throat. She came so gradually that she did not seem to derange the pattern in the glass, but only to bring in some new element which gently moved and altered the other objects as if asking them, courteously, to make room for her”. (LLGR)

Вірджинія Вульф створює потужний візуальний ефект, неначе зйомка сцени з точним розміщенням камери та руху. Камера повільно рухається вгору повз довге взуття, вище по тонкій сіро-зеленій сукні, навколо кошика, стрімко піднімається до коштовностей, що делікатно виблискують на шиї Ізабелли. Однак, перш ніж камера, нарешті, зупиниться на її обличчі, створюється пауза, зволікання. Використання кінематографічної техніки: прийоми панорами, наближення і віддалення камери, підсилюють динаміку і надають особливу організацію тексту. Оповідальна манера нагадує монтаж рухомих кадрів.

Після всіх її розсіяних рухів, Ізабелла раптом потрапляє у центр перед дзеркалом і завмирає перед ним, як труп *dead, still, to fix her*. Її дії механічні і не емоційні. Це знаходить відображення в структурі речень, які, на відміну від майже ліричної ясності в попередніх пасажах, коли Ізабелла розкішно, з насолодою розважалася у себе в саду, тепер акцентовані, паралельні конструкції та інверсії задають ритм:

“At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her – clouds, dress, basket, diamond – all that one had called the creeper and convolvulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. As for her letters, they were all bills. Look, as she stood there, old and angular,

veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck, she did not even trouble to open them". (LLGR)

Коли Ізабелла входить в раму дзеркала різке світло його сріблястої поверхні руйнує романтичний образ, зводячи Ізабеллу до одного зображення, до «видимого тіла» *Here was the woman herself*.

Читач спостерігає процес самоідентифікації Ізабелли через потрійну художню умовність: героїня, її відображення в дзеркалі, відбите у свідомості дзеркальне відображення. Особистість героїні виявляється загубленою у цьому світі, тому зрештою дзеркало нічого не відображає. Відображення, в кінці кінців, втрачається, зникає.

Дзеркало в цьому креативному дискурсі – підступний і жорстокий узурпатор ілюзії. Ніщо не може бути менш романтичним, ніж образ особи у віці, у якої високий ніс, зморшкувата шия *old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck*.

Кінець оповідання працює на двох візуальних рівнях: використання дзеркала дозволяє читачеві ретельно роздивитися Ізабеллу в той же час, як вона вглядається в себе. Перед дзеркалом, як оповідач, читач так і ілюзії Ізабелли одночасно зникають один за одним, залишаючи всіх трохи розчарованими. Оповідання дає надію на з'ясування «правди» про Ізабеллу, але залишає нас з «нічим» і закінчується, як і починалося, рефреном: *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms*.

Хоча рефрен дає ілюзію переконливості, оповідання не затверджує нічого подібного і закінчується не затверджуючи «взагалі нічого». Оповідання закінчується на протистоянні між оболонкою і кадрувальним пристроєм дзеркала: нерозкриті листи символізують безпеку, а запечатаний конверт – істину, що залишається без змін, непроникною, незрозумілою. Ізабелла не відкриває конверти з листами *she did not even trouble to open them*.

Висновки. Дзеркало в англomовному креативному дискурсі виступає в трьох іпостасях: як предмет, символ, образ, що є складовими ідеї дзеркальності. Ідея дзеркальності в креативному дискурсі є багаторівневою,

поліфункціональною, пов'язаною з формою і змістом креативного дискурсу, його ігропоетикою. Прийом численних віддзеркалень пов'язаний з естетикою імпресіонізму. Використання різноманітних мовностилістичних засобів є авторськими прийомами в інтелектуальній грі з читачем, що підсилюють естетичну цінність ігропоетики англomовного креативного дискурсу.

Перспективним вбачається дослідження лінгвосинтезу як основи ігропоетики британського креативного дискурсу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции / Р. Лесли. – Минск : Белфакс, 1998. – 128 с.
2. Рон М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : Дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / М.В. Рон. – Санкт-Петербург, 2004 – 256 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

LLGR = “The Lady in the Looking Glass: A Reflection”. – [Electronic Resource]. – Mode of access: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91h/chapter11.html.au>

MW = “The Mark on the Wall”. – [Electronic Resource]. – Mode of access: <http://www.bartleby.com/85/8.html>

“Solid Objects” in : “A Haunted House, and other short stories”. – [Electronic Resource]. – Mode of access: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91h/chapter10.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Людмила Короткова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету.

Наукові інтереси: лінгвістична креатологія, креативна дискурсологія.